UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

ANDRÉ LUIS DE PAULA ARNEIRO

Especulações em Sérgio Sant'Anna:
Relações dialógicas com a filosofia nietzscheana

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Especulações em Sérgio Sant'Anna:

Relações dialógicas com a filosofia nietzscheana

André Luis de Paula Arneiro

Dissertação apresentada ao programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos

São Paulo

2011

Resumo

Essa pesquisa tem por objetivo verificar na obra de Sérgio Sant'Anna uma possível ruptura com a tradição literária que chegou ao seu tempo, a década de 1970. Observamos que nesse período havia uma forte tendência a uma literatura de reportagem, aos relatos de costumes, apontando diversas formas de violência na sociedade e as crises familiares. Essa é a literatura que chegou com a herança do Realismo, que exercia essas práticas na ficção, e, agora, na literatura contemporânea, podemos encontrá-las nos textos de Dalton Trevisan e José Louzeiro, por exemplo.

Mas Sérgio Sant'Anna demonstra enveredar por outros caminhos, os das especulações. Ao invés de produzir essa literatura mais interessada no “reflexo do social”, com ação narrativa, Sant'Anna parte para os “palcos interiores”, realizando uma literatura mais cerebral, que questiona ainda, sim, os valores instituídos no social, mas o faz explorando estilos de escrita, flutuando pelos gêneros de discursos tornando-os literários, expondo as engrenagens do narrar.

Com esse panorama, podemos pensar à luz de Nietzsche, filósofo que rompeu com a tradição filosófica que chegou ao seu tempo, e pensava a arte como forma de transvalorar os padrões estabelecidos, os valores estipulados, e via na arte uma nova possibilidade de estilo de vida. Assim, aprofundamos com Deleuze e Foucault o conceito nietzscheano de “Vontade de Potência” enquanto Arte, para estabelecermos um diálogo entre a literatura e a filosofia. Onde encontramos Sérgio Sant'Anna: um escritor conceitual.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna, especulações, linguagem, Nietzsche, filosofia.

Abstract

This research aims to verify in Sérgio Sant'Anna's work a possible rupture with the literary tradition that reached his time, the 1970s. We note that in this period there was a strong tendency to a literature of reports and the accounts of customs, pointing out to various forms of violence in society and family crises. This is the literature that came with the legacy of Realism, which used to hold these practices in fiction, and now, we can find them in the contemporary literature, in the writings of Dalton Trevisan and José Louzeiro, for example.

But Sergio Sant'Anna demonstrates to go toward other paths, the ones from speculation. Instead of producing this literature more interested in "social reflex" with narrative action, Sant'Anna proceeds to the "inner stages" creating a more cerebral literature that questions still, yes, the values established in the social, but he makes it exploring writing styles, hovering through genres of discourse making them literary, exposing the mechanism of the narrative.

With this environment, we can think at light of Nietzsche, the philosopher who broke with the philosophical tradition that had arrived at his time, and considered art as a form of overvaluing the established standards, stipulated values, and perceived a new possibility of lifestyle in the art. Thus, we deepened the Nietzschean concept of the "Will Power" with Deleuze and Foucault as Art, to establish a dialogue between literature and philosophy. Where we find Sérgio Sant'Anna: a conceptual writer.

Keywords: Sérgio Sant'Anna, speculation, language, Nietzsche, philosophy.

Sumário

Introdução	01
-------------------------	-----------

Capítulo I

Introdução ao pensamento nietzscheano.....	07
---	-----------

Capítulo II

Sérgio Sant’Anna e o espaço literário.....	35
---	-----------

Capítulo III

A espetacularização da linguagem literária.....	93
--	-----------

Última considerações.....	123
----------------------------------	------------

Referências bibliográficas.....	125
--	------------

Introdução

Trilhas de pensamento

“Todo princípio é confuso”¹. Aí então o pensamento sai em perambulação em busca de caminhos e sentidos, alguma luz que clareie a estrada da vida do próprio pensamento à plenitude de sua liberdade de interpretar e criar, que mergulhará daí para o caos e voltará novamente aos caminhos e assim sucessivamente ruminando-se.

Desde quando começamos essa pesquisa o trabalho é perambular em caminhos escuros com momentos de clarão, numa plenitude pulsa um plano caótico que envolve diversas esferas. A vida é texto, aqui, portanto, uma vida, ou um texto que faz parte de uma vida, e uma vida que participa de textos. Ou o contrario. Ou desdobramentos de pensamento. Especulações. Já isso é uma especulação. Dissertar é especular, a dissertação é uma especulação, apenas.

O que interessava desde o início para dialogar com a literatura já era a filosofia de Nietzsche. O despertar para produção da dissertação partiu, e continua a dispor-se, por conta de elementos artísticos, o texto literário, a música, o teatro e o cinema, para verificar dentro dessas ações criativas, uma perspectiva filosófica criadora também de conceitos, que mexem com outros já existentes. De forma que percebemos que as coisas estão todas interrelacionadas e em permanente movimento. Por isso pensar que “todo princípio é confuso”. Quando deixará o princípio de ser o início para passar a ser meio e chegar ao fim? Chegar ao fim? Não! O desenvolvimento é ininterrupto e contínuo.

A proposta inicial de verificar as diferenças e convergências entre a linguagem literária (com o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins) e cinematográfica (com a adaptação feita por Fernando Meirelles), observando nessa narrativa um fundo de filosofia nietzscheana sobre o bem e o mal, o mau, o bom e a ave de rapina, ficou para trás, pois os deslocamentos aconteceram – e não param de acontecer – com os choques,

¹ Denise Milan, em “A ópera das pedras – o espetáculo da Terra”.

as forças em disparadas no pensamento ataçadas por palavras e imagens (eis a potência da arte!), e vão rompendo barreiras ao se fundirem e furarem o guarda-sol, quebrando o muro “a golpes de martelo” – mas isso já é poesia – para *conseguir ver* de outras formas.

Com a superação de uma proposta, eis a nova visão: verificar outras possibilidades de existências a partir da arte, da prosa literária, que, nas extensões de suas palavras, misturam-se a outras palavras, as da filosofia. Essas palavras, interagindo e movimentando, transformam a conduta de ser, imprimem estilo, o denominado encadeamento de postura. Justamente por, literalmente, mexer com o pensamento, deslocando assim a melodia do caminho, dentro do campo harmônico que é o mundo: a biblioteca e as instâncias das vozes; que se mantém em permanente ampliar com tais intercessores – um sempre a puxar outro – nos devires das linguagens, expandindo os horizontes cada vez mais para a caótica plenitude das possibilidades de experimentar diversas formas de criação, nas travessias das barreiras, a incerteza contida na pluralidade. Isso é potência. E, se essa conduta reclama estilo, visa explorar formas de linguagens e diferentes perspectivas, fica implícita a luz da liberdade de pensar e elaborar especulações fora do padrão estrutural já *pré-posto* a uma dissertação.

Estudando a filosofia nietzscheana, percebi que pouco a conhecia, era limitado às ideias de conflitos de forças de bem e de mal, o bom e o mau – que não existem: a história do cordeiro e do lobo e da ave de rapina... Com isso chegava à ideia da crítica dos valores, qual o valor dos valores? Mas e a arte? Percebe-se, então, que a potência, a força do pensamento, está na arte; e que o nobre e o fraco podem ser levados em consideração no meio artístico, qual seria a arte nobre e qual seria a fraca? O que faz a nobreza de uma arte e o que a caracteriza como fraca? Mas com essa especulação não cairíamos num dogmatismo? O perspectivismo salva disso. Antes, portanto, se faz necessário pensar o que é o fraco e o que é o nobre na filosofia: como elabora Nietzsche, “de um lado, aqueles que têm de apegar-se a uma grande tábua de estimações (lógicas ou morais)”, ou seja, fraco é o filósofo ou o artista da repetição, o reagente. E o nobre: “de outro, aqueles que são, eles mesmos, legisladores de estimações”², assim, nobre é o pensador que cria seus conceitos e, com eles, seus valores.

² Nietzsche. Vontade de Poder, p. 475.

Trazendo essa perspectiva sobre o nobre e o fraco para o campo artístico, literário, o que seria uma arte potente? Seguindo o pensamento do filósofo, forte é aquela que cria diferentes possibilidades, diversas formas a partir de seu trabalho com a linguagem. Aquele artista que investe em um experimentalismo de estilos para narrar, e cria seu conceito e seu valor de arte. E a arte fraca seria então aquela que repete, enraizada na tradição, sem especulações de conceitos, sem um trabalho crítico com a linguagem. Os fracos, como sustenta Nietzsche, “buscam apoderar-se do mundo dado e passado, à medida que abreviam e reúnem, por meio de símbolos, o que acontece de forma multifacetada”, os fortes “são comandantes (...) todo saber representa para eles apenas um meio de criação”³. Assim sendo, portanto, o nobre utiliza das fontes existentes para criar a sua arte em simulacro, ampliando as possibilidades de perspectivas. Ou seja, há um desdobramento: o que para os valores vigentes de uma tradição é importante não o é na arte potente, que realiza uma transmutação desses valores, pois nessa há a valorização do falso, da atividade criadora de linguagem, que consiste em ser ativa e múltipla em seus movimentos.

Mas evitemos as dicotomias, não estamos aqui para apontar o que seria a literatura forte e qual a fraca, apontando positivos e negativos. Apenas mostramos que existem diferentes possibilidades para a criação artística, e que em determinados momentos da História as obras se divergem, ao mesmo tempo em que se complementam, ou seja, dialogam; pois a cultura é produto do homem, e esse é plural. E todas as divergências e convergências formam um campo de forças em que os participantes constroem cada qual com suas singulares personalidades e amplas engrenagens da biblioteca, o seu lugar.

Com Nehamas, verifica-se que para Nietzsche a vida é arte, e, como canta Caetano Veloso, que “a vida é amiga da arte”. Então podemos fazer da vida uma obra de arte, que quer delírios entre altos e baixos, borrões e claridades. Com essas ideias em vista, o conflito entre bom e mau se esvaiu como fumaça, e a questão que ficou foi ainda a da força, mas não na chave conflituosa entre bem e mal, mas sim na potência do pensamento de criar artístico.

³ Nietzsche. Vontade de Poder, p. 476.

A ideia é então a arte, a força do criar artístico para enxergar diferentes perspectivas, de trabalhar as linguagens, com a literatura em foco. E o que é a arte para Nietzsche? Um estimulante de vida: “Fazer música é também uma espécie de procriação; castidade é simplesmente a economia de um artista: em todo caso, também a fecundidade, no artista, cessa junto com a força de procriação”.⁴ E para que serve a filosofia? Serve para desmascarar a fraqueza de um pensamento. Para poder pensar conceitualmente o que é um pensamento forte em sua liberdade. Isso clareou Deleuze, filósofo que se aprofunda na filosofia nietzscheana. Uma literatura com ar filosófico, ou melhor, a filosofia *da* arte na literatura. Para respirar e ganhar vida é a literatura que pensa sua própria linguagem, ou seja, o seu próprio pulso, a sua vida enquanto arte. Criar a linguagem literária especulando sobre as maneiras de nela se expressar, questionando esse processo de criação, seus cantos e encantos, é o que encontrei em Sérgio Sant’Anna, e em sua obra a possibilidade de pensar a literatura à luz de filósofos que pensaram a filosofia nietzscheana, entre os principais: Deleuze e Foucault.

Assim, foi possível traçar um plano de análise com o seguinte caminho: primeiramente, expor uma introdução ao pensamento nietzscheano: o que é a arte para o filósofo, a arte na vida, via Alexander Nehamas. A recepção de Deleuze sobre a potência do pensamento para criar a arte como estimulante; e Foucault para pensar acerca da linguagem e da literatura. Após essa explanação, composto um breve solo conceitual da filosofia nietzscheana, podemos chegar a Sérgio Sant’Anna para percebermos em seus textos o que é a arte para o escritor, quais as suas especulações sobre o seu conceito de arte nos próprios textos literários.

Situando Sérgio Sant’Anna, conferimos um panorama da literatura brasileira pelas décadas de 1960 e 1970, verificando a presença da tradição da literatura de reportagem com Dalton Trevisan e José Louzeiro. Já com Sant’Anna, percebemos um corte genealógico de sua escrita a partir daquilo que está fora da tradição da literatura de registro herdada do Realismo, a tradição de narrar costumes, verificando em certos relatos ou certa forma de relatar o comportamento social e moral. Mas, investigando as engrenagens da escrita de Sant’Anna, notamos que ele parte para a atividade criadora com a força do pensamento para fabular e especular. Com os movimentos de

⁴ Nietzsche. *Vontade de Poder*, p. 399.

linguagem, pensa a criação artística, e a partir de seu trabalho narrativo reflete sobre aspectos culturais de seu tempo e espaço, compondo uma arte crítica.

Com esse plano em mente, é possível partir para as leituras dos textos de Sant'Anna. A princípio, contos que exploram a cena literária brasileira: “Uma breve história do espírito” e “O duelo”, mostrando os espaços da literatura e os malabares do escritor. Depois, contos para especulações: “A aula” e “Conto (não conto)”; e para desconstruções de uma tradição, uma reportagem simulada, com “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)”. E, por fim, traçamos um agenciamento com outras artes, a música e o teatro, lendo “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, e o Romance-Simulacros, no qual abordamos as “Potências do Falso”.

Verificamos a produção crítica sobre Sérgio Sant'Anna, e não muito ainda se encontra com sustância. Apenas algumas dissertações e breves artigos, dentre os quais: “Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna”, de Luis Alberto Brandão Santos, publicado pela UFMG; “Visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll”, de Maria Isaura Rodrigues Pinto, pela UERJ; “O contexto autoritário em “Notas de Manfredo Rangel, repórter”, de Sérgio Sant'Anna”, de Carlos Vinícius Veneziani dos Santos, da USP; e “Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna”, de Gleiser Mateus Ferreira Valério, da UNB, entre outros. No entanto, tais textos apenas serviram para podermos visualizar alguns caminhos já tomados, mas a nossa proposta é outra, tem outro norte, uma outra perspectiva a ser traçada.

As leituras são sempre à luz da filosofia nietzscheana, com conceitos do filósofo e aprofundamentos em ecos das interpretações principalmente de Deleuze e Foucault, que investigam tal pensamento acerca do criar artístico e da linguagem literária. Logo, a escrita e a linguagem dessa produção seguem as iluminações daqueles que disparam o pensar, tateando as possibilidades dos enunciados que contêm em sua essência a busca de algo potencializador da pesquisa sobre a arte literária. Agora, o pensamento segue de seu princípio confuso para as trilhas traçadas no caos em busca de um possível diálogo entre as ficções de Sérgio Sant'Anna e a filosofia nietzscheana.

Capítulo I

Introdução ao pensamento nietzscheano:

1.1

Arte na vida ou

Vida como arte

Nesse primeiro momento do trabalho, se mostra importante uma breve apresentação sobre as ideias e conceitos do pensamento nietzscheano a fim de ser estabelecida uma relação dialógica entre filosofia e literatura. Para isso formaremos primeiramente um solo conceitual sobre o pensamento do filósofo, que servirá como base ao nosso plano de análise, para mais adiante podermos ler os textos de Sérgio Sant’Anna à luz do pensamento nietzscheano já com alguma clareza sobre suas perspectivas. Partimos da ideia de criação artística como vontade de potência de um sujeito que quer a sua superação em sua produção, experimentando estilos, especulando conceitos, trabalhando os espaços das linguagens para sair de um determinado padrão culturalizado.

Para tanto, pensemos sobre a arte, o que vem a ser a arte? O sentido consonante com nossa perspectiva encontrado para arte é: “atividade criadora”. Logo, no dicionário de etimologia, os primeiros termos que preenchem essa expressão são “*engano e malícia*”⁵, ou seja, a malícia de enganar. Ora, é justamente onde iremos chegar: a atividade criadora - arte - como fonte para chegar a criar novas ou diferentes perspectivas que não as dogmáticas. Buscar as perspectivas do “por fora”, pois, como pensa Deleuze, “*a verdade não é algo preexistente, a ser descoberto, mas que deve ser criada em cada domínio (...) não existe verdade que não ‘falseie’ ideias preestabelecidas*”⁶. O artista é aquele *astuto*, o que tem a potência de criar essas possibilidades de diferentes formas de ver. Mas essa forma de ver tem que ser transvalorada, não deve estar emoldurada nos padrões, deve falsear a “verdade” já preestabelecida. Por isso, quando dizemos que “o menino fez arte”, estamos dizendo

⁵ Antônio Geraldo da Cunha. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, p. 72.

⁶ Gilles Deleuze. Conversações, “Os intercessores”, p. 157.

que houve uma transvaloração, o sujeito transgrediu as normas e as formas, mudou os valores, saindo do comum lugar, ou seja, aí, portanto, o deslocamento, o movimento.

A perspectiva nietzscheana sobre arte como vontade de potência parte do princípio de que interpretar é uma das formas da atividade criativa se efetivar. O filósofo vê a vida e o mundo como obras de arte, passíveis, então, de diversas leituras. Há, como Nietzsche diz ao longo de seus textos, inúmeras formas de pensar sobre a vida e o que se vê no mundo, tendo como base a ideia de que os fenômenos que compõem a vida e o mundo são os ingredientes que constroem uma obra de arte.

Os caminhos e as formas de analisar os fenômenos dependem do interesse de cada um. Estarão de acordo com aquilo que supre suas vontades e perspectivas, e é assim que o indivíduo terá seus valores, de acordo com o que lhe convém, conforme a satisfação que a sua vivência lhe oferece. Já a criação artística é o máximo da potência de vida, pois cria outras possibilidades. Dessa forma, o filósofo entende que a vida pode ser composta como uma obra de arte, em que cada um é o maestro de sua própria melodia, de modo que se possa olhar para a vida e dizer: aqui há uma obra, a obra que vivi.

Para compor a sua vida como uma obra de arte, o artista deve construir a sua singularidade no modo de ser, de viver; pois nada é dado: para construir a sua liberdade o artista deve ter o pensamento liberto dos padrões de conhecimento. Como pensa o filósofo, “*Os artistas não devem ver nada assim como é, mas antes mais pleno, mais simples, mais forte do que é: para tanto, deve lhes ser própria uma espécie de juventude e primavera eternas, uma espécie de embriaguez habitual na vida*”⁷, ou seja, a perspectiva de vida do artista diverge da massa justamente por ter seu olhar, seu modo de ver, diferente: ele muda, cria, inverte e questiona conceitos e valores. Tem noção de toda uma biblioteca já exposta.

Com ela, cria em seus espaços, uma singular liberdade de interferir através de diferentes linguagens a produção de uma obra. Essa composição – da vida como obra de arte - se dará conforme os focos do prisma que o sujeito lança ao universo: “*Nossas necessidades são quem interpreta o mundo*”⁸, ou seja, cada um pensa de acordo com

⁷ Nietzsche. Vontade de Poder, p. 399.

⁸ Nietzsche. Vontade de poder, p. 260.

uma instância criativa fundada sobre um campo cultural ou espaço de poder e saber, em investigação, passível de uma interferência. Assim será possível, nessa obra, observar quais são os valores questionados. E qual o valor da arte para o pensamento de uma sociedade. Sobre essa perspectiva pessoal que o indivíduo dá à vida, Nietzsche destaca que:

*“Os valores para suas ações, o indivíduo as retira, em última instância, de si mesmo: pois ele também deve interpretar para si, de modo inteiramente individual, as palavras legadas pela tradição. Ao menos a interpretação das fórmulas é pessoal, mesmo que ele não crie também novas fórmulas: como intérprete, ele sempre cria”*⁹.

Portanto, a análise das teorias físicas e metafísicas e das filosofias de vida, é um meio que a vontade de potência encontra para criar, para fazer da vida uma obra de arte, pois o escritor como aquele que analisa os campos do saber e dos valores no mundo, na vida, transmite suas perspectivas para a sua literatura. Logo, a sua criação, a sua obra, será aquilo que ele lê de outras obras, não só obras artísticas, como também os fenômenos do mundo e os acasos da vida como obra de arte que o influencia para criar, pois suas perspectivas vêm dessas leituras. Ele quer levantar o tapete e mostrar os *conflitos* que o aflige.

Aqui uma especulação: a criação artística funcionaria, portanto, da seguinte forma? O autor vê uma imagem do mundo (ou um texto, se tanto a vida como a arte – literatura – são equivalentes), a contempla e cria: despeja no espaço do papel a construção do texto, com as palavras em sequências, os signos se combinando na sintaxe, nos significados de cada letra, que criam significantes na mente, e o pensamento desenvolve a narrativa (temos a prosa como objeto), a qual é passada coordenadamente ao texto. Com uma ordem cronológica ou não; com intervenções psicológicas de quem compõe o texto – e tais intervenções advêm desses intercessores: de suas leituras da vida, do mundo e de análises de objetos artísticos, pois esses próprios

⁹ Nietzsche. Vontade de Poder, p. 382.

compõem o mundo, fazem parte da vida. As diferentes vozes teóricas e filosóficas seguem o raciocínio dialógico com as ideias de autores que complementam o plano de saber daquele artista criador, pois comungam a mesma perspectiva de vida. Outras filosofias, teorias e fábulas constroem derivadas imagens, as quais atuam no pensamento daquele observador e na arte que cria.

Para pensarmos sobre a criação artística podemos propor um enunciado de Sérgio Sant’Anna na apresentação de *A tragédia brasileira*: “dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o Poeta?”¹⁰. Bem, de acordo com o pensamento de Nietzsche, “‘Tudo é subjetivo’, dizeis: mas já isso é interpretação. O ‘sujeito’ não é nada de dado, mas sim algo mais inventado, posto por trás. - É afinal necessário pôr o interprete por trás da interpretação? Isso já é poesia, hipótese”¹¹. Assim, interpretação é possibilidade de apreensão ou de leitura, sobretudo genealógica, com liberdade construída para pensar, para poder buscar diferentes perspectivas e escavá-las a fundo, levantar, sair, voar alto e *conseguir ver*.

Portanto, o que o escritor – o poeta, nos termos de Nietzsche – tem para ler e pensar é toda a biblioteca, todo o repertório artístico ao seu dispor, além dos fenômenos da natureza e dos eventos que fluem no devir do cotidiano dentro do girar do mundo. Assim pensa o filósofo que “o indivíduo é algo inteiramente novo e criador do novo, algo absoluto, todas as ações dizem respeito inteiramente a ele”¹². Dessa forma, a criação artística está diretamente ligada ao pensamento, à imaginação de quem produz a sua obra. O poeta gera o seu poema com a coisa chamada palavra, que dá forma ao seu pensamento. Seja como for o processo criativo, Foucault sustenta que

“A literatura não é, absolutamente, feita de um inefável. Ela é feita de um não-inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita de algo que deve e pode

¹⁰ Sérgio Sant’Anna. *A tragédia brasileira*, p. 12.

¹¹ Nietzsche. *Vontade de Poder*, p. 260.

¹² Nietzsche. *Vontade de Poder*, p. 382.

*ser dito; uma fábula que é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro”*¹³.

Ou seja, o texto literário é uma forma de transgressão do pensamento justamente porque é objeto de uma interpretação, de uma criação de um sujeito que encontra nos emaranhados da biblioteca, no branco de um papel, o seu espaço de realização da vontade de potência artística para mexer com as formas e os valores; pois como diz Foucault, não há nenhuma palavra que pertença por essência, por direito de natureza, à literatura.

Por essa criação artística, Nietzsche vê na arte um estimulante para a vida, “*uma embriaguez na vida, uma vontade de vida*”¹⁴, é uma elevação do sentimento de viver e um excitante desse sentimento. É por meio dessa vontade de vida, dessa *anima*, que o artista irá afirmar a sua superação criando um estilo, rompendo com as regras das formas numa busca praticamente antiestética – a busca de alguma outra estética – para romper com a tradição que chegou ao seu tempo, com os valores já estabelecidos, possibilitando assim novos lugares, novas perspectivas para a arte.

Sobre “o grande estilo” – o estilo que rompe com barreiras impostas por um modo imobilizante de valor cultural – Nietzsche diz: “*A grandeza de um artista não se mede pelos ‘belos sentimentos’ que suscita: nisso podem crer as mulherzinhas, mas antes pelo grau em que ele se aproxima e é capaz do grande estilo*”¹⁵.

Esse estilo, de acordo com o filósofo, desdenha agradar, não busca persuadir, não se quer conquistar risos ou lágrimas. O grande estilo, diz Nietzsche,

“torna-se senhor do caos que se é, força seu caos a tornar-se forma: tornar-se lógico, simples, inequívoco, matemático, lei -: esta é aqui a grande ambição. Com ela se repele; nada desperta mais o amor a um tal homem

¹³ Michael Foucault. “Linguagem e literatura”, em Roberto Machado. Foucault, a filosofia e a literatura, p. 141.

¹⁴ Nietzsche. Vontade de Poder, p. 382.

¹⁵ Idem.

poderoso – um deserto se estende ao seu redor, um silêncio, um temor, como diante de um grande sacrilégio”¹⁶.

Ora, o texto vira, então, um campo de forças, onde se encontram as produções culturais, a biblioteca, as instâncias de legislação e legitimação do literários a partir dos quais o artista cria forma, sua perspectiva de estilo e atuação criadora. E o que Nietzsche critica aqui é o texto romantizado, repleto de idealizações que tentam sugar do leitor suas emoções, que o leva a lugares distantes em suas fantasias e sonhos com coisas belas e idealizadas. Pois há no romântico, de acordo com o filósofo, um desprazer consigo mesmo, uma insatisfação do real, um mundo insuportável com a interpretação moral dos acontecimentos. Mas poderíamos incluir aqui, para o nosso caso, uma crítica não só ao romântico, mas também àquele que se enquadra nos moldes da tradição do real, dos relatos e das reportagens, da denúncia por representação do social, que mostra apenas uma visão com a idealização do real, dentro de uma pauta moralizante e pré-determinada. Sem produção de valores, sem crítica de linguagem.

Segundo Nietzsche, o que há de grande e potente no estilo nos remete aos estados do vigor animal. A escrita nos faz afastar das lembranças de bem e de mal. Passamos a vivenciar através do potencial da arte o fatalismo dos sentidos e das forças, a vida sem bondade e sem maldade, apenas o grande incitamento da vida, a vontade de vida. Assim afirma o filósofo que

“Encontramos aqui a arte como função orgânica: encontramos-la embutida no mais angelical instinto da vida: encontramos-la como grande estimulante da vida, - a arte, portanto, é uma conveniência sublime, mesmo quando mente... Mas erraríamos se nos detivéssemos em sua força de mentir: ela faz mais do que meramente imaginar, ela desloca os valores”¹⁷.

¹⁶ Nietzsche. Vontade de Poder, p. 419.

¹⁷ Nietzsche. Vontade de Poder, p. 403.

Dessa forma, Nietzsche sustenta que a arte no grande estilo do espírito livre é um atentado a todos os pudores, pois foge das formas convencionais, coloca a verdade como algo repulsivo e aí encontra no simulacro a saída para não sucumbir junto a alguma verdade. Essa arte em grande estilo, de acordo com o filósofo, está livre do estreitamento moral, ou ainda, ela debocha dos valores determinados para o bom convívio social, pois não se enquadra aos padrões da necessidade confortável das novelas feitas para acomodarem o pensamento. Ou seja, essa arte não agrada o chamado “público da sala de jantar”, ou do salão literário, com seus livros e escritores pretensamente críticos, mas que apresentam apenas dicotomias com dialéticas enraizadas em tradições, ou seja, o público, de forma geral, dos artistas charlatões, os quais produzem para agradar as mentes mais acomodadas às regras e às formas gerais que modelam o modo de pensar e de agir; modelam suas vidas com uma pífia ordem idealizada. A obra literária do espírito livre é, portanto, o lugar de onde emerge a transgressão dos valores a partir do pensamento afirmativo, com toda a variedade e o caos das forças que regem a potência e o desejo de arte.

Sobre a questão da variedade de gêneros e recursos estilísticos, Alexander Nehamas sustenta que para Nietzsche a vontade de poder se manifesta na capacidade de transformar os valores e a própria visão de mundo em valores ¹⁸. É importante salientarmos aqui a observação de Nehamas de que Nietzsche deseja prevenir a outros contra o dogmatismo sem adotar ele mesmo uma postura dogmática, e sua solução inigualável para este problema é a intenção de modelar conscientemente um personagem literário a partir de si mesmo, e uma obra literária a partir de sua vida. Ou seja, o filósofo faz da sua vida uma obra de arte a partir da linguagem literária, com base em suas obras, sob o domínio de variados estilos, criando assim os seus valores, ao compor sua vida como um texto, do primeiro ao último livro escrito.

Pensando por esse caminho, notamos que a arte e a vida mantêm uma relação intrínseca, posto que para o filósofo, como reflete Nehamas, a primeira característica central na concepção de Nietzsche é que o filósofo assimila a pessoa a um personagem literário e a vida a uma narrativa. Ou seja, segundo Nietzsche, a virtude não depende dos próprios atos, estes são uma expressão do *eu interno* – um eu tomado numa dimensão discursiva, textual – da vontade própria.

¹⁸ Alexander Nehamas. Nietzsche, la vida como literatura, “El más variado dominio del estilo”.

São estas as considerações pertinentes para a evolução dos personagens literários: suas virtudes como personagens dependem dos sentidos, mesmo com a multiplicidade do ser, que é também essencial para as pessoas. Em outras palavras, para uma pessoa ter uma vida plena é preciso que ela esteja em consonância com sua perspectiva de vida, pois assim são os personagens bem construídos. Quando não, quando suas atitudes não condizem com seu modo de pensar – exposto na narrativa de vida e arte – percebemos que algo gratuito aconteceu ali, fugindo ao sentido do texto. Ou, a pessoa não condisse com seu modo de ser, trazendo à tona sua hipocrisia permeada possivelmente por um falso moralismo ou um puritanismo recheado de valores já extintos. Mas, aí, uma observação: nem sempre os valores passíveis de transgressão são aqueles puritanos ou retrógrados, mas aqueles que fazem a cena em vigor com seus pretensos libertadores da moral. Assim, o novo não é absoluto, mas amplia as formas de pensar.

Portanto, esta interação entre criação e descobrimento, conhecimento e ação, literatura e vida está no centro da concepção que Nietzsche tem do eu interno, ou seja, do sujeito com sua perspectiva de mundo e da sua própria vida – uma obra de arte que se constrói. Ora, o próprio Nietzsche segue o ideal de seu personagem, sua criação – Zaratustra, como destaca Nehamas:

“Com a franqueza que o caracteriza, segue o conselho convertendo tanto em objeto de sua escrita como em objeto de sua vida; intenta, coerentemente, consumá-lo de maneira que seja, e pareça ser, essencialmente sua maneira e não a de nada mais”¹⁹.

São nas extensões dos textos que podemos pensar o que a vida e os desejos humanos podem abranger, e para fazê-lo seguimos o raciocínio de Nietzsche, para ver o universo e a vida como uma obra de arte, como uma narrativa. Essa narrativa será constituída essencialmente de linguagem. A linguagem que temos, que conhecemos, é a

¹⁹ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 203.

forma, de acordo com Nietzsche, que encontramos para expressar as nossas perspectivas, nossa maneira de ver o conjunto de seres e fenômenos.

Assim diz Nehamas que nós “lemos a estrutura do mundo a partir das características de nossa linguagem”²⁰. Por isso, para Nietzsche tudo é visto como texto literário, em que nós – o sujeito observador – lemos e refletimos, não sendo possível separar o sujeito de sua ação de interpretar. Com esse modo de pensar, vendo o mundo como texto literário e as coisas que o compõe como personagens ou outros elementos fictícios que o formam, o filósofo lê esse texto contemplando-o como uma série de objetos em interrelação.

Na perspectiva do filósofo, ele busca dar congruência a todo esse “texto”. Nehamas sugere, então, que “o modelo de Nietzsche para o mundo, os objetos e as pessoas resultam ser o texto literário e seus componentes; seu modelo para sua relação com o texto resulta ser a interpretação”²¹. Sendo assim, a vida humana, presente e atual, tida como uma obra de arte, para ser entendida, são necessárias leituras e rumações das versões, e ainda, que existem diversas formas de ler e avaliar o mesmo texto. De acordo com Nehamas, a melhor leitura é aquela que não propõe nenhuma certeza a seguir. O que o filósofo quer é um perspectivismo, a abertura para diversas possibilidades de existência, não uma única e absoluta verdade a ser seguida.

Por isso, de acordo com Nehamas, analisar uma perspectiva oferecida é apenas gerar novas interpretações, e estas, por sua vez, irão criar novos textos, novas formas de ver e de pensar a cultura e os valores, que serão também repensados. Assim, o motivo de buscar novas leituras não é apenas porque são novas, mas pelo fato de que sempre ampliam as possibilidades de perspectivas. Pois, de um mesmo texto, podem existir diversas leituras; corretas ou não, quem dirá será o próprio leitor.

Com esse raciocínio, Nietzsche sustenta que o mundo, como qualquer texto, “*não tem nenhum sentido oculto, mas incontáveis sentidos*”²². Há características, mas não apenas uma válida de maneira universal. Por isso, Nietzsche denomina nossos pensamentos e atividades, nosso comportamento, o modo de viver, como “interpretações”, devido à constante possibilidade de mudanças, o que promove um tipo

²⁰ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 113.

²¹ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 117.

²² Nietzsche. Vontade de Poder, § 481

particular de vida, o qual pressupõe valores específicos, e aquele que possui potência criará seus próprios valores, assim como uma literatura criativa cria sua linguagem própria e seus próprios conceitos.

1.2

A pluralidade do ser o do texto

Encontramos, então, na unidade do texto a multiplicidade do *eu* encarnada, ou incorporada, em palavras, entendendo como *eu* a alteridade que se acentua na arte, no texto literário; daí o escritor buscar diferentes estilos e narradores, inclusive *eus* femininos para compor a sua obra. Como diz Nehamas, para Nietzsche, “*desejar ser diferente de algum modo é desejar ser diferente de todos os modos; é desejar, por impossível que resulte, ser outra pessoa*”²³. E assim também diria Zaratustra, *persona* de Nietzsche: “*uma vida só é justificável se é aceita integralmente*”²⁴. Ora, daí a importância da arte para ser mais do que a “verdade” de um *eu*, e poder exercer, assim, a potência de especular diferentes perspectivas sobre o mundo e a vida.

É nessa alteridade do eu, na ação de criar corpos e afetos, que encontramos a forma afirmativa na narrativa do mundo e da vida como texto literário, e esse texto deve ser múltiplo e, ao mesmo tempo, harmônico com o intento criativo. Pois, para Nietzsche, a mudança constante, a falta de estabilidade, são características do mundo em geral. Essa mudança constante e falta de estabilidade também podemos relacionar à ideia de criação literária sobre o domínio de vários estilos que o filósofo sugere, pois,

²³ Alexander Nehamas. *La vida como literatura*, p. 189.

²⁴ Nietzsche. Assim falava Zaratustra, “*Da Redenção*”, p. 107.

assim, a cada obra, a cada texto produzido em um determinado estilo, está a superação da forma, do padrão, do dogmático e da criação em si.

Dessa ideia, o filósofo faz uma bela metáfora entre a vontade e a onda, para dizer que a mudança e a renovação são inevitáveis e valiosas, pois, como desenha Nehamas, Nietzsche é defensor de toda temporalidade, do devir, e a temporalidade envolve a transitoriedade, a multiplicidade, a flutuação contínua do sujeito. E é reticente o filósofo quanto à unidade e a imobilidade. Para Nietzsche, os atos mentais de pensar e desejar estão relacionados com os conteúdos de outros pensamentos e desejos. Para o filósofo, explica Nehamas, não está justificado separar um ato de seu conteúdo; eliminar o “objeto” da vontade é eliminar a vontade em conjunto, dado que só pode existir um querer algo. Por isso Nehamas afirma que *“o que devemos atribuir ao eu é a soma de seus atos junto com seus conteúdos: cada sujeito está constituído não simplesmente pelo fato de que pensa, deseja e atua, sim também, precisamente, por o que pensa, o que deseja e o que faz”*²⁵; ou seja, não basta ter potência, mas *como* essa potência é utilizada.

Podemos dizer, portanto, que para Nietzsche o que lhe interessa é a integração no *eu* interno que está unificado dentro de sua multiplicidade, pois são as unidades dos atos que tornam o eu um todo visceral em sua multiplicidade, ou seja, há de ter uma harmonia entre os atos para que esse eu seja íntegro consigo mesmo, com sua perspectiva. Nehamas, para verificar essa unidade do eu, faz um paralelo da ideia nietzscheana com o corpo humano e diz que *“em um nível muito básico, a unidade do corpo proporciona a identidade que resulta necessária, mas de modo algum suficiente, para a unidade do eu interno”*²⁶, e assim afirma o filósofo que *“a evidência do corpo revela uma tremenda multiplicidade”*²⁷.

O corpo é, para Nietzsche, organizado harmoniosamente, e é o lugar propício para que se organizem ideias e desejos muitas vezes contraditórios, mas que fica como característica de um único sujeito que canaliza toda essa multiplicidade de eventos numa única perspectiva de vida. Dessa forma, para que o sujeito crie seu eu interno ele deve incorporar cada vez mais os traços de sua personalidade focando-os como uma

²⁵ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 215.

²⁶ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 217.

²⁷ Nietzsche. Vontade de Poder, § 518.

perspectiva, para além do eu como substância e como personalidade (considerando-se persona como produção/máscara social). É preciso, pois, para chegar a ser um indivíduo em compasso com a sua singularidade, unificar as próprias características focando a multiplicidade, o que requer severidade com o estilo de vida – ou com o estilo da narrativa –, porque para ser algo, como diz Nehamas, é necessário deixar de ser todo tipo de coisa, senão acaba sendo nada: uma narrativa a mais da massa, ou da literatura instituída.

Disso Nehamas destaca uma das ideias nietzscheanas essenciais de que *“tudo quanto se faz é igualmente essencial para o que se é. Tudo quanto eu tenho feito é instrumentado pelo que sou agora. Assim se constrói um texto coerente: com começo, meio e fim bem articulados”*²⁸. Ou seja, a vida de um indivíduo com caráter distinto, por mais que se tenha variados traços – o que se tem, devido à multiplicidade –, é consoante com sua perspectiva de viver desde o momento em que se vai descartando determinados traços para ir focando numa unidade formada por essa multiplicidade, como forma de criar e articular sentido. O que acontece com o texto: tem que ter seu estilo próprio, com personagens que seguem a linha do andamento da linguagem que se revela e se imprime no texto.

Esse processo, de criar um caráter distinto para a perspectiva de vida, como para a narrativa literária, é, de acordo com o filósofo, exaustivo e gradativo, e é preciso espera: esperar a você mesmo; pois nessa espera, nessa gradação, é onde justamente se encontra a vontade de poder de superar-se. Assim falava Zaratustra sobre essa sua doutrina: *“quem quer aprender um dia a voar tem que aprender primeiro a manter-se em pé e a caminhar e a correr e a trepar e a dançar: não se aprende a voar voando!”*²⁹. Assim se evolui o próprio eu de acordo com a decorrência do múltiplo constante do vir a ser. Desse raciocínio chega-se à expressão nietzscheana “paz da alma” em que consiste a maturidade e o controle para viver e para criar a sua obra, ou seja, para compor a sua narrativa. O maior representante disso para Nietzsche foi Goethe, pois *“o que desejava era a totalidade, se ateuve à totalidade, se criou a si mesmo”*³⁰.

²⁸ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 220.

²⁹ Nietzsche. Assim falava Zaratustra, III, 11.

³⁰ Nietzsche. Vontade de Poder, § 1014.

Ora, Goethe foi, desse modo, criando seus personagens e suas narrativas, um personagem da história da cultura. Assim fez também Nietzsche, que se criou através de sua própria escrita e se tornou personagem da história da modernidade.

Portanto, criar-se a si mesmo, de acordo com Nietzsche, implica aceitar tudo quanto se tem feito e, na hipótese ideal, fundir o múltiplo num uno; mas não é preciso que variemos nossa conduta só porque compreendemos que todos os nossos atos são nossos próprios atos. Em Nietzsche, o conceito de um eu unificado tem a ideia de mudança contínua. Ou seja, a criação do eu interno não é um episódio estático, um objetivo final que, uma vez alcançado, exclui a possibilidade de seguir mudando e evoluindo. Para Nietzsche, *ser quem se é* consiste em participar de um processo em permanente continuidade e em contínua expansão, e deve incorporar as experiências e os próprios atos, precisa distender a capacidade de superação para assumir a responsabilidade sobre si mesmo, sobre sua criação. A isso que Nietzsche denomina liberdade. E assim também ocorrerá na produção da obra literária do sujeito: ela não pode ter um objetivo final para ali permanecer, não tem de ser estática no mesmo estilo – assim fazem os charlatões da literatura legitimada as suas novelas para o público da sala de TV. -; o artista livre tem em seu estilo de criar a multiplicidade para estar sempre se superando: isso é a vontade de potência artística.

De acordo com Nehamas, Nietzsche dependeu sempre de modelos artísticos e literários para entender o mundo: via em Shakespeare, Beethoven, Stendhal, Balzac, entre outros, exemplos de personagens bem construídos; ou seja, convergia figuras históricas em personagens literários, como pensava em Napoleão e César, pois assim via a forma de criar a obra artística da vida, atribuindo-lhes o que considerava essencial para a grandeza. Conforme engendra Nehamas, o filósofo compreendia que a organização é o traço fundamental para os personagens literários, já a qualidade de seus atos é secundária: a organização do texto literário é inseparável dos atos dos personagens, como na vida, segundo Nietzsche, tudo está interrelacionado, então Nehamas afirma que “*devemos observar que quando se refere à vida, o ‘personagem’ e o ‘autor’ são um e o mesmo (...) Na vida, um personagem incoerente constitui um mau autor; não há espaço de separação entre a criatura e o criador*”³¹. Ou seja, vida e obra, a composição tanto de uma como de outra, segue inseparável: o encadeamento de

³¹ Alexander Nehamas. Nietzsche, la vida como literatura.

postura do autor diante da vida está ligado ao estilo de sua obra. Dessa forma, Nietzsche escreve a propósito de sua própria escrita: “*no fundo só falam de mim (...) ‘Wagner em Bayreuth’ é uma visão de meu futuro, enquanto que em ‘Schopenhauer como educador’ está inscrita minha história mais interior, meu chegar a ser*”³².

Assim sendo, para compor, para narrar a vida como uma obra literária, afirma Nehamas, “*teríamos que estar escrevendo nossa autobiografia à medida que vivemos nossa vida, e acaso teríamos que escrever sobre a escrita da autobiografia, e escrever, por sua vez, sobre essa escrita, assim uma e outra vez, interminavelmente*”³³. Ora, foi justamente desse modo que Nietzsche exemplificou o caso de seu personagem, e este não é outro senão o próprio Nietzsche, pois o filósofo criou um personagem a partir de si mesmo, de suas ideias, não sendo, como para a maioria, mera literatura, mas sim a vida mesmo.

De acordo com Nehamas, os livros de Nietzsche consistem na exposição de um conjunto de ideias filosóficas: o personagem literário gerado segue sendo um filósofo que fez dessas ideias um modo de viver e pensar, o qual embala outros, para que construam uma forma de existência a partir de suas próprias ideias – ideias essas, de acordo com a perspectiva adotada, não pode e não vai fornecer ele mesmo –, pois Nietzsche não se coloca – e nem quis ser – como uma figura revolucionária.

Fazer, então, da vida uma obra literária é uma tarefa que, como diz o filósofo, requer vontade de superar-se a si mesmo, posto que ele considera que isso seja a meta principal da existência. E assim afirma o filósofo: “*A ‘obra’, seja de um artista ou de um filósofo, inventa a pessoa que a criou, que se supõe que a criou: os ‘grandes’, tal como têm sido venerados, são fragmentos posteriores de uma ficção menor e miserável*”³⁴. Por fim, podemos pensar que Nietzsche fez sua interpretação do mundo e da vida levando em conta modelos artísticos, e essa é apenas mais uma leitura de seus textos.

³² Nietzsche. *Ecce Homo*, III.

³³ Alexander Nehamas. *Nietzsche: la vida como literatura*, p. 236.

³⁴ Nietzsche. *Além do bem e do mal*, § 269.

1.3

Criação artística:

O pensamento em movimento

Podemos pensar, de acordo com Nietzsche, que será com a arte que o pensamento exercerá sua máxima potência de interpretar e criar, se deslocando e exercitando suas possibilidades de leituras, experimentando estilos, pensando especulações, logo, chegando ao erro e ao falso, pois as perspectivas para interpretações provêm de aparências. Ou seja, uma pintura, ou um filme, ou o texto literário, é uma perspectiva de interpretação do recorte feito pelo autor; e esse autor, construindo a sua liberdade de pensar, não colocará a sua perspectiva como uma verdade universal, pois ele não é dogmático e não quer universalizar as suas perspectivas como únicas e verdadeiras. Para essa força do pensamento de se deslocar e ir às alturas para observar e analisar, temos a luz de Deleuze, que pensa numa perspectiva artística para fazer da vida uma obra de arte, a partir da potência do pensamento.

De acordo com Deleuze, Nietzsche censura o conhecimento que se opõe à vida, o conhecimento racional que limita a vida de se expandir, impondo à vida leis dizendo o que ela pode e o que ela não pode, o que resulta em uma delimitação, ou inibição, da vontade. O conhecimento moral, por exemplo, que poda e pune: poda o sujeito de efetivar a sua vontade e esse, quando a realiza, ainda é punido por esse conhecimento moral que lhe foi legado, ficando o sujeito com a “consciência pesada”, sentindo-se numa “ressaca moral” – a isso Nietzsche chamaria a “má consciência”, que impede que o sujeito desenvolva as suas vontades, acumulando-as, trazendo para dentro de si, o que gera um amargo ressentimento com a própria vida e o mundo.

Há também o conhecimento da tradição filosófica e literária, no caso, que limita a criatividade artística de se expressar, fazendo com que esta permaneça dentro de um padrão da forma para que seja “acessível” e “legível” ao público em geral, pois o

experimental é de difícil digestão para esse público da sala de jantar, do salão literário, e entra em choque com os padrões culturais da crítica e do próprio meio artístico.

Esse conhecimento limitador, que modela a vida e a produção artística é, segundo Deleuze, *“todo ele elaborado sobre o modelo de uma vida reativa, nos limites de uma vida reativa”*³⁵. Ou seja, esse conhecimento está para os fracos, para os artistas de revistas endereçadas ao sensacionalismo midiático e à sensação do academicismo cultural. Já o artista que libera a potência de seu pensamento para criar o que extrapola o padronizado está além desses limites.

Ele supera esses limites da tradição e da moral e cria seus próprios valores, faz com que sua obra seja além de todo esse conhecimento que poda sua expansão, pois a força de sua vontade busca mesmo é o confronto, ele quer a luta e batalha por algo novo dentro de seu eu, de sua arte.

Dessa forma, elabora Deleuze, Nietzsche é contra o pensamento que se enquadra nesse conhecimento e é tido como um meio a serviço da vida; e diz também que a vida deve servir ao pensamento e não o contrário, o pensamento servir à vida. E nisso implica a diferença entre conhecimento e pensamento: quando o conhecimento legisla, o pensamento fica submisso; ou seja, o conhecimento trava o pensamento, o conhecimento da tradição impede a criatividade do pensamento de voar longe. Assim, para Deleuze, os limites que o conhecimento fixa para a vida são os mesmos que a vida, presa à moral, fixa para o pensamento, e, logo, diz Deleuze, *“a vida é submetida ao conhecimento ao mesmo tempo em que o pensamento é submetido à vida” e, desse modo, “a razão nos proíbe de ultrapassar certos limites”*³⁶.

O que Deleuze sugerirá, então, de acordo com Nietzsche, é praticarmos um pensamento que afirme a vida, ao invés de um conhecimento que se opõe à vida. Assim a vida seria o que dá força ao pensamento, e o pensamento seria o que diz sim à vida, e os dois, juntos, convergindo para o mesmo sentido, teriam força para superar os limites, e produziram – artisticamente – a arte em “grande estilo”, livres de quaisquer preconceitos com formas padronizadas ou valores morais.

³⁵ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 47.

³⁶ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 48.

Isso é, para Nietzsche, a efetivação da vontade de potência, no sentido de que pensar é descobrir e inventar novas possibilidades de vida, ou seja, de criação artística – posto que a vida é uma obra de arte, é texto: inventar novos estilos, ousar na criatividade. O pensamento é, então, o meio para explorar e criar o improvável, pois o pensamento que diz sim à vida está sempre procurando novos lugares e novas formas: assim é o perspectivismo nietzscheano, a multiplicidade e não a estagnação. Desse modo, os limites racionais do conhecimento serão superados pela vida e o pensamento ultrapassará os limites que a vida lhe fixar, fazendo sempre o super-homem a sua ascensão em sua produção artística.

Disso Deleuze tira a bela afinidade entre o pensamento e a vida: “*a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo*”³⁷. E isso é, para Nietzsche, a essência da arte, ou seja, a essência da vida de um espírito livre, que realiza com sua arte o mais alto poder do falso, o de criar diferentes possibilidades de existência. Como diz Deleuze, a arte “*magnifica ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior*”³⁸, justamente porque nega as verdades, o dogmático, quer fugir das formas padronizadas e dos valores estabelecidos. Pois são com essas “falsificações”, com esses *simulacros*, que encontramos nos textos os ecos para pensar as diversas perspectivas de observar o mundo e a vida, revendo os valores e ampliando as formas de pensar.

Ora, a fábula propicia um avanço ao ser. O artista, então, ou se inventa a si mesmo, ou será um modelo de alteridade já existente, repetindo o já dito dentro do padronizado, das mesmas formas. Pois, quando não há ação criativa, não há mundo. Portanto, o escritor cria a sua obra – uma narrativa – e nessa afirmação contrária à verdade cria-se o *simulacro*: a ampliação, as possibilidades de diferentes perspectivas para a arte e para os valores. Esse simulacro contém a afirmação da vida enquanto atividade de enganar, dissimular, ofuscar, seduzir. Assim oferece novos lugares ao pensamento para criar novas formas de vida, que é diferente da tradição e do dogmatismo das “verdades” (algumas vezes, a serviço do novo, da instituição de uma vanguarda), que deixam estagnado o pensamento sempre na mesma perspectiva. Para criar uma outra forma de vida, “*o poder do falso deve ser elevado até uma vontade de*

³⁷ Idem.

³⁸ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 48.

enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso”³⁹. Ou seja, com a atividade criadora de novas possibilidades foge-se do dogmático e cria-se uma linguagem, uma forma artística, que romperá com o que está tido como “o bom” – o bom não é o melhor para todo mundo –, o bom pode ter, genealogicamente, diferentes valores, e esses valores serão estipulados de acordo com quem interpreta.

A arte, para Nietzsche, de acordo com Deleuze, é um “*estimulante da vontade de potência*” – da vida -, “*excitante do querer. O sentido crítico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte*”⁴⁰. Ou seja, é a literatura com crítica de linguagem e de valores culturais, a partir da própria linguagem literária, que irá se opor estimuladamente à literatura enquadrada num padrão cultural, tida como reativa, feita por uma mente reativa, a do fraco que pouco exerce sua atividade de criar novas perspectivas, deixando em sua arte apenas o cômodo para um pensamento também reativo, aquele que repete e não cria. Assim diz Deleuze sobre a filosofia, que ela serve para entristecer, serve para prejudicar a tolice, faz da tolice algo de vergonhoso, ela denuncia, então, a baixeza. Portanto, a literatura que tem em si um pensamento forte, ativo e afirmativo, também terá essa característica de denunciar a baixeza da literatura fraca, enquadrada em parâmetros prévios, assentados nos discursos em vigor da cultura e do literário. Ou seja, essa literatura vai ser contra a tolice da literatura institucionalizada pelas críticas jornalísticas e das que promovem o mercado editorial e o meio acadêmico de pensar e se adequar a uma grandeza consentida, preconcebida.

Deleuze encontrou “a nova imagem do pensamento” saindo do espaço do conhecimento comum, como diz Hardt: ele “*seleciona aquilo que está vivo e o transforma*”⁴¹. Essa “nova imagem do pensamento” Deleuze a define por romper com três ideias tradicionais da “imagem dogmática do pensamento”, que, segundo o filósofo, são elas: a ideia de que o pensador quer e ama o verdadeiro, que o pensamento contém o verdadeiro e, sendo o pensar um exercício natural de uma faculdade, bastaria, então, pensar “verdadeiramente” para se ter a verdade; a ideia de que somos desviados por forças estranhas, que vêm do externo, ao pensamento, como o corpo e as paixões pelos objetos que compõem o mundo e que fazem parte da vida, por não sermos apenas seres

³⁹ Idem.

⁴⁰ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 48.

⁴¹ Michael Hardt. Gilles Deleuze – Um aprendizado em filosofia, p. 173.

pensantes tomamos o falso como verdadeiro, e caímos no erro - entendendo por erro as forças exteriores que se opõem ao conhecimento -; e, por fim, a ideia de que bastaria um método para pensar bem, de que com um método evitaríamos o erro.

Nessa imagem dogmática do pensamento, o verdadeiro é concebido como um bom senso universal, que é compartilhado por todos, e não se tem nela referência às forças reais que formam o pensamento: o sentido e o valor, pois, como diz Deleuze, “*tudo depende do sentido e do valor do que pensamos*”⁴². Assim diria Nietzsche, que pensamos e agimos por determinada perspectiva de acordo com os próprios interesses, por isso Deleuze sustenta que a verdade de um pensamento deve ser interpretada e avaliada de acordo com as forças que determinam esse pensar, o que leva a pensar dessa forma ao invés daquela.

De acordo com Nietzsche, a moral comum ao meio social ocorre porque “*A verdade aparece como uma criatura bonachona e amiga das comodidades, que dá sem cessar a todos os poderes estabelecidos a segurança de que jamais causará a alguém o menor embaraço, pois, afinal de contas, ela é apenas ciência pura*”⁴³. Ou seja, a verdade tida como bom senso universal por essa imagem dogmática do pensamento é aquela que acomoda as pessoas em suas vidas, é aquela que se encontra na arte estagnada pelo conformismo enraizado na tradição, emoldurada num padrão que nada cria, nada mexe no pensamento e no corpo vivo de cada escritor. O que Deleuze sugere, então, com uma “nova imagem do pensamento” é que “*o verdadeiro não é o elemento do pensamento, o elemento do pensamento é o sentido e o valor*”⁴⁴. Os pensamentos mais elevados levam em consideração as influências exercidas pelo falso.

É o pensamento que se manifestará como um poder afirmativo encontrado na obra-de-arte. Aí reside seu dever verdadeiro, pois cria, ao interpretar. Cria com potência crítica, com a imaginação exercitando o seu poder de produzir linguagem e de discutir sobre essa linguagem no próprio texto. No plano dos enunciados estão questões sobre o comportamento moral do homem em seu meio social de convivência, e os afetos e ações dos personagens demonstram uma transvaloração desses valores comuns ao todo.

⁴² Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 49.

⁴³ Nietzsche. Schopenhauer como educador, 3.

⁴⁴ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 49.

Para reconhecer-se na “verdade”, ou seja, numa perspectiva que o satisfaça, Deleuze sugere que é necessário submeter o verdadeiro à prova do baixo e o falso à prova do alto. Dessa forma, teria que se pegar o discurso dogmático e analisá-lo de modo que se observe se não seria esse discurso um pensamento do baixo, e, de maneira inversa, verificar se a perspectiva do falso tem a potência crítica de um pensamento forte, que ultrapassa os limites do conhecimento, de um espírito livre em sua criação artística: essa seria a árdua e meticulosa tarefa crítica.

Com isso chegaríamos a supor uma função da filosofia para a arte, para a literatura: a função de banir o discurso fraco, de fazer da repetição algo descartável e indigno, denunciando o vil dessa forma de pensamento para desmistificar a mistura de baixa e fraqueza que formam esse discurso do pensamento reativo. Ou seja, temos com a filosofia a chave para descartarmos aquela arte comercial, e também aquela institucional, presente nas instituições do literário. Tudo o que contraria a liberdade, ao seguir um padrão da ordem de um discurso sem acrescentar em nada, sem ativar o pensamento.

Desse modo, descarta-se também a arte que é feita em nome de um vitalismo vanguardista, com valores programáticos, lançados a um futuro vislumbrável apenas por um ditame do novo, enquadrado em uma modinha, e também aquela feita em nome do real do Brasil, que busca relatar como um neo-documentário uma “realidade” dada aos jornais (como veremos adiante que se dá na época em que Sérgio Sant’Anna se lança como escritor). Consequentemente, teríamos o pensamento como algo agressivo, ativo e afirmativo. Agressivo porque atinge os modelos padronizados e os bons costumes socializados por sua “baixa” de criação; ativo porque experimenta diferentes perspectivas, lugares e formas improváveis; e afirmativo porque seria na arte, na potência do falso, a forma pela qual o artista afirma a sua existência. Um espírito livre que supera os projetos do Estado, e que não confunde os fins da cultura – composto por um discurso, também, fraco, padronizado – com os da moral religiosa ou aqueles da ideologia política (tão ostentados quando do surgimento de Sant’Anna, no contexto da ditadura militar brasileira).

Essa literatura com pensamento ativo e agressivo provoca a desmistificação da arte, pois se faz como arte de pensar. Ou seja, uma arte crítica, opondo aos valores e aos

padrões dogmáticos a imagem de uma liberdade para pensar e criar, que supera toda a missão redutora de crítica social.

O projeto narrativo de Sérgio Sant'Anna se lança em colisão com uma estética reativa, a qual não cria linguagem à altura da complexidade de uma época, preferindo seguir os padrões tradicionais das narrativas brasileiras, aqueles da literatura de registro do real, de reportagem, de uma simplificadora representação do social, tendo como base o estado de exceção no Brasil dos anos 1960-1970 (período em que Sant'Anna estréia).

O pensamento, aqui, seria, portanto, o elemento que busca o sentido e o valor das perspectivas. O pensar não é mais tido como um exercício natural de uma faculdade, ele não pensa sozinho e nem é atrapalhado pelo exterior, ao contrário, o pensamento depende das forças que dele se apoderam, assim realiza o seu trabalho. Enquanto forças reativas ocuparem o pensamento e ele permanecer preso às formas, ainda não estará livre para criar em grande estilo, ou seja, vasculhando os espaços deixados de lado (aí o trabalho genealógico, para rever os valores, o desconhecido), ultrapassando as linhas do conhecimento, imaginando outras possibilidades de perspectivas para a literatura e a vida, numa interrelacionada e potente narrativa, trazendo luz ao pensamento, que imaginará outras possibilidades de perspectivas.

1.4

O terceiro vértice

Do triângulo

Se o princípio era confuso num plano caótico, agora o pensamento é caótico, porque é aquele que causa deslocamentos e choques entre diversos sentidos do pensar.

Foucault tenta encontrar nos espaços das linguagens um espaço para o que seria a linguagem da literatura, e esse espaço, segundo o filósofo, está num lugar de ausência,

entre uma coisa e outra, por fora de tais coisas. A linguagem, de acordo com Foucault, “é o murmúrio de tudo o que é pronunciado (...) as palavras acumuladas na história, o próprio sistema da língua”⁴⁵, ou seja, em relação à literatura, temos esse “murmúrio” como a tradição literária, ao que nos interessa, para a literatura brasileira contemporânea, temos a tradição do realismo/naturalismo, que se estendeu como uma literatura de relatos, de reportagem, que será, como veremos, rompida por Sérgio Sant’Anna justamente pelo seu trato com a linguagem e pelos ecos de seus textos.

Sérgio Sant’Anna faz um corte nessa tradição para vasculhar cantos não explorados por aqueles que seguiram a tradição. O autor irá à busca de trabalho com a linguagem, observando suas possibilidades para o tornar literário. Dessa forma que Foucault apreende na literatura uma outra tradição, que vem, na modernidade, como potencializadora da linguagem: é “*exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta*”⁴⁶, e essa exterioridade do pensamento do eu, da alteridade de quem escreve, é a “*expansão infinita da linguagem*”⁴⁷.

Pois a linguagem é o sujeito da enunciação, e existem vários planos de linguagens – a multiplicidade do ser –, o que dá a liberdade de criação para o artista, e esse está sempre por emergir, logo, pode fabular e especular, mais que isso, posso criar.

Criando com a linguagem, o sujeito pode transvalorar o que é dado como comum e consegue ver diferentes perspectivas para sair da tradição, para partir à diversidade que transforma a forma de pensar e sugere outras morais, amplia o leque de possibilidades da escrita. Assim funcionam os intercessores: os objetos artísticos – com diálogos entre as artes e os diferentes campos do saber: história, política, sociologia, atualidades do cotidiano dispostas como matéria da comunicação. E propõem criações, “*sem eles não há obra (...) fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores*”⁴⁸. São eles que vão possibilitar a ação criativa de enganar, ou, fazer pensar diferente. São os intercessores que alimentam a atividade de criar: a obra de Nietzsche, os livros que o filósofo escreveu, foram intercessores para Foucault e Deleuze; esse conjunto ajuda a compor a biblioteca de intercessores para

⁴⁵ Michael Foucault. Linguagem e literatura, em Roberto Machado, Foucault, literatura e filosofia, p. 140.

⁴⁶ Michael Foucault. “O pensamento do exterior”, em Ditos & Escritos vol. III, p. 220.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Gilles Deleuze. Conversações, p. 156.

Sérgio Sant’Anna, e essa segmentação, essa série, é intercessora dessa pena que aqui escreve e que convida você que agora aí corre seus olhos pelas letrinhas a interceder, a criar fendas abissais em seu próprio pensamento, a partir da interveniência/intervenção do pensamento nietzscheano, pois *“Eu preciso de meus intercessores para me exprimir”*⁴⁹.

Com a linguagem, Foucault chega à obra, que é, como diz, uma coisa estranha no interior da linguagem, uma *“configuração da linguagem que se detém em si própria”*⁵⁰, onde construirá o seu próprio espaço, em que constará ali todo o fluxo do murmúrio, de onde emergirá um volume opaco, enigmático, o livro. Com isso, Foucault tateia o que seria a literatura: *“não é exatamente nem a obra, nem a linguagem. A literatura não é a forma geral nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem”*⁵¹.

É nesse lugar obscuro, então, que algo advindo da imaginação se concretizará, encontrando ali seu espaço para ir se deitando, letra por letra, formando palavras e frases interrelacionadas por uma sintaxe, em que o autor escolhe qual sentido dar a cada um desses signos. Cada palavra é, portanto, “um sinal que indica algo que chamamos de literatura”; e, sendo assim, a literatura será “uma distância aberta no interior da linguagem”⁵², ou seja, será o que se faz, o tratamento e o fator criativo, a elaboração crítica e a experiência de estilo com a linguagem, naquele espaço vazio da repetição das palavras escritas, no trabalho realizado com a linguagem, com as palavras e os sentidos.

Foucault encontra por esses espaços duas figuras opostas da literatura: uma é a figura da transgressão, da palavra transgressiva, a outra é a figura da biblioteca, ou, daquela repetição contínua – a tradição literária -. Usamos com frequência aqui esse termo da “biblioteca” para indicar justamente a literatura a qual Sérgio Sant’Anna se opõe, a biblioteca da tradição vinda do realismo, com a qual ele rompe partindo para uma literatura da palavra transgressiva por mergulhar nas potências de sua fabulação.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Michael Foucault. Linguagem e literatura, em Roberto Machado, Foucault, literatura e filosofia, p. 141.

⁵¹ Michael Foucault, em Roberto Machado. Foucault, a literatura e a filosofia, p. 141

⁵² Idem.

Sant'Anna cria, então, uma arte crítica, conceitual e não fica na chave dos registros do real e das reportagens – como era comum, por exemplo, na década de 1970, quando a obra do escritor começa a ser publicado com regularidade e a ter considerado o seu trabalho narrativo.

O espaço da literatura paira, então, entre esses dois pólos, da transgressão e da biblioteca. Mas Foucault ressalta que a literatura não vem de uma “*espécie de brancura anterior à linguagem, mas justamente da repetição contínua da biblioteca, da impureza já letal da palavra*”⁵³. Ora, é, portanto, nos espaços entre as repetições que um autor alcança a palavra transgressiva e irá criar simulacros em sua escrita de literatura. Entre as infinitas páginas já preenchidas por palavras da biblioteca que o autor abre um espaço em branco para escrever ali as suas palavras, que irão também ocupar – em algum tempo – o seu espaço na biblioteca, mas não de modo previamente culturalizador, sim em seu devir artístico, tomado pelo ato de um *fazer*.

De acordo com Foucault, a literatura tal qual existe desde o desaparecimento da retórica não tem mais como tarefa contar alguma coisa e apontar apenas em termos de prosódia e estilização os sinais do que seria literatura.

Terá de ser linguagem única, desdobrada, pois ao mesmo tempo em que conta algo, se mostra como produção de literatura. Nesta forma, o autor manifestará seu poder fabulatório, pois, como diz Foucault “*não há ser da literatura, há simplesmente um simulacro que é todo o ser da literatura*”⁵⁴. Então, onde chegará o sujeito, com a força de seu pensamento, fora da clausura? Com uma crítica aos sistemas racionalizantes – como faz Sérgio Sant'Anna em sua literatura –, o autor tem em seu horizonte uma engrenagem de linguagem. Explora as articulações entre as esferas da arte e do saber, pois entende que tudo é linguagem e existem várias dimensões estéticas e cognitivas a serem trabalhadas no texto, tendo-se em vista o deslocamento que acontece em seu presente de criação. “*Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar*”⁵⁵.

Em sua escrita ele busca outras qualidades para a arte, transvalora os valores já dados do artístico, vai em constantes metamorfoses (como o ser está sempre em

⁵³ Michael Foucault. Linguagem e literatura, em Roberto Machado, Foucault, a literatura e a filosofia, p. 146.

⁵⁴ Idem, p. 147.

⁵⁵ Chico Science, em Afrociberdelia, “Um passeio no mundo livre”.

permanente mutação), pois o trabalho nunca é um processo acabado, é duradouro - “*O que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano da imanência*”⁵⁶.

Nessa experimentação, lançada sem meta prévia, o artista mantém em sua escrita um propósito de performatividade, que libera as suas potências, ultrapassando os limites do conhecimento já sedimentado sobre arte e pensamento, elos indissociáveis da criação, do processo fabulativo. Assim, construída a sua liberdade de criar, foge do domínio e do controle, para não só contrariar, mas, principalmente, ampliar as possibilidades de pensar, de pensar a linguagem criando-a.

Desse modo, Foucault pensa o próprio ser da linguagem, e não mais o redobramento, a interiorização, pois a literatura é “*muito mais uma passagem para ‘fora’: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso, ou seja, à dinastia da representação (...) a literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando mais longe possível dela mesma*”⁵⁷. O autor é, então, o ser da linguagem, que só aparece “*para si mesmo com o desaparecimento do sujeito*”⁵⁸, e a sua casa é a sua linguagem própria: uma casa meio bagunçada, devido à sua multiplicidade, com as janelas abertas aos quatro ventos.

A dimensão autoral subsiste do desabrigo, alude a um ser da errância, do experimento, de tudo que mantém o pensamento “*fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior*”⁵⁹. Ou seja, esse autor pensa com o que lhe afeta pela exterioridade. Com as interpretações das perspectivas abertas pelo leque da biblioteca e dos simulacros, cria seus conceitos e seus valores.

Foucault valoriza alguns escritores da modernidade por conseguirem ver o pensamento criativo nessa perspectiva e fazer arte através da singularidade da experiência com o exterior: “*só deixa falar, como lei sem lei do mundo, a nudez do*

⁵⁶ Gilles Deleuze e Félix Guatarri. O que é a filosofia?, p. 54.

⁵⁷ Michael Foucault. O pensamento do exterior, em Ditos & Escritos, vol. III, p. 221.

⁵⁸ Idem, p. 222.

⁵⁹ Idem.

desejo (...) um pela descoberta do desejo no murmúrio infinito do discurso, o outro pela descoberta do desvio dos deuses na falha de uma linguagem em vias de se perder, Sade e Hölderlin”⁶⁰. Em Mallarmé, “*quando a linguagem aparece como ordem de partida dada àquele que ela nomeia (...) o movimento no qual desaparece aquele que fala*”, aí temos a valorização do movimento da linguagem para a realização de um trabalho narrativo. Em Artaud, “*quando toda linguagem discursiva é instada a se soltar na violência do corpo e do grito, e o pensamento (...) se torna energia material, sofrimento da carne, perseguição e dilaceramento do próprio sujeito*”, questões, então, entre a linguagem e o corpo, o ser da linguagem que é desconstruído, dilacerado. Em Bataille, “*quando o pensamento, em vez de ser o discurso da contradição ou do inconsciente, se torna o do limite, da subjetividade rompida, da transgressão*”; aí a linguagem buscando seus extremos, seus desdobramentos. Em Klossowski, “com a experiência do duplo, da exterioridade dos simulacros, da multiplicação demente do Eu”⁶¹. Ou seja, são escritores que produziram trabalho com a linguagem, com a forma de narrar; que criaram diferentes perspectivas fabulatórias, possibilitando a ampliação das interpretações sobre a arte, sobre as formas de vida.

Desse modo, a linguagem deve estar voltada para uma extremidade “em que lhe seja preciso sempre contestar: atingindo o seu próprio limite, ela não vê surgir a positividade que a contradiz, mas o vazio em que se vai apagar”⁶². Como elabora Foucault, “*o próprio brilho do exterior: em Nietzsche, quando ele descobre que toda metafísica do Ocidente está ligada não somente à sua gramática (...), mas àqueles que, sustentando o discurso, detêm o direito da fala*”⁶³. Vem aí um trabalho radical a ser exercido sobre a voz, o poder enunciativo do autor, de modo a ser criada na arte uma dimensão transvaloradora.

Até aqui, fizemos uma incursão pela filosofia nietzscheana, aprofundando no pensamento do filósofo com Deleuze e Foucault para conseguirmos uma aproximação mais contemporânea com a arte literária. Vejamos agora, um pouco mais de perto, o caso de Sérgio Sant’Anna, um escritor “enclausurado” – como diz Foucault dos escritores que fogem da biblioteca –, como essa linguagem da literatura aparece, se

⁶⁰ Idem, p. 223.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem, p. 224.

⁶³ Idem.

opondo à outra figura, a dos livros que se acumulam na biblioteca – a saber: na tradição da literatura brasileira advinda do Realismo: a literatura dos relatos e da reportagem.

CAPÍTULO II

SÉRGIO SANT'ANNA
E O ESPAÇO LITERÁRIO

2.1

Situando Sérgio Sant'Anna

Feita a introdução à filosofia nietzscheana no que diz respeito à

vontade de potência enquanto arte, e realizado um cotejo com leituras de literaturas feitas por Deleuze e Foucault numa trilha próxima do pensador alemão, podemos afinar mais nossa perspectiva de análise. Por que Sérgio Sant'Anna? E qual a relação com a filosofia nietzscheana?

Nietzsche foi um filósofo que pensou a arte sempre associada aos modos de transvaloração: maneiras de ser, formas de pensar, construções cultural e, principalmente, a moral dogmática. O filósofo foi recepcionado na contemporaneidade por pensadores que estudaram a história da filosofia, os campos de conhecimentos e as artes, associando suas leituras à construção dos saberes e dos valores, como se lê em Foucault e em Deleuze, nas subjetivações em emergência desde a década de 1960. Há no pensamento nietzscheano a articulação de uma filosofia voltada ao corpo e às afecções, e também à potência do pensamento, no que diz respeito ao surgimento de novas formas de criação.

Por outro lado, esses filósofos apresentam uma espécie de mapa ou traçado genealógico da literatura moderna e contemporânea, propondo um vínculo transdisciplinar entre a escrita e os conceitos advindos da filosofia e dos diferentes campos do conhecimento. Como se lê em *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari as relações do pensamento travadas com tecnologia, semiótica, antropologia, psicanálise, cultura.

Nesse ponto do trabalho, iremos pensar sobre o autor e sua produção: o escritor e seu mundo, suas instâncias. De onde sai a voz da enunciação e qual o seu alcance. Spinoza escreveu:

*“a vida, os costumes do autor de cada livro; o objetivo a que se propunha, qual era, em que época, para quem, em que língua, enfim, escreveu (...) que homens decidiram admiti-lo no cânone (...) Tudo isso, digo, a investigação histórica sobre as Escrituras deve compreender”*⁶⁴.

Portanto, mostra-se relevante situar Sérgio Sant’Anna em uma relação com a produção artístico-cultural da época.

A ideia da escolha por Sérgio Sant’Anna para realizar esse trabalho parte do ponto da sua ruptura com a literatura de reportagem, dos relatos fundados no realismo e numa determinada sociologia de enfoque, ou seja, a tradição literária corrente em seu tempo. Assim como Nietzsche, que inspira e ilumina esse trabalho, rompeu com a tradição filosófica, com as formas de pensar, de criar artístico e de percepção crítica que chegou ao seu tempo. Essa escolha se fundamenta também e principalmente por Sant’Anna produzir uma literatura crítica da linguagem, em que questiona valores artísticos e morais na sociedade em suas formas de narrar, experimentando diferentes estilos com um poder de conceitualidade no âmbito da arte. E com isso sugere diferentes perspectivas para pensar a atividade artística e os estilos de vidas em sua época, outras formas de comportamento e de ver o mundo, ou seja, novas possibilidades de existência. Com o seu modo de se expressar, concebe o espaço da literatura como um campo de forças, de estilos e experimentos que se põem em causa, para movimentar o pensamento sobre a atividade criadora – aí consiste seu rompimento com a tradição literária que chegou ao seu momento histórico. Ele propõe uma literatura dotada de um poder conceitual, capaz de ampliar os horizontes da arte no Brasil.

A literatura revela um potencial de pensamento pelo fato de pulsar em sua linguagem a multiplicidade de focos e interseções estéticas como um corpo vivo de criação e atitude performativa. E é nessa multiplicidade que encontramos os ecos para pensarmos uma crítica de arte e novas concepções de vida.

⁶⁴ Spinoza. Tratado teológico-político. Em Paschale Casanova. A República Mundial das Letras, “O mundo literário”.

Sérgio Sant’Anna, então, é um escritor que sai da linha da literatura de registro, da representação de uma “realidade” ⁶⁵ social, mas sem recusar a socialidade, apreendida, no entanto, de modo menos evidente e ideologicamente dado – como aparece na literatura em alta na década de 1970 –, mas sim com o trabalho de sua linguagem. O escritor ausculta o potencial fabulativo de sua escrita. É o que afirma em entrevista quando questionado sobre os principais recursos de um ficcionista: “*Penso que não podem faltar a imaginação e o trabalho com a linguagem*” ⁶⁶.

Assim, Sérgio Sant’Anna vasculha em seus “palcos interiores” as diversidades do ser, mostrando diferentes perspectivas de ver a vida e as coisas do mundo – as pessoas compõem o mundo, movimentam, fervem, reproduzem, esgotam, continuam, e as coisas do mundo alimentam o sujeito –. A arte é uma coisa do mundo que nutre o pensamento, o que seria da vida sem a arte? Pouco, quase nada, pois não haveria *alternativa*. O artista, então, faz da vida uma “amiga da arte” ⁶⁷ e segue artisticamente, compondo a sua obra. Sérgio Sant’Anna compartilha desses momentos com artistas contemporâneos, experimentando formas e concepções.

Provavelmente a cena cultural do final dos anos de 1960 e da década de 1970 trouxe cor à imaginação do autor: a Tropicália e o experimentalismo literário de José Agripino de Paula; Jimi Hendrix e sua lisérgica *Experience*, Miles Davis e a melhor elaboração da improvisação do jazz em várias fusões; a produção de John Cage e a de Brian Eno. No teatro, José Celso Martinez Corrêa fazia sua crítica subvertendo valores com a expressividade de um pensamento ativo. Assim realizou com caráter inovador o espetáculo *O Rei da Vela*, em 1967, seu manifesto tropicalista; e também, em 1969, baseado na obra de Bertolt Brecht, a peça *Na Selva da Cidade*, em que encenava a situação de uma crise econômica que afetou a classe artística. Com o cinema, Glauber Rocha realizava suas denúncias com gritos, pois seus trabalhos com a lente cinematográfica falavam alto, como se vê em *Terra em Transe*, de 1967. São artistas de potência, com voz e ousadia.

⁶⁵ Importante colocar a palavra realidade entre aspas por que se trata de trabalho de ficção, logo, existem recortes de perspectivas para montar a narrativa.

⁶⁶ Entrevista realizada por Tacilda Aquino, postada no site Overmundo, em 25/02/2007.

⁶⁷ Caetano Veloso, em “Força estranha”.

A imaginação em alta, a perspectiva de uma outra noção de moral, sem descartar a crítica social, mas fazendo-a de modo criativo às ideias, com o pensar linguagens. O trabalho da criação artística enquanto efeito cultural, com outras noções: os valores estão em termos de linguagem, de saber, de produzir pensamento.

O potencial especulativo e fabulativo aberto pela arte literária é, portanto, a potência de Sérgio Sant'Anna. Por isso a escolha por tal autor, para verificarmos como a expressão artística é justamente o movimento, o acontecimento da produção, da superação da criação do sujeito. Essa produção de Sérgio Sant'Anna traz o traço da arte conceitual em Nietzsche: ela é múltipla (assim como o ser indissociável da linguagem e da trama cultural que o circunda).

Com o trabalho da escrita, Sérgio Sant'Anna exerce uma combinação de ensaio e narrativa, dramaturgia e ato performativo. Envolve, na escrita de seus contos, diversos tipos de linguagem e gêneros de discursos: cartas, entrevistas, descrições interpretativas de objetos artísticos, explanações conceituais no espaço da arte, da ficção.

No momento em que Sant'Anna produz literatura, estão em atividade autores como José Louzeiro, de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e Aracelli, *meu amor* e Dalton Trevisan, de, entre outros: *O Rei da Terra*, *Cemitério de elefantes* e *Vozes do retrato*, com o conto “Uma vela para Dario”, que trabalham a narrativa literária na chave do registro do cotidiano, do romance-reportagem, seguindo a linha da tradição do realismo-naturalismo de crítica social e um humanismo de fundo. Essa literatura é queixosa, como estuda Deleuze: “*Não há outra medida: ou queixa-se, ou se faz um exercício absolutamente gratuito de pequena crueldade*”⁶⁸. Trevisan apresenta em seus textos concisão metafórica para narrar especialmente contos breves.

Suas narrativas ainda tratam de representações dos costumes das classes sociais, fazendo denúncias de pobreza, miséria, criminalidade e conflitos entre as classes baixa e alta, além do natural canibalismo amoroso (como ocorre em *Virgem louca, loucos beijos*), ou seja, temas mais comuns ao Realismo e ao Naturalismo. Ou, como exemplifica Moreira da Costa sobre Trevisan: “*uma espécie de pianista de uma música só, reescrevendo seus contos antigos*”⁶⁹. Narrativas, por fim, que não demonstram

⁶⁸ Gilles Deleuze. Conversações, p. 161.

⁶⁹ Flavio Moreira da Costa. Os subúrbios da criação, “O mundo de Rubem Fonseca”, p. 30.

preocupações em trabalhar a potência conceitual da linguagem. Sant’Anna, então, demonstra a sua oposição a essa literatura em “Nota de Manfredo Rangel, repórter”, por exemplo, ao tecer uma contrarreportagem.

Além de José Louzeiro e Dalton Trevisan podemos citar também como exemplos daqueles que produziram literatura voltada aos costumes sociais, a uma reportagem literária em que são valorizados a história e os relatos, Antonio Torres, Roniwalter Jatobá, Ignácio de Loyola Brandão e João Antônio, por exemplo, como autores que têm as suas produções voltadas para a realização de uma crítica em que os conflitos e os dramas são limitados a indivíduos postos à margem, deixando em evidência não só a precariedade do sistema econômico mas aquela de um ponto de vista restrito a uma denúncia no contexto do militarismo.

Ora, mas percebe-se que uma ruptura com a tradição realista-naturalista já vinha se ensaiando sem cair na reportagem e relatos. Escritores com potência fabulativa realizaram importantes trabalhos investigando os meandros entre linguagem e pensamento artístico para com a vida, como a poeticidade do experimentalismo vivo em Guimarães Rosa, o intimismo psíquico de Clarice Lispector, e autores como Samuel Rawet e Osman Lins, que também praticaram essa produção singular no modo de narrar uma história valorizando as estratégias para narrá-la e o pensamento especulativo de perspectivas voltadas ao ser humano e suas criações artísticas como modos de pensar a vida e o mundo. Como elabora Deleuze a respeito de Whitman, “*A experiência do escritor americano é inseparável da experiência da América, mesmo quando ele não fala da América*”⁷⁰. Ou seja, por mais que exista o universo rosiano do sertão, este está construído com uma linguagem singular, que caracteriza o autor, mas também plural, pois amplia o pensamento sobre as veredas das vivências humanas. Apesar de uma retirada nordestina, os textos de Clarice vão além de uma narrativa de retirante, exploram angústias com o peso de cada palavra.

A ruptura com uma tradição em vigor, no momento em que Sant’Anna produz nos anos 1970, realiza outras possibilidades de narrar e fazer história – no ambíguo sentido da expressão. É, portanto, à literatura de reportagens sociais e de relatos de costumes que a literatura de Sérgio Sant’Anna se opõe.

⁷⁰ Gilles Deleuze. *Crítica e clínica*, p. 68.

A questão, aqui, não é de dizer (se é que isso é possível, viável, ou interessante) o que é, ou seria, uma literatura “melhor”, ou “pior”, ou “maior” e “menor” – evitemos as dicotomias –, mas verificar que a literatura é “*interrelacionamento, é transliteratura*”⁷¹, ou seja, são as multiplicidades se interagindo. Assim Sérgio Sant’Anna realiza a sua singularidade, a sua diferença na biblioteca, que então era formada: cria narrativas com um poder conceitual pouco trabalhado antes no espaço literário em nossa cena contemporânea. No entanto, o escritor não abandona o enfoque do seu tempo e espaço, mas o faz com outro sentido de concepção de visão. Sant’Anna é um contemporâneo, na perspectiva formulada por Agamben: “*aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro*”⁷². Dessa forma, percebe-se que Sant’Anna tem aos seus olhos toda a claridade da cena contemporânea, da produção literária brasileira, aí então, ele faz seu corte num feixe de luz para o escuro, para criar algo que ainda não está às claras, pois ele é “*aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente*”⁷³, de modo que o escritor não apenas fala de seu momento, mas, sobretudo, o pensa, ou melhor, exerce pensar sobre ele sem certezas, sem estar preso à contingência do que se vê com clareza e de um modo hegemônico.

Sérgio Sant’Anna se esquia também de escritores midiáticos, os quais escrevem para um público que alimenta o mercado editorial e a crítica jornalística – por vezes insossa, que se limita a fazer resenhas inconsistentes em que apenas elogiam ou advertem tais escritores dentro de um padrão de crítica voltado aos mais vendidos. Ao invés disso, Sant’Anna se encaminha pelas trilhas de José Agrippino de Paula, de *Lugar público* e *Pan América Epopéia*, pelo experimentalismo da linguagem literária e pela abordagem crítica dos valores culturais de sua época. Rubem Fonseca, com exceção dos romances, como *Agosto*, que segue a linha do policial com narrativa histórica, mais pelos contos de *Lúcia McCartney*, ou como fez posteriormente em “Intestino grosso”, onde também trabalha a forma criativa da linguagem literária, a composição do escritor, e questiona os valores abrindo o leque para o social. Além de escritores estrangeiros como Donald Barthelme, autor de *Vida de cidade*, que trabalha, com consciência crítica da modernidade, as linguagens, ampliando novas incursões pelos caminhos da

⁷¹ Flavio Moreira da Costa. Os subúrbios da criação. “O mundo de Rubem Fonseca”, p. 30.

⁷² Giorgio Agamben. O que é o contemporâneo e outros ensaios. “O que é o contemporâneo”, p. 62.

⁷³ Idem, p. 63.

imaginação, ousando formas de expressividade e apontando ainda uma visão sobre a vida social a partir da criação de sua escrita. Esses escritores foram postos em diálogo para Sant’Anna em seu modo de pensar a produção literária pelo caráter conceitual de compor, pelo experimentalismo de um estilo ensaístico e especulativo de uma prosa sobre o homem e suas produções e por propor uma reflexão quanto aos valores da arte na cena cultural de sua época.

De todo modo, apesar ou além das relações dialógicas, Sérgio Sant’Anna observou toda a biblioteca, absorveu as formas de linguagens e interpretações sobre os caminhos dos pensamentos e com isso criou a sua escrita, os seus *Simulacros*. É daí que, retomando Foucault, vem a literatura: *“A literatura, a obra literária, não vem de uma espécie de brancura anterior à linguagem, mas justamente da repetição contínua da biblioteca, da impureza já letal da palavra”* ⁷⁴.

Podemos dizer, portanto, que a literatura de Sant’Anna não é um contra “quem” específico, mas sim contra um argumento, uma forma. Quando há uma crítica aos valores e à ordem vigentes, o autor, como diz Hardt, deve limpar o terreno para que o momento produtivo possa liberar ou criar novos poderes, pois será a destruição que abrirá o caminho para a criação. A crítica de Sérgio Sant’Anna aos valores culturais ou à própria literatura contemporânea acontece com conceitualidade sobre a linguagem literária, como sugere Hardt: “Uma crítica total é necessariamente uma crítica insurrecional. Somente a destruição radical da ‘essência’ estabelecida pode permitir a criação genuína” ⁷⁵. Ou seja, o escritor aqui faz uma crítica atacando a essência dos valores estabelecidos para atingir aqueles – ou aquilo – que está enraizado, emoldurado num padrão da tradição. O autor ignora os valores, as crenças, para abrir o seu espaço onde a sua imaginação e a sua potência de criação poderão atuar recriando seus valores, reconstruindo seus mundos, mudando sua vida (como veremos logo adiante nas leituras dos textos).

⁷⁴ Michael Foucault. Linguagem e literatura, em Roberto Machado – Foucault, a filosofia e a literatura, p. 139.

⁷⁵ Michael Hardt. Gilles Deleuze – Um aprendizado em filosofia, p. 85.

2.2

Continuidades na ficção brasileira contemporânea:

O conto, Dalton Trevisan

Podemos verificar no cenário da literatura brasileira contemporânea um traçado do que se revelaria como uma continuidade do nomeado Realismo. Essa herança se encontra no que chamamos de literatura de reportagem, dos relatos de costumes, a qual consiste no olhar de um narrador que descreve os meandros das vivências representadas por personagens da periferia de grandes cidades, assim como os conflitos existentes entre essa classe com a classe alta, em que entram aí questões de ordem econômica e de valores morais entre os afetos de tais personagens.

De acordo com Flora Süssekind, na ficção brasileira contemporânea há uma tendência por um tipo de narrativa que se assemelha ao documentário – inclusive com a inserção de fotos para dar credibilidade ao relato – e essa narrativa documental tem a sua imaginação limitada por um círculo urbano e de violência. Tal ficção tem em seu cerne o registro do cotidiano em que “*se multiplicam os testemunhos diretos, as histórias de vida, os percursos e contrastes urbanos*”⁷⁶. Ou seja, essa literatura está preocupada mais com os acontecimentos que encadeiam a narrativa, a ação dos

⁷⁶ Flora Süssekind. Literatura e sociedade. “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, p. 61.

personagens e a descrição dos ambientes, de modo que os recursos narrativos ficam em segundo plano. É preciso, nesses relatos, caracterizar as *personae* e os espaços para que se tenha na narrativa a impressão – no sentido latente do termo – da esfera em que se passa a história. Dessa forma, é transmitida ao leitor toda a noção de uma determinada “realidade” existente num meio social.

Essa literatura parece buscar uma função representativa da realidade, operando em forma de reduplicação do que se vê nas ruas e nos lares, nos telejornais e jornais impressos, a violência criminal escancarada e os absurdos grotescos familiares. Assim, a literatura dos relatos e reportagens ganha seu ar de função ilustrativa de “janela do mundo”. O viés do narrador como o foco do cinema documental direto, em que parece uma mosca na parede a observar e a registrar os acontecimentos, tem em seu processo narrativo a imagem chapada que apresenta uma via direta ao contexto, o referente extraliterário, do que está sendo relatado, ou mesmo, testemunhado.

No entanto, essa operação narrativa é feita por meio de clichês, como elabora Sússekind, essa narrativa é construída com *“reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações citadinas (...) que acentuam as distinções sociais já demarcadas, com precisão, no cotidiano”*⁷⁷. Ou seja, essa literatura ao invés de ampliar a perspectiva artística e cultural, repete aquilo que é visto no dia a dia, seja com os próprios olhos, seja no jornal ou na revista, havendo assim uma restrição criativa e crítica da arte literária, e também uma diminuição de um horizonte social, em que a facilitação de uma crítica social fica a cargo de um retrato desenhado com palavras.

Ao contrário de uma literatura experimental e especulativa, em que há o desdobramento de perspectivas pelo estilo da escrita e pela elaboração de conceitos e pensamentos com os enunciados, com a voz da enunciação, na literatura de reportagem e relatos é praxe a *“catalogação patológico-criminal de lugares e tipos humanos, o temor da heterogeneidade, a reiterada criminalização das divisões sociais, o reforço a uma espécie de paranóia urbana endêmica”*⁷⁸. Assim, entende-se a literatura como reflexo de um meio social perceptível com as vivências cotidianas, em que a insegurança e o medo estão rotineiramente presentes devido à banalização da violência; daí a popularização dos romances policiais e histórias de crimes e abusos. E é

⁷⁷ Idem, p. 63.

⁷⁸ Idem, p. 65.

justamente esse ambiente de violência que permeia o imaginário urbano da literatura brasileira contemporânea.

Tomemos um caso como exemplo para o gênero do conto, Dalton Trevisan, escritor que teve constantes publicações desde as décadas de 1960 e 70 em diante, até os dias atuais. Mesmo com seu singular jeito de narrar – contos breves principalmente – segue a linha mestra dos relatos. Mas Trevisan pouco vai pelo caminho da violência criminosa entre os marginais e as figuras da alta sociedade, ou entre bandidos e polícia.

O autor mergulha mais nas relações familiares, nos subúrbios dos relacionamentos entre homem e mulher, deixando em evidência a esclerose dos valores morais e econômicos, valores corrompidos por sexo e estômago, onde o puritanismo é devorado e o pudor é pervertido.

Lendo a obra de Trevisan, percebe-se que os textos seguem nessa temática em todo o decorrer dos livros, e que nesses relatos encontra-se o observador do cotidiano da vida dos becos, bares, e quaisquer lares em que existam um João e uma Maria. Como se pode notar em *Cemitério de elefantes*, de 1964, no conto que dá nome ao livro, inicia indicando o espaço de seus personagens: “À margem esquerda (...)”. ou seja, são personagens que estão por fora, pelas beiradas de um sistema que os exclui, ou os próprios fogem do método de vida comum e procuram outro modo de vida. São personagens que sobrevivem na miséria da condição humana, apenas com migalhas, sobras e entorpecentes baratos que aparecem pela frente. “Ali os bêbados são felizes”, eles criam e vivem sua própria comunidade, não há conflitos, no máximo xingam-se uns aos outros a distância, e, “quando ronca a barriga” saem à procura e à caça do que comer para manter a sobrevivência; aí a zoormofização latente na obra de Trevisan, os personagens sempre em função dos instintos. Compartilham entre si o pão e a cachaça, assim vivem à deriva de um devir sem prévio futuro, a não ser o dia de amanhã ou a morte – quem sabe não estará a morte nesse dia.

Ainda nesse mesmo livro, outro conto que indica uma forte temática na escrita de Trevisan é “Questão de família”, que, como indica o título, irá passar pelos dramas

de questões familiares. É nesse ponto que o autor mergulha a sua produção para permear toda a sua obra. O conflito nesses tipos de relatos de Trevisan acontece em grande parte pelo efeito do álcool: o homem sempre embriagado, gratuitamente – ou melhor, não é gratuito, é pela precariedade de outra perspectiva do desenvolvimento humano mais produtivo –, bate na mulher e agride os filhos e o resto da família. “(...) começou a se embriagar; berrava palavrão, desferia soco na mesa (...). Depois avançava contra a mulher, que fugia com o filho para o quintal”⁷⁹. Com esse marido, a violência rola solta, e a esposa permanece sempre submissa, e, apesar de ser violentada, continua a ter cuidados com o marido e a tratá-lo com respeito e servidão. Dessa forma, Dalton Trevisan desenha todo um retrato dos costumes de uma tradição cultural-social completamente esclerosada e subvertida que preenche a sociedade contemporânea. Esses relatos não fazem senão retratar as descambadas de valores morais que não mais vigoram, ao contrário, são engolidos pelo apetite das vontades carnis e pela falta de tino, evaporado pela pinga – como sintoma de um mobilismo social.

Desse modo, notamos a chave da literatura de Trevisan: a recriação paródica da ficção realista-naturalista do século XIX, em que seus personagens se perdem nos infernos da degradação física e moral. Aí encontramos a retomada do arquétipo da escrita realista, marcada pela trajetória descendente das personagens. Assim, a literatura de Trevisan retrata as relações familiares com traços fortemente realistas, onde os envolvimento e afetos são marcados por uma certa devoração, ou canibalismo amoroso, pois o amor não existe, é esvaziado, há apenas os desejos carnis exercidos com violência, que levam as personagens a uma comilança erótica. E essa foi uma das fortes marcas do Realismo, como em Eça de Queiroz, no romance *O primo Basílio*, na cena do “lanchinho no paraíso”, em que os personagens comem as comidinhas e guloseimas depois se comem. Portanto, no Naturalismo há o excesso do que havia no Realismo, e Trevisan desce ao fundo do poço com seus personagens para exceder aos excessos com tara, bestialidade e zoormofização; essa caracterização do homem animal é marcada em Trevisan não apenas pelos personagens terem apenas instintos animais, mas também reforçada em suas metáforas comparando os sentidos e imagens dos animais com os do homem, por exemplo, quando acontece sexo oral do João em Maria, “(...) morcego perdido na gárgula da catedral barroca”, e ela “Foca suspirosa”, ou a

⁷⁹ Dalton Trevisan. Cemitério de Elefantes. “Questão de Família”, p. 15.

“grande vaca”⁸⁰. Ou ainda, expressões do tipo “mil asas de borboleta pelo corpo”, “o peixe no estômago”, “as asas de beija-flor no rosto”, indicando as sensações que percorrem o corpo durante os momentos de tensão do prazer. Percebe-se, portanto, na trajetória histórico-literária Romantismo, Realismo, Naturalismo, a seguinte sequência temática: amor incondicional, erotismo (canibalismo amoroso), tara e promiscuidade, sempre de maneira retratada nos relatos.

Esses relacionamentos entre os personagens refletem o vazio e a pobreza existencial de uma realidade social. Em Trevisan, o foco vira-se para a baixa classe média e para os mais marginalizados na cena urbana brasileira, e seus personagens veem na bebida e no sexo o alimento e a morfina para suportar tal existência. Essa prática cotidiana resulta em uma desumanização das personagens e suas relações: as personagens não se encontram como pessoas, mas como objetos de devoração, exploração e saciedade carnal.

Assim notamos em “O Rei da Terra”, conto que dá título ao livro de 1972⁸¹, a caricatura de seus personagens masculinos: “grande, bem provido, gargalhada estrondosa (...) comia demais, bebia demais”⁸². E, quando bêbado, o homem quer carinho: “Não me despenteie, é um bruto, você me machuca, nossa mãe, que nojo, está bêbado”⁸³. Aí então reflete o personagem menosprezando a relação do matrimônio: “não são a mulher e o sol, ela mais que ele, os grandes inimigos do bêbado?”. Assinalamos que as relações carnavais são supervalorizadas na escrita de Trevisan, como demonstra essa narrativa: “No auge da discussão – eu nunca a tinha feito gozar?”⁸⁴. Ou seja, os encantos de um casamento, as histórias que constroem um lar, são deixados de lado, valorizando mais a prática sexual. Ao que o personagem solta “o insulto supremo: Sua corruíra nanica!”. Aliás, essa nomenclatura é constante na escrita daltoniana para intuir determinado desprezo pela figura feminina.

No entanto, a literatura de Trevisan não é feita de uma vulgarização do enfoque. Suas metáforas são contundentes com as formas de sua narrativa. Quando há ódio

⁸⁰ Dalton Trevisan. O Rei da Terra. “O matador”, p. 87.

⁸¹ 1972, ano também em que Sérgio Sant’Anna publica o livro *Notas de Manfredo Rangel Repórter, (a respeito de Kramer)*, o qual iremos analisar na sequência como ponto de partida em contraponto com a escrita de Dalton Trevisan.

⁸² Dalton Trevisan. O Rei da Terra. “O Rei da Terra”, p. 2.

⁸³ Idem, p. 3.

⁸⁴ Idem, p. 4.

encontramos: *“Peluda caranguejeira me mordida na nuca”*, ou a ofensa aplicada pelo macho: *“Arranhei a alminha de corruíra até sair sangue”*⁸⁵. Mas a corruíra também tem sua força e não se entrega, regula a comida de seu parceiro, o que o personagem vê como a maior valia do homem, o sexo.

Esse homem abandona sua casa e vai morar em hotel, entrega-se ao álcool e conta as horas com cálices de conhaque, acha que o álcool o salvou da corruíra. Encontra outra “Mariinha”, mas, apesar de tudo, ainda pensa na ex e não entende por que não o perdoou: *“Se a ela tudo perdoei, por que nunca me desculpou? Sete anos passados (...) bem me pergunto por que ainda me odeia. Não lhe dei os melhores dias do último rei da terra?”*. Ou seja, o rei da terra aqui é esse macho forte e estrondoso, o que tem a mulher que deseja, que domina e deixa a mulher submissa, e isso, para ele, é o natural e assim deve ser a vida conjugal, pois é nessa cultura que ele se encontra inserido desde uma longa tradição.

Outro conto desse mesmo livro que demonstra as taras desenfreadas é “O caçador de virgens”, em que o personagem alicia as mocinhas virgens – menores de idade –, ou seja, ele quer o proibido, que é imoral e contra os costumes sociais. Suas aproximações nunca são sutis e educadas, sim grosseiras e afobadas: *“Se a menininha não se entrega, usa dela com maior violência. Os pais diante da televisão na sala ao lado com a porta aberta, é capaz de a despir inteirinha no sofá vermelho de veludo, possuí-la sem dor e ainda carregar no bolso a calcinha rendada”*⁸⁶. Esse é mais um de seus “reis da Terra”, que realiza seus desejos carnavais desenfreadamente, sem pudor ou falso moralismo. Quanto maior a perversão, mais vangloriado é o personagem: *“Meia-noite a seresta com violão para uma freirinha na grade do convento – única maior de quinze anos, a novidade das sete saias negras. Uma semana depois, surpreendida aos beijos com nosso herói”*⁸⁷. Esse herói está longe de ser um herói romântico, pois aqui todo romantismo já foi esvaziado, o gosto em sua vida é a realização de suas taras, para poder seguir adiante uma após outra, e que seja pérfida a próxima.

Assim seguem as narrativas de Trevisan com seus personagens: nos precários lares, as relações familiares permeadas por violência e taras; os homens, os “Joãos” são

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Dalton Trevisan. O Rei da Terra. “O caçador de virgens”, p. 29.

⁸⁷ Idem, p. 30.

os “ursos bêbados”, os quais dominam suas fêmeas; e as “Marias” ou ainda as “Mariinhas” ou apenas “Mirinhas” são as submissas e obedientes mulheres que servem seus homens, também conhecidas no universo daltoniano como as “corruíras nanicas”. (Corruíra é um pássaro canoro também conhecido como cambaxirra, ora, nada mais injuriante para um embriagado do que uma mulher matraqueando o tempo todo ao redor – disso reclamam os Joãos de Trevisan). Assim está em “Do alto das muralhas de Tróia”: *“Três da manhã acorda a família, mulher e filhos a varrer, espanar, encerrar (...) Ou, acendendo jornais velhos pelo jardim, quer incendiar a casa”*. Mas, por fim, o “urso bêbado”⁸⁸ se esgota e *“Desaba vestido na cama e ressona de leve, sereno como um porco. Maria lhe descalça o sapato”*⁸⁹. A mulher é explorada e ainda assim segue sua obediência ao que lhe foi ensinado.

Além dos lares falidos, a prostituição também constitui os temas da obra de Dalton Trevisan, pois os ursos bêbados sempre estão a perambular pelos becos da madrugada à procura dos inferninhos para saciarem suas sedes de álcool e sexo sujo e barato. Ainda em *O Rei da Terra*, no conto “Fim de Noite”, o autor dá indício do que brotaria mais adiante em sua obra: *“Uma pinta de virgem louca (...) dormiram juntos: exigiu que gemesse seu nome”*⁹⁰. E aí será mais uma de suas histórias em que a virgem, maltratada pelos pais, sai de casa e vai se prostituir, encontrando um João, que lhe faz promessas de mudar de vida, mas no fundo seu interesse é puramente saciar seu sexo e estômago com uma mulherzinha ingênua e obediente. No decorrer da trama acontece a degradação: esmolas de sexo com homem ou com mulher, regado a cachaça. O aborto vira praxe, e o sexo... *“Ali mesmo, na rua, de pé, a poucos passos da pensão, quase surpreendido pelo guarda-noturno, ele a possuiu à força”*⁹¹. Mas esse João tem seus momentos de irônica ternura, com algumas de suas *corruirinhas de asinha quebrada*: *“Chore não, putinha mais doce. Com você eu me sinto bem. Não preciso fingir que sou o rei da terra (...) no teu corpo de virgem louca o potro selvagem da luxúria. Na tua boquinha pintada eu perco o nojo de mim mesmo”*⁹². Ou seja, o macho aqui já adestrou sua fêmea, a tem com ele quando quiser para cavalgar, de modo que, se algum charme

⁸⁸ Dalton Trevisan. *O rei da Terra*. “Do alto das muralhas de Tróia”, p. 114.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Dalton Trevisan. *O Rei da Terra*. “Fim de noite”, p. 116.

⁹¹ Idem, p. 120.

⁹² Idem, p. 121.

ou encanto faz-se necessário em uma relação, aqui é bobeira, basta arreganhar e penetrar.

Por fim, o que se mostra na obra de Dalton Trevisan é uma continuidade à tradição vinda da literatura de relatos e reportagens, em que o intuito é fazer uma crítica social retratando os costumes de um meio e apontando os valores corrompidos ou esquecidos pela exaltação dos instintos. A retomada que Trevisan faz da ficção realista é paródica, posto que os relatos aqui são cômicos e caricatos, de forma que o exagero desfigura o que seria uma narrativa realista. Assim, podemos dizer que a linguagem elaborada por Trevisan para construir sua obra e se inserir no campo de forças da literatura contemporânea é excessiva para esgotar o objetivo de Realismo e o Naturalismo ao excesso já chega a ser sátira ⁹³.

2.3

As engrenagens de Sant'Anna:

A ruptura com a tradição

Em contraponto às leituras de Trevisan podemos pensar a escrita de Sant'Anna. Examinando o *terceiro vértice do triângulo* da escrita de Sant'Anna, onde se passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem, como desenha Foucault, encontra-se algo ainda a desbravar, a ser interpretado, ou melhor, aquilo o que pensar. Como murmuraria uma voz de Sérgio Sant'Anna: “quem quer que seja a violá-la [a literatura] encontrará aqui a aranha peluda que é horror e fascínio; a serpente em sua toca no momento do bote; o instante do gato em seu pulo” ⁹⁴. Ou seja, a linguagem literária é expectativa, é instante, e aquele que a exerce, seja criando ou interpretando,

⁹³ Eduino José Orione. “Realismo e paródia em Dalton Trevisan”.

⁹⁴ Sérgio Sant'Anna. 50 contos e 3 novelas, “Uma carta”, p. 317.

encontrará horror e fascínio, pela multiplicidade, devido às diversas possibilidades de outros mundos, de interpretações da vida.

É isso que Sant’Anna faz em seus textos, misturando gêneros e estilos de textos, torna literária uma carta, uma entrevista, uma aula... E o que mais nos salta aos olhos nos textos de Sant’Anna é esse deslocamento que realiza com os textos, imprimindo neles a potência de colocar o pensamento em movimento. Como demonstra o narrador do conto “God save the king”, ao levantar, como professor, a seguinte questão aos seus alunos: “Que é o pensamento?”, e responde em seguida sugerindo uma definição “simplista, enciclopédica” que “o pensamento é produto da atividade mental”. Mas explica ainda – e aí nos interessa – que “o pensamento só se opera em linguagem. O que significa que a linguagem é ligeiramente anterior ao pensamento. Este último só se tornou possível a partir da linguagem” ⁹⁵. Ora, assim mesmo diz Foucault: “A linguagem é o murmúrio de tudo o que é pronunciado; é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua”, então, o que podemos interpretar aqui é a ideia de que nos comunicamos por linguagem, o mundo é lido por meio de nossas linguagens e, sendo o mundo um texto – na perspectiva nietzscheana – lemos esse mundo com nossas linguagens que temos para podermos interpretá-lo.

Sérgio Sant’Anna não apenas narra uma história, mas coloca dentro dela um forte potencial de análise sobre a criação artística, ao verificar, por exemplo, a plasticidade de uma imagem descrevendo uma análise sobre uma obra – uma pintura -, caso do conto “A mulher nua”; ou ainda, ao sugerir uma perspectiva para a cultura contemporânea afirmando-a em sua arte, em seu texto literário, estabelecendo um diálogo com outra arte, a música, caso do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”; ou então, quando coloca em seu conto “As cartas não mente jamais” um diálogo com uma psicanalista para discutirem os filmes de Godard. Sant’Anna faz tudo isso com uma pegada filosófica que afirma a vida enquanto pensamento ativo, como produtor de linguagem, de arte, estimulando o pensar sobre uma crítica cultural de valores na arte, além de iluminar os abismos interiores, vasculhar os ângulos e horizontes mais longínquos daquele que o lê, especulando reflexões filosóficas.

⁹⁵ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas, “God save the king”, p. 72.

A narrativa de Sérgio Sant'Anna ganha força ao realizar essas nuances dialógicas entre as artes, mas potência também ao fazer-se com textos bem amarrados e, acima disso, envolventes pelo caráter afetivo dos personagens. Os personagens se envolvem de tal forma que cativa a leitura, e a trama vai se desenvolvendo num clima de possibilidades de afetos com o que move a vida e o pensamento. Suas narrativas desbravam as multiplicidades dos acasos, mostrando assim a ideia nietzscheana de que existem forças que emergem para fora de si: “Minha vontade de suicídio é por ser a vida irritantemente trabalhosa. É por pura preguiça. E quando tal acontecimento se fizer, não deixarei em meu bilhete mais do que uma única palavra: CHEGA”⁹⁶, ou seja, as vontades e os pensamentos desenham a trajetória da melodia da vida do sujeito. Dessa forma, os personagens se envolvem com a poeticidade da vida e do mundo exposta na linguagem literária, sendo um desenho conceitual do mundo, uma analítica no campo de forças que o circunda: o texto. Portanto há afeto, e a vontade de potência se manifesta como um poder de ser afetado pelo mundo, pela vida, e os personagens se permitem a esse afeto – muitas vezes eróticos – que dão fôlego e aguçam a dinâmica da leitura ao mesmo tempo em que possibilita a abertura do leitor para uma afetividade também do que vem de fora, da narrativa em si.

Portanto, a potência da arte de Sérgio Sant'Anna consiste em ser múltipla, o que amplia as possibilidades de perspectivas para pensar a narrativa e a vida – pensando que a vida é texto -. Essa força é realizada experimentando estilos com uma linguagem poética do mundo e analítica na narrativa, que explora os cantos dos gêneros: o conto, o romance, a dramaturgia, juntando e misturando umas coisas às outras, as multiplicidades que o ser oferece, e a partir daí cria suas fabulações e simulacros para *conseguir ver* de outra(s) forma(s).

Sant'Anna destaca-se, então, da coletividade sendo o “um qualquer” tal qual ele próprio o é “por ser cada ser um ser a parte”, como diz o narrador do “Conto obscuro”, em seu lance de explorar a linguagem literária num anonimato que só a própria linguagem tem a capacidade de transmitir tal ser, individual, que não é igual a ninguém. Sobre essa singularidade do ser, Hardt engendra que “o ser é singular não apenas porque é único e absolutamente infinito, mas, o que é mais importante, porque é notável” e ainda explica que “A singularidade em Deleuze nada tem a ver com a individualidade

⁹⁶ Sérgio Sant'Anna. “Projeto para a construção de uma casa”, em *O concerto de João Gilberto*.

ou a particularidade. É, em vez disso, o correlato da causalidade eficiente e da diferença interna: o singular é notável porque é diferente em si mesmo”⁹⁷.

Podemos perceber essa singularidade pelos enunciados dos narradores que Sant’Anna constrói, que demonstram o desejo de entrega à sua produção artística, a fazer da vida uma obra de arte: “(...) o meu verdadeiro sonho (...) dispor do tempo e da paz de espírito necessários para entregar-me ao ócio criativo e à meditação, à verdadeira arte”⁹⁸. Temos aqui a ambição do artista: a entrega ao *ócio criativo*!

Esse ser singular tem o pensamento como afirmação da vida, pois tem a potência de criar a arte com o poder do falso, arquitetando “o mundo enquanto erro”⁹⁹, fabulando com liberdade e variedade, respirando a vontade de enganar, de ampliar as visões, e assim ele consegue dizer sim à vida, vivenciando o viver dentro de seu devir. Ou seja, é justamente na multiplicidade do ser, em sua pluralidade, que se encontra a singularidade, pois o ser é um, mas esse um é o um do múltiplo. O um já é vários, e nesses vários que encontramos as diferenças do próprio ser. Assim podemos colocar a afirmação de Hardt de que “O ser singular não é diferente de qualquer coisa fora do ser, nem é indiferente ou abstrato: é simplesmente notável (...) O ser não é apenas igual em si mesmo, mas está igualmente presente em todos os seres”¹⁰⁰. É nessa extensão dos textos desse ser que percebemos a valorização de outro andamento narrativo, onde podemos pensar a narrativa no espaço do não dito, o que está fora do texto: a filosofia, a teoria literária, a cena cultural do país e por aí a fora. Sempre com o poder crítico da linguagem, pensando com as formas de expressão, ou melhor, pensando com a linguagem literária.

Desse modo, a escrita de Sant’Anna oferece fôlego à filosofia, pois é na arte que a filosofia encontrará o seu ar para manter-se viva. E Sérgio Sant’Anna é o escritor que possibilita essa ação, esse movimento que acaba envolvendo o campo da filosofia em sua literatura, ao contextualizar em seus contos questões sobre arte, ao questionar-se sobre a criação artística e ao realizar o seu próprio deslocamento, o movimento de seu pensamento (sua vontade de potência efetivando-se) para criar tais obras. Como por

⁹⁷ Michael Hardt. Gilles Deleuze - Um aprendizado em filosofia, p. 116.

⁹⁸ Sérgio Sant’Anna. Senhorita Simpson, p. 136.

⁹⁹ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 49.

¹⁰⁰ Michael Hardt. Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia, p. 116.

exemplo, ao lançar em seu conto “God save the king” signos de diferentes naturezas, como figuras geométricas, mapa e notação musical, para chegar à ideia de que é com as palavras, através da sintaxe, que “penetramos numa forma mais complexa de linguagem e numa funcionalidade maior da expressão do pensamento, que são as frases, cuja combinação mais sublime é a literatura” ¹⁰¹. Ou seja, o autor faz com que seu narrador pense nas questões críticas que envolvem a linguagem literária na elaboração do seu texto literário.

Sérgio Sant’Anna além de se nutrir de outras artes para compor seus textos explora também seus estilos literários de narrar, trazendo um plurilinguismo à tona, ou seja, explorando diversos focos narrativos num mesmo texto. Mistura, sobretudo, a narrativa com outros gêneros literários, trazendo poesia à perspectiva de ver a vida e o mundo. Mas realiza também a andança entre a narrativa e o ensaio, encontrando por aí o lugar da especulação e do experimento, e nesse obscuro espaço encontra a errância, pois o ensaio é o lugar do erro, da possibilidade da perspectiva, e não da afirmação. Podemos observar aqui a ideia de Hardt de que “a especulação não constitui o mundo nem constrói o ser; a especulação meramente nos fornece os princípios fundamentais pelos quais o ser é constituído” ¹⁰².

Será, então, em suas especulações que Sant’Anna irá buscar seus princípios fundamentais para constituir seus narradores, ou seja, a sua criação artística. E o fato de essa especulação estar numa narrativa, numa ficção, dá mais liberdade de criação para que o autor possa mexer – literalmente – com a linguagem e poder ousar e, sobretudo, fabular suas especulações ensaísticas. A ficção, sendo o falso, é a fabulação da vontade de criar e, na criação artística, o simulacro da vida: isso é o que trará maior característica aos seus textos como possibilidades de pensá-los filosoficamente, pois assim diz Foucault que

*“na literatura não há encontro absoluto entre a obra e a literatura.
A obra jamais encontra seu duplo finalmente dado. Por isso ela é a
distância que há entre a linguagem e a literatura, uma espécie de espaço de*

¹⁰¹ Sérgio Sant’Anna. “God save the king”, em *Notas de Manfredo Rangel, reporter (a respeito de Kramer)*.

¹⁰² Michael Hardt. Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia.

desdobramento. Esse espaço especular é o que se poderia chamar de simulacro”¹⁰³.

É justamente aí que a escrita de Sant’Anna difere da literatura em vigência, ao construir narrativas que são, ao mesmo tempo, críticas de arte, ao questionar conceitos e ideias de cunho filosófico em fabulações que se firmam nos laços afetivos de seus personagens, na abertura da possibilidade de afetar e ser afetado pelo exterior, ao interpretar e criar sobre as relações do pensamento com a exterioridade. E, assim sendo, podemos pensar a ideia de Foucault de que “*Cada livro é único e todos os livros se assemelham*”, ou seja, o autor é um qualquer, mas é ele tal qual é, diferente dos outros. Em seus textos, os narradores são genealogistas, vão com liberdade vasculhar os espaços dos signos e significados deixados de lado. Vão pela contramão, saem do dogmático e pegam pelo que seria o erro, e para sair dele, livre, especulam seus próprios conceitos, seja do que for, e assim, da biblioteca que já existe o escritor realiza a sua singularidade artística (pois ele sabe que é necessário criar para não repetir).

Com estilo experimental em sua linguagem, com propriedade ao enunciar, ele se exclui do padrão pensando e criando fora do lugar comum, mas num lugar qualquer - pois ele é o qualquer um diferente de todos os outros quaisquer¹⁰⁴ -, no movimento do pensamento, nas caminhadas às montanhas, no voo da ave de rapina ou nas profundezas do mergulho no “palco interior do ser”. Dessa forma, o pensamento na literatura ganha corpo, e esse corpo se envolve, tem afetos nas relações dentro do próprio texto, o que faz com que o pensamento dali do texto ganhe potência em seu leitor, ao interferir em seu corpo e ao envolver o seu pensamento, ou vice-versa.

Dissemos aqui que Sérgio Sant’Anna se alimenta de diversas formas de *arte* para arquitetar seus textos. E a arte, para Nietzsche, de acordo com Deleuze, é um “estimulante da vontade de potência” – da vida -, “excitante do querer. O sentido crítico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte”¹⁰⁵. Percebemos, então, na escrita de Sant’Anna, uma excitação em querer flutuar pela pluralidade do ser e de sua obra, da vida e da criação artística: “Se falamos em onisciência é porque o pintor, em

¹⁰³ Michael Foucault. Linguagem e literatura, em Roberto Machado – Foucault, a filosofia e a literatura, p. 141.

¹⁰⁴ Agambem. A comunidade que vem.

¹⁰⁵ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 48.

princípio, não poderia estar no espaço delas [as mulheres no quadro], nem vê-las. Então é bem como no cinema, quando se oculta a técnica que nos propicia estar ali, no convívio dos personagens”¹⁰⁶. A partir de outras obras artísticas, Sant’Anna irá, em sua narrativa, incorporar o ensaio e com isso suas especulações filosóficas sobre arte e pensamento – “ah, a eterna prisão do pensamento”¹⁰⁷-, e percebemos com isso que o autor busca, como diria Deleuze, fazer um buraco no guarda-sol para que entre luz no conhecimento, pois há de se ultrapassar as barreiras do conhecimento limitador com pensamentos críticos que extrapolem a biblioteca já posta. Sérgio Sant’Anna, então, olha para a arte de forma estimulante: “a lascívia se abrigará antes no olhar que as contempla que nos corpos contemplados”, ou seja, é o interprete quem sente em seu corpo o estimulante da vida que a arte propicia. “(...) voluptuosidade, essa outra palavra plena de curvas e arabescos sonoros – e ela, sim, talvez aplicável às meninas de Balthus”¹⁰⁸, e o autor não só contempla a obra de arte que está a observar, mas também repara em sua própria escrita, e propõe, assim, um olhar crítico sobre a arte em suas formas de linguagem em seu potencial fabulativo.

Por fim, podemos pensar que em correspondência com a nova imagem do pensamento, em Deleuze na filosofia, nas narrativas de Sérgio Sant’Anna passa a existir uma dimensão reflexiva, crítica, até então pouco trabalhada em nossa literatura, que tanto é crítica de linguagem – metalinguagem – quanto é crítica também dos valores. Há na literatura de Sérgio Sant’Anna, sobretudo, uma ensaística especulativa sobre a ação do criar artístico, e a partir daí as elaborações das possibilidades de ampliação das perspectivas sobre a vida e o mundo. A conceitualidade perceptível no trabalho de Sant’Anna exprime a forma como o pensamento opera com esse entendimento de que a transvaloração atinge um modo de se conceber literatura e arte, assim como dogmas, vivências e comportamentos.

¹⁰⁶ Sérgio Sant’Anna. “A mulher nua”. 50 contos e 3 novelas, p. 592.

¹⁰⁷ Idem.

2.4

Sérgio Sant'Anna e seu campo-de-força

Vimos que Sérgio Sant'Anna flutua por diversas áreas do conhecimento e diferentes campos das artes, explorando em seus textos literários diálogos entre artes e especulações ensaísticas. No entanto, faz-se importante mapearmos melhor o geral da obra de Sant'Anna, nos obscuros cantos de suas ideias, rachar as palavras de seus textos, para obtermos a impressão de o que constitui a obra desse escritor, como ela é construída, quais são seus principais ou correntes recursos. Para isso, há de se tatear o pensamento na escrita. Haverá um plano de escrita nessa produção?

A literatura de Sérgio Sant'Anna possui uma escrita que dá ecos, que vão por labirintos ensaísticos sobre a vida e a arte, a arte de viver, de vivenciar instantes e compor a vida como arte. Essa arte na vida está focada na produção artística, na escrita sobre a escrita. Assim, podemos nos lembrar de Nehamas, que escreveu sobre o pensamento nietzscheano em relação à escrita para compor a vida, para narrar a vida como obra literária: *“teríamos que estar escrevendo nossa autobiografia à medida que vivemos nossa vida, e acaso teríamos que escrever sobre a escrita da autobiografia, e escrever, por sua vez, sobre essa escrita, assim uma e outra vez, interminavelmente”*

109

Em sua grande maioria, os narradores de Sant'Anna são artistas e escritores, sempre em conflito com sua escrita – mas há de ser mesmo conflituosa a existência, pois senão não há criação! Esses narradores-escritores estão por volta de suas produções vivenciando dramas e especulando sobre suas ações criativas para pensar a relação da vida com a arte e desta com a sociedade, com a humanidade, de forma geral. Dessa forma, Sérgio Sant'Anna se enquadra no que pensa Paschale Casanova sobre um modo de composição literária. A ideia de que os escritores escrevem sobre si mesmos

¹⁰⁹ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura, p. 236.

refletindo sobre a dificuldade de se posicionar no universo literário há muito tempo. Nesses textos encontram-se as questões que eles têm de enfrentar, “*sobretudo as leis estranhas da economia específica segundo a qual é governado o espaço literário*”¹¹⁰.

Sérgio Sant’Anna é um dos primeiros autores brasileiros contemporâneos a problematizar a figura do homem de letras como narrador, propondo uma reconfiguração do limite da literatura entre ensaísmo e outras formas de arte, entre a performance e o relato (antes, houve Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Cyro dos Anjos e outros). Com isso, o autor expõe o campo literário como campo de forças onde o escritor se lança com sua carta de entrada no jogo, seu produto, seu livro. Sant’Anna tem seu olhar para o imaginário, as especulações na ficção, mas também vista para as tendências críticas do mercado e do academicismo, chegando a fazer seus narradores das letras tratarem com o mercado editorial (caso do conto “O duelo”) e também pensar sobre os meandros de escrever, de ser escritor, como podemos observar no conto “Breve história do espírito”, conto que dá nome ao título do livro lançado em 1991. Com os ecos vindos das especulações desse conto, podemos pensar a produção literária inserida em uma área de forças formada por um conjunto de espaços, de linhas e barreiras, que são permeados pelo econômico e o artístico, e aí entendemos o jogo literário como um jogo mesmo, em que há disputa e exclusões. E nesse campo, nesse jogo, como engendra Paschale Casanova: “*algumas obras valem inseparavelmente por sua produção propriamente literária e também pelas análises vigorosas que fornecem sobre si mesmas e sobre o universo literário no qual se situam*”¹¹¹. Bem, os textos de Sérgio Sant’Anna, pelo que percebemos, é um dos que se enquadram nesse caso pelo caráter conceitual do texto e pela força crítica de sua perspectiva da cena cultural.

Logo no início de “Uma breve história do espírito”, o narrador reflete sobre a diferença entre fantasia e imaginação: “Enquanto a fantasia se prestava a devaneios substitutivos, a imaginação permitia *criar realidades*”¹¹² em forma de obras, como fazem os artistas. E eu não me considerava, primordialmente, um artista?”¹¹³. Esse narrador-artista quer entrar em jogo no campo literário, mas encontra dificuldades de

¹¹⁰ Paschale Casanova. A República Mundial das Letras, p. 23.

¹¹¹ Idem, p. 24.

¹¹² Grifo nosso.

¹¹³ Sérgio Sant’Anna. Breve história do espírito, p. 257.

ordem econômicas: a namorada (por assim dizer, ou companheira de apartamento, como o narrador prefere) está grávida. De modo que ele não tem a possibilidade de entregar-se ao *ócio criativo* por conta de suas responsabilidades de ordens pragmáticas.

Mas interessante notar aqui que o narrador expõe essa perspectiva da imaginação para poder *criar realidades*, pois assim pensava Nietzsche, que a arte possibilita uma outra forma de existência: a criativa, uma forma saudável para especular outras noções de valores para a vida. Entendendo por *saudável* a ideia que Deleuze acentua de que “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo”¹¹⁴. Ou seja, a literatura cria os simulacros. Sugere aos sujeitos outras formas de condutas, outros valores, outra possibilidade de vida. O escritor olha, vê, enxerga e delira, pois “*a literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial*”¹¹⁵. O escritor, por sua vez, livre com seu pensamento, criará a sua literatura, que partirá de seu lugar para expandir-se ao universo criando-se em meios às possibilidades para atingir o “*Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida*”¹¹⁶.

O narrador de “Uma breve história do espírito” encontra, então, os seus conflitos, que são os dispositivos para a ação criativa: “(...) *a palavra desempregado possui uma conotação meio romântica diluindo fracassos individuais na crise coletiva. Senti também um impulso de estreitar Rosinha nos braços, com sua barriguinha de quatro meses (...)*”¹¹⁷. Surge aí uma problematização do sujeito escritor: o narrador-escritor aqui é um homem desempregado, que participa de alguns concursos de contos, mas que está longe de conseguir seus provimentos do seu *ócio criativo*, então ele irá exercer sua atividade de escrever num exercício que misturaria sua ficção à metafísica (de um poder): foi fazer uma entrevista para ser redator de panfletos de uma igreja evangélica. E, ao sair, Rosinha o adverte: “Vê se controla o seu estilo”. Ora, o narrador sabe que o estilo de narrar é a grande arma para a ficção: “*O estilo, a minha prosa espasmódica, pelo menos a dos contos, já que nas críticas eu era severo, contido, quase*

¹¹⁴ Gilles Deleuze. Crítica e clínica. “A literatura e a vida”, p. 14.

¹¹⁵ Idem, p. 15.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Sérgio Sant’Anna. “O duelo”, p. 258.

rígido, o que me levava sempre a rasgar os ditos contos, mal iniciado os rascunhos”¹¹⁸. Nessa metaficção de Sant’Anna, ele já prevê as reverberações de seus textos com os leitores e com a crítica, a sua própria crítica. Ou seja, a figura do autor também como posição de crítico: “(...) *a atividade crítica (...) quando manifesto alguma severidade em meus juízos, nada mais faço do que estender aos outros os critérios de rigor que tracei a mim mesmo*”¹¹⁹. Dessa forma, o autor demonstra seu rigor com sua escrita, logo, com sua postura diante de sua produção, a sua vida.

“*Quem sou eu?*”. Essa é a pergunta proposta na entrevista da igreja para conseguir o emprego de redator, com a qual Sant’Anna arma o seu campo de batalha juntamente com seu narrador. A partir dela, ele encontra espaço para suas especulações e desenvolvimento de seu estilo. E aí começa a sua jornada, o seu trabalho: “(...) parei para refletir (...) se os assim chamados fatos, sucedidos com uma pessoa ou produzidos por ela, não se prestam, antes a encobrir do que a revelar a verdadeira essência dessa pessoa, o seu espírito?”¹²⁰. Sant’Anna irá vasculhar em seu “espírito” os possíveis caminhos para a resposta a tal pergunta, e encontrará na Palavra a essência para a vida:

“(...) as palavras, para as quais revelo, às vezes, uma aptidão até perigosa, pois seduzido pelo encadeamento sintático e melódico dos vocábulos, além da imaginação, posso ser transportado por eles, ao invés de conduzi-los, a paragens cada vez mais distantes do núcleo que desejo atingir. Nesse sentido, as vírgulas me servem como âncoras no meio do maremoto, cravos de um alpinista suspenso sobre o abismo do ser, enquanto os parênteses e travessões são represas do turbilhão”.¹²¹

Ora, assim pensava Nietzsche que com as palavras é possível construir um encadeamento de postura para a vida, fazendo dessa uma narrativa possível de ser uma obra de arte. E esse narrador de Sant’Anna, com suas metáforas entre os signos lingüísticos e as tensões da mente, demonstra que a Palavra pode formar o ser, dar

¹¹⁸ Idem, p. 259.

¹¹⁹ Idem, p. 266.

¹²⁰ Idem, p. 265.

¹²¹ Idem.

tornos à sua vida, imprimindo possibilidades de perspectivas para conduzir o pensamento a novos – ou diferentes – valores. A escrita, aqui, é tida, portanto, em sua elaboração, em sua vivência, como desenha Alberto Pucheu: “*uma dança do intelecto por entre as palavras*” ¹²².

O escritor libera seu pensamento para dançar com as palavras e, ora as conduz, ora é por elas conduzido, e nesse bailado ele cria a sua prosa, numa linguagem poético-filosófica, uma “*prosa, como o resultado do esforço equiparável ao do verso (...) como um esforço rítmico, imagético, conceitual, sintático, navráltico, de deslocamentos de usos habituais, que se aventura às tensões dos novos sentidos fabricados*” ¹²³.

O narrador segue percorrendo sobre suas vivências e substitui a palavra “vagabundagem” por “perambulações”, pois declara à pergunta “Quem sou eu?” a resposta de que é um “contemplativo”. O contemplativo, para Nietzsche, é o sujeito da renúncia, aquele que renuncia aos padrões impostos de sociabilidade, que *consegue ver* nas coisas os seus detalhes, ou seja, a poesia do mundo. E renuncia também os valores já dados, as formas de pensamento, ou seja, é aquele que *cria* seus próprios valores. Assim sugere o narrador: “*(...) parece-me que desperdiçam o tempo aqueles que o consomem atribuladamente, não deixando nenhum espaço para vivê-lo, o próprio tempo, território onde se movimenta a vida sem nenhum destino traçado*” ¹²⁴. Esse artista constrói a sua liberdade dentro de seu encadeamento de postura para com a vida e dessa forma é livre para pensar e viver em seu devir com seus próprios valores.

Nesse devir do pensamento que ele contrasta seus valores, lembrando da infância, quando os pais pediam que se concentrasse nas aulas, mas sua atenção se voltava ao poético do mundo, que, para o seu espírito livre, é o que tem valor: “*(...) num cantar de pássaros, ou numa borboleta que nos sobrevoasse (...), nas partículas de poeira suspensas nos raios solares, ou então, principalmente, na chuva, seu som e cheiro de encontro às superfícies porosas*” ¹²⁵. Aqui uma corrente na estilística de Sant’Anna: a sinestesia para estruturar o imagético e as sensações dos sentidos corpóreos, utilizando coisas “tão pequenas”. São detalhes do cotidiano que elevam o

¹²² Roberto Machado, no texto da orelha do livro de Alberto Pucheu, *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*.

¹²³ Alberto Pucheu. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, p. 15.

¹²⁴ Idem, p. 268.

¹²⁵ Idem, p. 269.

espírito poético para que a prosa se realize em grande estilo, como que o pensamento fluindo naturalmente com os elementos da natureza. Aí, então, o conhecimento limitador de uma sala de aula se choca com o pensamento livre que voa para outras instâncias da vida, sendo que o valor das coisas está naquele que os cria.

Mas não é somente o exterior que serve como dispositivo para o criar artístico desse narrador, as suas perambulações também consistem – e aí outra expressão corrente na escrita de Sant’Anna – nas “ruelas e cenários interiores”. Essa expressão é bem visada pela crítica de Sant’Anna, pois se percebe que o autor se vale do campo teatral para construir a sua linguagem artística nos textos literários, utilizando também em determinados momentos a expressão “palcos interiores”, ou “cinema interno”, ou o “olho-de-vidro” – da câmera fotográfica de *Amazona*. Ou seja, o desenrolar do pensamento, onde o sujeito visualiza as ações de seus personagens juntamente com seus valores e predicados está interiorizado nesse artista que cria. Nessas perambulações pelos cenários interiores, o narrador vê outra característica sua: “a tendência para a solidão, irmã gêmea da contemplação”. Ou seja, como pensava o filósofo, é necessária mesmo uma retirada aos altos das montanhas para *conseguir ver* as coisas e criar os seus próprios valores. Assim declara o narrador: “(...) *eu também amava ver-me viver e pensar o próprio pensamento. Filosofia, então?*”¹²⁶. Esse narrador de Sant’Anna é um sujeito que mergulha em suas especulações para tentar chegar àquilo que poderia se chamar de espírito, o seu autoconhecimento, as suas essências que formam os seus valores para a sua vida, para a sua arte. O meio para essa travessia é encontrado nos moldes da Palavra:

“(...) se, abominando o discurso, emiti-o, foi apenas para dele me liberar e purificar a minha Palavra, a fim de que ela, apoiada em pequenos eventos, possa transpor aquele espaço que a separa do núcleo onde as fronteiras do tempo se diluem, a filosofia se amálgama à poesia, o ser ao não-ser, o fim à origem, a música ao silêncio, o físico ao metafísico, a

¹²⁶ Idem.

imagem ao indiferenciado, a carne, enfim, ao espírito. Ei-la, tal Palavra (...)”¹²⁷.

É com palavra, portanto, que o escritor cria a sua arte, sua prosa, seus versos, sua escrita, e com ela – a sua obra, seus contos, romances, os livros – constrói seu dispositivo para armar seu campo de forças para entrar na cena artística. Sant’Anna exerce uma performance com a escrita ao realizar com linguagem poética especulações ensaísticas em suas ficções, pois, como elaborou o narrador, as coisas se amalgamam, ou seja, há em sua escrita essa pluralidade: a filosofia envolvida com a poesia, as especulações transando com as fabulações. Tudo em sua prosa múltipla como o ser o é:

*“Refleti sobre o ser humano e sua podridão (...) as coisas escritas, desenhadas ou esculpidas na madeira podre envergonhavam o gênero humano. Recuso-me a reproduzir qualquer delas nesta materialização escrita do meu fluxo silencioso (...) Não seria esta, pensei a seguir, a verdadeira essência extática da eternidade: o nada absoluto sem ninguém a refleti-lo? (...) Quem era eu? (...) Quem eram eles? Quem éramos nós todos?”*¹²⁸.

Do mesmo modo como o ator é performático com seu personagem ao reproduzir as palavras de suas falas, como o músico o é em suas virtuosas de improvisos, o artista plástico com seus traços, o escritor aqui também realiza um desempenho ao trabalhar em sua forma de construir pensamentos e indagações sobre o que está a criar. *“A palavra é uma coisa problemática, escorregadia, para não dizer entrópica, sabe? Às vezes penso que se deve tratá-la com a do delicadeza de um sopro; noutras, que só violentando suas formas se pode retirar alguma vida pulsante barro”*¹²⁹. Ora, é justamente com esse trato, esse trabalho em sua linguagem, que o escritor constrói do barro uma vida, com postura e estilo, para lançar-se ao jogo, ao espaço de batalha do

¹²⁷ Idem, p. 270.

¹²⁸ Idem, p. 282.

¹²⁹ Idem, p; 292.

campo da literatura. Fazendo da arte literária um estimulante à vida, cria com potência as suas fabulações, que consistem nas dimensões múltiplas das formas de linguagens, nos tipos de discursos.

“- Em que você está pensando?

- No que sonham os pássaros. Você já parou para pensar no que sonham os pássaros?

- Sabe, bem? Eu acho que você devia escrever era poesia”¹³⁰.

Esse diálogo que finaliza o conto deixa em evidência, mais uma vez, que a prosa de Sant’Anna respira com um ar poético – o detalhe despercebido que indaga e rende horas de reflexão, de pensamento voando. Ora, com o que *sonham os pássaros*?! E que essa flutuação entre os gêneros e suas especulações sobre a condição humana e o pensamento artístico são os músculos para ficar firme no campo e vencer as batalhas. Com esse conto percebe-se como é dura a batalha do escritor, não apenas para conseguir seu tempo para dedicar-se à sua produção, posto que tenha que trabalhar (convencionalmente) para o sustento, mas também pelo suor que se deve ter para lapidar as palavras, para poder entrar na batalha com potência. De modo que o conto “Uma breve história do espírito” pode até mesmo ser lido como *Uma breve história do literário contemporâneo*, pois demonstra os embates que um escritor da atualidade passa para inserir-se no campo literário, que é formado por forças em diversas direções. E o autor atento, é aquele que está ciente de que “há um valor chamado ‘espírito’ (...) valor, porque há apreciação, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar por esse valor, o *espírito*”¹³¹.

Outro conto que explora essa relação do escritor com sua produção e seu campo de atuação é “O duelo”, incluso na coletânea *A senhorita Simpson*, de 1989. Nesse conto, Sérgio Sant’Anna trata das relações entre escritor e editor, ou melhor, o escritor com o mercado editorial. Nisso consiste “o duelo”: o escritor duelando com seu editor,

¹³⁰ Idem, p. 294.

¹³¹ Paul Valéry, “La liberté de l’esprit”. Em Paschale Casanova. A República Mundial das Letras, p. 27.

no melhor estilo *Far West*, com direito a pistolas por debaixo de mesa além de outros clichês, cheio de auto-ironias com a figura do escritor.

Sant'Anna busca expor, por meio dessa relação, o que seria uma literatura comercial e o que seria uma literatura experimental, verificando as relações entre o econômico e o literário, mostrando que o cenário literário é um espaço de forças, de disputas, em que existem exclusões e inclusões. Ele também problematiza aqui a figura do escritor com uma precariedade econômica – mostrada pelo estilo de vida do escritor e pelos objetos que leva consigo – em contraste com a figura do editor, luxuoso e pomposo, cheio de requintes e clichês. Os clichês aqui são trabalhados com o intuito de ironizar as pérolas da literatura comercial, as clássicas descrições e frases de efeitos. A questão a se pensar com esse conto é: o mercado editorial abre espaço para uma literatura mais experimental?

A figura do editor aparece sempre como superior ao escritor, sendo ele quem decide se o livro venderá ou não: *“Ele me fez esperar meia hora, prudentemente calculada para pôr-me em meu devido lugar”*¹³². Eles começam a conversa com um caso, quando o editor pergunta a ele, o narrador, o que acha de Malcolm Montgomery. Ao que o narrador-escritor responde: *“Gostava mais antes de ele renegar-se (...) captando a verdadeira essência ficcional e deixando de lado as firulas sintáticas”*¹³³. E o editor já retruca: *“Isso foi no tempo em que ele tomava drogas, os anos utópicos, idealistas. Mas a vanguarda acabou, é chata, démodée, provinciana. A literatura comercial do novo Montgomery é uma opção e um estilo, inclusive de vida”*¹³⁴. Ora, como pensava Nietzsche, o estilo de vida atua no estilo da obra, ou seja, na obra está o encadeamento de postura de seu autor, logo, o seu estilo de escrita.

Com isso, o narrador reconhece que o editor é inteligente e tenta ver o lado menos mercadológico dele, valorizando o seu cargo, seu trabalho. Mas o narrador pensa que *“(.) em geral a inteligência não passa de um artifício para camuflar interesses os mais mesquinhos, aliás os únicos: vaidade, poder, dinheiro, com tudo o que propiciam”*¹³⁵. Aí a figura do editor já voltou ao seu lugar comum: a pessoa dos lucros.

¹³² Sérgio Sant'Anna. “O duelo”, p. 452.

¹³³ Idem.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Idem, p. 453.

“- Vou ser franco com você – ele disse. Pausa. – não chega a ser uma merda, mas... falta aquele algo, como dizer? Vida?”. Sant’Anna, então, usa de seus artifícios cinematográficos para narrar, com suas pausas dramáticas, e já começamos a visualizar a cena das ações do duelo entre o escritor e o editor como se fosse um filme.

“- Também vou ser franco com você, seu filho-da-puta. Qual o seu parâmetro para a avaliação do meu livro? As merdas que o público anda comprando, ou as merdas que os resenhistas andam elogiando?”¹³⁶. Aqui, então, trava-se um embate com a figura do crítico: o editor é crítico, o escritor é crítico, o crítico é o da resenha do jornal, o crítico é o que escreve artigos para revistas acadêmicas? Quem é crítico? Ou melhor, como está a crítica literária no Brasil? De forma geral, o que transparece no texto é que parece já haver todo um englobamento contratual em que as editoras e a crítica jornalística selecionam o livro que será “sucesso”. E que crítica acadêmica anda acanhada, defendendo o bom e velho feijão com arroz, ou melhor, o caviar da “alta literatura”. E nesse meio, os desprovidos de capital são barrados pelos autônomos, que impõem parâmetros que entram como valores. E para entrar nesse jogo tem de se acatar tais valores, pois a arte pela arte – se existe – é difícil de vender e a autonomia da produção artística fica, na verdade, num cerco de padrões culturalizado, midiático.

Sant’Anna, com sua ironia e fabulação, atinge o cômico, lançando mãos aos recursos do falso e do cinematográfico:

“- Estou segurando uma pistola com silenciador. Qualquer gesto de sua parte será fatal – ele não disse, é claro que não disse, como também eu omitira o ‘filho-da-puta’. O que ele disse foi apenas: ‘Vamos com calma, certo?’, enquanto tirava um bom charuto da gaveta, no qual pôs-se a fazer um buraquinho com um fósforo, consciente de todos os clichês embutidos em tal gesto, tanto é que sorriu”¹³⁷.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem, p. 454.

Toda essa cena, tanto a da pistola embaixo da mesa, como a do charuto, são clássicos clichês, e com isso Sant'Anna demonstra um domínio sobre sua linguagem, na qual abre espaço, com o uso do engano, do falso, para uma narratividade experimental com o uso irônico daquilo que seria comercial. E assim, dialogamos com Valério na ideia proposta de que “Sant'Anna transforma o ambiente de seus livros num local no qual se pode discutir ironicamente o fazer literário e as próprias questões sociais, até porque representar visa um olhar sobre a sociedade”¹³⁸. Assim, percebe-se que a literatura de Sérgio Sant'Anna é grande pois ousa, experimenta, sem cair nos clichês que fomentam a literatura do mercado e da academia dos “grandes textos”.

O que entra em pauta também nesse conto é uma discussão não da “realidade social”, mas da arte no social, do criar artístico na sociedade. Quem são os artistas de hoje? O que as pessoas estão lendo? E a cerca disso reflete Antonio Candido, sobre a “fraqueza cultural”, o analfabetismo literário: *“a inexistência, a dispersão e a fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (...) a impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas”*¹³⁹

Assim diz o editor: *“Você deve saber melhor do que eu que certos livros amadurecem na gaveta, como se fossem frutas. Ou então amadurecemos nós, diante do livro, pode ser. De repente a sociedade redesperta para certas coisas, sei lá, fenômenos epidêmicos como o romantismo obcecado. Às vezes basta um caso de pacto de morte nos jornais”*¹⁴⁰. Bem, o que o editor parece sugerir aqui é que grande parte da sociedade gosta mesmo das formas padronizadas nos ideais e no sensacionalismo, já uma arte mais experimental fica de lado até que haja um certo amadurecimento do pensamento por parte do público em geral e da crítica também, responsável pela boa vendagem da obra. Como canta Rômulo Froes: *“Para fazer sucesso faço uma greve de fome / Para tocar no rádio, estádio, à praça a gente vai / Manchete de jornal boçal a grana o fruto cai / Eu sou um resto que eu detesto de um projeto cultural / Imobiliário financeiro otário quase oficial / Queima a casa onde eu nasci / Queima a cinza dessa casa /*

¹³⁸ Gleiser Mateus Ferreira Valério. Do romance ao teatro: A teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna. Universidade de Brasília, 2008.

¹³⁹ Antonio Candido. Literatura e Sociologia. Em Paschale Casanova. A República Mundial das Letras, p. 31.

¹⁴⁰ Sérgio Sant'Anna. “O duelo”, p. 254.

*Queima queima queima para de contar migalha / Para de cantar”*¹⁴¹. Ou seja, para fazer sucesso, caia na mesmice exigida pela crítica e mídia, ou, para sair dessa, queima, queima a casa onde nasceu, desconstrua o padronizado, experimente e crie outra forma, faça o próprio estilo, sem migalhas, sem um refrão piegas.

Outra abordagem de “O duelo” é a ideia de uma literatura provinciana versus uma literatura cosmopolita. O que faz um texto literário ser universal ou ser regional? O autor escreve sobre seu sítio ou sobre questões que abrangem o ser e sua totalidade? Do local chega-se ao todo? O que eleva uma obra ao status de universal? “O gigantesco poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar os limites da arte literária, pertence exclusivamente aos que se dão, e aos quais se outorga, o direito de legislar literariamente”¹⁴². Assim questiona o editor, ao sair com o escritor para a rua:

*“- Como fazer literatura aqui? – ele disse, com um gesto largo e bonachão para a praça cheia de vadios, largando-me o braço. – Aqui, nesta paisagem sórdida. A não ser uma literatura também sórdida, nem mesmo proletária, com essa multidão de lumpens e pequenos criminosos (...) O sexo e o dinheiro, como sempre, atrás de tudo, mas falta o clima; Londres, por exemplo, onde de vez em quando algum metódico anglicano faz explodir sua fúria impotente assassinando furtivamente meia dúzia de mulheres. Mas sem desrespeitar a tradição, é isso”*¹⁴³.

A essas questões de universalidade implica também a questão da “realidade” do autor, que impulsiona a criação de sua ficção. Bem, de acordo com Auerbach, “*Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão estreitamente ligados às circunstâncias da história da época*”¹⁴⁴. Ou seja, a ficção e a “realidade” estão intrinsecamente interligadas, elas se relacionam com trocas e interpretações daquele que produz a sua arte. A literatura consegue atingir uma imagem, por meio de

¹⁴¹ Rômulo Froes. “Para fazer sucesso”. Saiba ficar quieto, 2ª sessão.

¹⁴² Paschale Casanova. A República Mundial das Letras, p. 39.

¹⁴³ Sérgio Sant’Anna. “O duelo”, p. 458.

¹⁴⁴ Erich Auerbach. Mimesis. “Na mansão de La Mole”, p. 408.

palavras, inteiramente diferente das imagens cinematográficas ou fotográficas que documentam a História. A imagem, com a literatura, é formada no pensamento do sujeito que lê a história, e nessa imagem – e Sant’Anna faz isso muito bem – condensam-se percepções, sensibilidades e afecções, o que cria uma visibilidade acentuando os aspectos invisíveis de alguma possível “realidade”. Como diz Karl Erik Schollhammer: “(...) *não se trata apenas de trazer a realidade para dentro da narrativa, senão levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que se encena ficcionalmente*” ¹⁴⁵. Ou seja, a via é no sentido inverso: Sant’Anna, como observamos, sai da linha do registro e das reportagens e parte para as especulações em seu trabalho com a linguagem narrativa para criar a sua ficção, e nela encontra-se o poético da vida e do mundo, não o retrato do que se vê pela janela.

A potência de tal fabulação consiste na elaboração de uma outra possibilidade de vida, de ver as coisas com valores diferentes. Como pensa Deleuze, “*Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido*”. Mais adiante, o filósofo engendra também a respeito do ato de escrever:

“Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário” ¹⁴⁶.

Ou seja, a atividade criadora narrativa é formada pela linguagem, de modo que a fabulação deve especular, propor ou inventar diferentes ou novas formas de pensar os valores das coisas da vida e do mundo, o valor da própria arte em uma sociedade.

¹⁴⁵ Karl Erik Schollhammer. Organização Marguerite Itamar Harrison. Uma cidade em camadas. “Fragmentos do real e o real do fragmento”, p. 72. A respeito do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato.

¹⁴⁶ Gilles Deleuze. Crítica e clínica. “A literatura e a vida”, p. 12.

Por fim, percebemos com esses dois contos de Sant'Anna que o escritor deve construir a figura do autor literário para encontrar sua posição como autor de sua linguagem nesse campo de batalha que é o meio artístico-cultural. Se ele será considerado provinciano ou cosmopolita, o que dirá é o tempo com os leitores e a fortuna crítica produzida. Mas, *“Em arte, não existem estrangeiros”*¹⁴⁷. E Sérgio Sant'Anna, em seus textos, demonstra que fabular é ser livre, e o autor constrói a sua liberdade de criar quanto mais insere em seus relatos outros textos de literatura e outras artes, além de um vasto universo referencial em diferentes compôs do conhecimento.

Aí vemos que Sant'Anna pensa a arte como meio para transvalorar posturas existenciais e culturais, alcançando assim um potencial crítico transformador no âmbito social. Ele cria a sua arte, a sua literatura, propondo uma nova possibilidade de estilo – que não prima apenas por especulações “cerebrais”, como à primeira vista poderiam sugerir suas fomentações de linguagem – e esse estilo demonstra um encadeamento de postura diferente do vigente em sua época – aquele dos relatos e reportagens – expondo, dessa forma, em suas formas, sua linguagem múltipla, outra possibilidade de ser. Assim, ele realiza o que Deleuze sugere como a finalidade da literatura: *“é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias”*¹⁴⁸.

2.5

A contra-reportagem:

¹⁴⁷ Alexandra Parigoris, “Brancusi: en art Il n’y a pás d’étrangers”. Em Paschale Casanova. A república Mundial das Letras, p. 47.

¹⁴⁸ Idem, p. 16.

A respeito de Kramer

Como observamos, há na linha cronológica da Literatura Brasileira uma continuidade com a tradição vinda do Realismo, presente, por exemplo, na obra de Dalton Trevisan. Herança essa que traz uma escrita de relatos e reportagens, expondo o que seria um reflexo do ambiente social, político e econômico, além dos costumes familiares e sua educação sentimental. Ou seja, essa literatura de reportagem tem por objetivo mostrar o espaço e as vivências de uma determinada sociedade, assim como os dramas que a permeiam.

Notamos na obra de Sérgio Sant'Anna uma ruptura com esse tipo de literatura. Com uma linguagem mais conceitual, Sant'Anna faz sua crítica ao Realismo – como se engendra no conto “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)” – ao construir suas narrativas com recortes de ficção, o autor muda a ideia de realidade. Trata o real como simulacro imprimindo a ele um hiperrealismo. Ou seja, o escritor tem o olhar voltado para o contexto da época, mas esse seu olhar é simulado, envolve conceitos filosóficos e ficcionalização de “fatos”, ou melhor, de interpretações dos eventos. A questão do real em seu texto é trabalhada, sobretudo, com a linguagem, que põe em cena a encenação, traz a espetacularização dos atos de seus personagens. De forma que Sant'Anna, ao invés de relatar, amplia as possibilidades do relato, não estando preocupado com o como foi ou como é, mas melhor intencionado com o como poderia ser: as outras formas de criar. Dessa forma, percebe-se em *Notas* o simulacro de um discurso político, em que o autor, com ficção, transforma a ideia de reportagem, e com isso amplia os sentidos de um ideal político, ou do que seria política.

Sant'Anna supera as formas do relato. A literatura de reportagem contém seu plano propício à fabulação – os signos do real reconfigurados em uma noção dada de realidade – em que esses são descritos buscando atingir uma perfeição como reflexo. E Sant'Anna não apenas os conhece, mas os transforma. Ou seja, encontramos na obra de Sérgio Sant'Anna essa ampliação que ultrapassa os limites do relato para uma experiência criadora com a linguagem, em que a vontade de potência encontra-se nessa

atividade criativa de superação de uma tradição e nas maneiras de pensar outra forma de escrita, de ampliar o espectro fabulatório.

Para essa sua falsa reportagem, Sérgio Sant'Anna cria seu narrador, Manfredo Rangel, o repórter, que toma notas para escrever uma possível reportagem sobre a figura de um sujeito, Kramer, que lhe parece ser um político com potencial. No entanto, essas “notas” pulsam numa atmosfera de medo, silêncio e subversão, o que indica o clima político da época – final dos anos 1960 e início de 1970, sendo o livro publicado em 1973. *“Numa época em que mal se abre a boca para qualquer pronunciamento, posição de destaque são palavras significativas”*¹⁴⁹. De forma que Sant'Anna abre, sim, seus olhos ao seu momento histórico e social, porém, ao engendrar sua escrita, o faz com singular estilo e conceitualidade em sua ficção, diferente dos relatos correntes nessa época.

Sant'Anna, nesse conto, tem a política como dispositivo, entendendo por dispositivo a ideia de Agamben de que é

*“qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (...) também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e –por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos”*¹⁵⁰.

Ou seja, o dispositivo é aquilo que apreende, que dispara ou faz interceder a forma do pensar. O escritor vê no discurso político, na linguagem desse discurso, um dispositivo com potencial para ser ampliado, para transformar a maneira de expressão, sugerindo outra forma de pensamento para a política. Agamben vê a política como forma de compartilhar a vida. Assim pensa o filósofo: *“a amizade é a conditio que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a*

¹⁴⁹ Sérgio Sant'Anna. Notas de Manfredo Rangel, repórter, p. 77.

¹⁵⁰ Giorgio Agamben. O que é o contemporâneo e outros ensaios, p. 40-41.

própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política”¹⁵¹. Ora, o que Sant’Anna faz nesse conto é construir a figura de um político com seus ideais para observar a forma do fazer política, de como, quais as possibilidades, para que esse torne essa política numa forma de compartilhamento, o que não é tão simples, como mostra no conto, não só pelo teor da época, como pela ganância e pelo narcisismo do homem contemporâneo. As dificuldades do compartilhar. Assim, pode-se dizer que o ideal de política para Agamben é que a partilha seja existencial e a política seja a da amizade.

Esse conto, formado por vinte notas mais o “fim”, é conduzido pelo olhar do narrador, Manfredo Rangel, repórter, e também pela perspectiva de Kramer, em seus discursos, onde o narrador abre espaço para a voz do personagem que ele investiga. Esses dois pontos de vista apontam para um pano de fundo em que se desenrola a trama: a ação repressora do regime militar. De forma que o conto pode ser dividido em dois momentos: o primeiro que é a união dos dois personagens principais juntamente com a ascensão da figura de Kramer como um político. E o segundo momento é caracterizado pela decadência de Kramer, movimento esse no texto marcado pela neurose do personagem após ser preso, e sucessivamente pelo seu assassinato organizado pelas forças militares.

Sant’Anna expõe indícios desse momento da História em algumas passagens com pronunciamentos de Kramer: *“Na universidade: A verdadeira revolução é a Revolução Tecnológica, sem que isso signifique, entretanto, a escravização do homem pela máquina”*. Vamos percebendo, ao decorrer das falas de Kramer em seus comícios e pronunciamentos públicos, que ele diz o que quer ser ouvido pelas pessoas daquele lugar, mostrando seu poder de persuasão por meio da palavra, do discurso. Assim nota-se também *“No Festival de Música Pop da Ilha do Governador (enquanto Kramer se deixava fotografar fazendo com os dedos o V da paz): através do canto e da dança é que se expressa a alma de um povo”*. A referência ao festival de música pop e a indicação do símbolo da paz faz alusão ao movimento da contracultura, que exerceu forte influência sobre a ideologia e o comportamento de toda uma geração da juventude, inclusive no exterior, com o movimento hippie. Ou também *“Na porta do teatro, quando se declarou amigo incondicional da cultura e a favor das reivindicações da*

¹⁵¹ Idem, p. 92.

classe teatral, mas contra o nu e a pornografia”¹⁵². Assim torna-se um político, com aparições públicas e discursos, em busca de poder e prestígio. Aí Kramer se torna um populista, sem sólidas propostas para seu país, mas com ambições de galgar territórios na cena política.

Assim relata o repórter as falas de seu sujeito intercessor, Kramer:

*“Devemos estreitar os laços com os povos da América Latina, para defendermos nossos interesses em comum (...) Quanto aos países socialistas, é notório que, ultrapassando o fantasma aterrorizante do stalinismo, a época atual exige uma compreensão madura e não maniqueísta, em favor da paz”*¹⁵³.

Ou seja, com a voz do sujeito da enunciação encontra-se no enunciado a situação do momento histórico-social do país.

Sant’Anna lança mão de uma de suas forças para construir sua narrativa, as especulações, para pensar, aqui, como se forma a grandiloquente imagem de um político, na passagem *“Hipóteses interpretativas*:

“Alguns grupos financeiros por detrás do nome Kramer, em cuja escolha para presidente estariam interessados, em troca de certos benefícios.

*O próprio governo estaria ansioso por promover uma candidatura civil, com boa ressonância popular e receptividade na classe política, quando, de fato, nada se alteraria na estrutura do poder”*¹⁵⁴.

¹⁵² Sérgio Sant’Anna. Notas de Manfredo Rangel, repórter, p. 78.

¹⁵³ Idem, p. 76.

¹⁵⁴ Idem, p. 77.

Com tais especulações, Sant’Anna mostra a potência crítica de que a literatura é capaz, a ponto de interferir no pensamento em vigor acerca da política em todos os seus meandros discursivos e modos de ser/pensar. Não há apenas um relato do que é, mas hipóteses do que pode ser. Ou ainda a hipótese do que pode vir a ser. A ideia de como um político pode construir a sua imagem, de como pode ser diferente as formas do discurso e da atuação políticos, numa congruência produtiva, potencializadora, e não retórica.

Para Kramer, *“A nação não necessita de ideologias e sim de um pragmatismo que a conduza ao desenvolvimento. Algumas ideias sim, mas sem esquemas rígidos. Apenas um conjunto flexível de ideias que motive as pessoas a produzir um esforço em comum”*¹⁵⁵.

Bem, podemos lembrar-nos do pensamento de Agamben citado acima sobre a política como forma de condivisão, com-sentir. Ou seja, o sentido da amizade, da partilha para além de um único eu e de uma ideia preconcebida de relação com o outro.

Ora, apesar de o livro de Sant’Anna ter sido publicado três décadas antes do estudo de Agamben, podemos situar ambos no momento contemporâneo promover o diálogo entre seus pontos-de-vista acerca da política. Pois percebe-se que as ideias suscitadas pelo personagem estão em consonância com o que pensa o filósofo italiano a respeito de uma possível *comunidade que vem*, *“uma comunidade do ser tal qual é, cuja única divisão e partilha seja puramente existencial, isto é, uma comunidade em que a política seja a amizade”*¹⁵⁶. E, como é explicado por Susana Scramim e Vinícius Honesko na apresentação desse livro de Agamben, essa comunidade que vem *“não está como um projeto futuro, mas sim, nas sombras do presente, no kairós inapreensível que nos é sempre o contemporâneo”*. Assim Sant’Anna realiza a ampliação do que seria uma reportagem, mostrando o que se pode produzir com a atividade criativa: outra linguagem diferente do discurso da reportagem em favor do pensamento de outra forma de vida.

Há também os relatos sobre os pronunciamentos de Kramer, fabulados em todo seu poder de repercussão: *“Sim, sou a favor da liberdade, de todas as liberdades,*

¹⁵⁵ Idem, p. 80.

¹⁵⁶ Giorgio Agamben. O que é o contemporâneo e outros ensaios, p. 17.

sobretudo a liberdade de expressão”. O discurso desse político não é simplista, mas lírico, enriquecido com metáforas, assim continua: *“A liberdade é o mar em que navega o povo e onde o autêntico político realiza sua vocação”*; e ainda lança às pessoas em que resulta a falta de liberdade: *“Um povo não livre, oprimido, perde, aos poucos, sua identidade. Ele passa a fraquejar, torna-se assimilável por outras culturas e transforma-se, sobretudo, em massa facilmente moldada pelos tiranos”* ¹⁵⁷. Com essa fala de Kramer podemos lembrar a ideia de Deleuze sobre “Pensamento e vida”, em que diz: *“A vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa”* ¹⁵⁸. Ou seja, como elabora Sant’Anna a fala de seu personagem, tem mesmo de haver liberdade para as ideias para que essas não fiquem estagnadas nem preso a um padrão culturalizado. A figura de Kramer representa um sujeito que é desejoso por liberdade de pensamento e ruptura com tradições enraizadas e esclerosadas. Esse sujeito demonstra-se ser a favor de um perspectivismo que prima pelas possibilidades de diferentes formas de subjetivações, de construir encadeamentos de posturas para a vida que não os dogmáticos. Dessa forma, o político se equivaleria a um artista, ou a arte pode ser tida como um ato político, pois busca criar diferentes formas de existência.

Bem, com isso, as forças entram em choque. Há afronta, há morte. Mas a passagem é rápida e esse corte pode ser lido como a clandestinidade como eram operadas as prisões dos nomeados subversivos pela polícia da época da ditadura: *“Notícia não publicada em jornal, mas com rápida divulgação pelo país: Kramer foi preso”* ¹⁵⁹. É feito no conto um hiato na narrativa de Kramer, de forma a se pensar na obscuridade do confinamento do político, deixando implícita a tão conhecida tortura dos militares para com aqueles que pensavam “fora da ordem” da época, de modo que a imprensa noticiava apenas sobre seleção brasileira, festival da canção popular, baixa na bolsa de valores e tais coisas, deixando no esquecimento e anonimato o político que havia sido preso pelo poder de suas ideias afrontarem a política vigente. Tudo, então, gira num campo de forças em que o pensamento também é poder, no sentido da possibilidade de liderar e também com uma possível forma de excluir.

¹⁵⁷ Sérgio Sant’Anna. Notas de Manfredo Rangel, repórter, p. 86.

¹⁵⁸ Gilles Deleuze. Nietzsche e a filosofia, p. 48.

¹⁵⁹ Sérgio Sant’Anna. Notas de Manfredo Rangel, repórter, p. 87.

As notícias políticas parecem ser encobertas por aqui: “Notícia não publicada em jornal, mas com rápida divulgação pelo país: Depois de quinze dias preso, Kramer foi posto em liberdade” ¹⁶⁰. Assim, os acontecimentos políticos ficam nos domínios daqueles que detém o poder. E, a partir daí, as ações de Kramer demonstram medo e paranóia emplacando a continuação de sua candidatura, ou mesmo em seu cotidiano. “Kramer adquiriu a mania de sussurrar as palavras, olhando para os lados, com medo de algum indiscreto (...) O comportamento de Kurt em casa tornou-se extremamente estranho e instável e até as crianças o olham com algum temor” ¹⁶¹. Fica clara com essas passagens a denuncia contra as forças autoritárias dos militares que exerciam seus poderes à brasa, causando diversas sequelas naquele que foi violentado. O que leva o personagem aos delírios e falta de tino nas atitudes, como a vontade de abandonar a vida pública, a carreira política, e partir para outro estilo de vida. Manfredo Rangel, repórter, então, pergunta por que prosseguir. Ao que Kramer responde refletindo sobre sua vontade de potência: “É como se algo me impelisse irresistivelmente adiante, Rangel. Para pior ou para melhor, devo esgotar essa força dentro de mim”. E o repórter lança outra pergunta: “Em que você acredita de verdade, Kurt Kramer Emanuel?”. E sua resposta nos leva à perspectiva de Agamben de que o ser é *tal qual é*, dentro de sua singularidade, faz a diferença na massa por criar, ao menos a si mesmo, outra possibilidade de vida que não a já imposta pelo sistema: “Eu acredito em mim mesmo”. Mas logo um niilismo abate o personagem, e ele diz “(...) eu não creio em nada. Talvez esteja apenas cumprindo meus impulsos autodestrutivos (...) Eu não acredito em porra nenhuma” ¹⁶². Aí se desenha a perspectiva de um devir flutuante, sem certezas, apenas perambulações pelas possibilidades, e a convicção de que nada é certo.

Kramer, então, se entrega ao *carpe diem*: “Comei, bebei e dançai, até cairdes extenuados (...) Abaixo o passado e o futuro: viva o presente e a alegria” ¹⁶³. Assim, a presença da filosofia torna-se latente nos textos de Sant’Anna, com seu personagem praticando seu pensamento ativo e afirmativo em relação à vida. Até que Kramer se encontra com escritores, e aí a relação da reportagem com a ficção e desta com a vida se cristaliza: “Durante muito tempo convencionou-se que a arte deveria imitar a vida (...)

¹⁶⁰ Idem, p. 89.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Idem, p. 91.

¹⁶³ Idem.

*podemos inverter essa proposição. A vida deve amoldar-se à arte, pois só os espíritos mais sonhadores possuem as soluções adequadas para os problemas do nosso século*¹⁶⁴. Ou seja, aqui uma referência ao pensamento nietzscheano de que somente os espíritos livres conseguem criar seus próprios valores e se soltar das amarras de um conhecimento culturalizado por um padrão emoldurado com anos de tradição. E diz Kramer aos ficcionistas que esses acham-se diante de uma grave responsabilidade: “*a de criar um mundo ficcional, a que a realidade possa posteriormente adaptar-se*”¹⁶⁵. Ou seja, é preciso mesmo que sejam criadas outras possibilidades de existência com diferentes encadeamentos de posturas que intensificarão os elos a uma possível comunidade que vem.

Mas o que veio a Kramer foi a morte. Em seu comício no Recife, quando exaltaria o “Povo de Pernambuco”, foi alvejado por ovos, pedras e objetos até receber um tiro. Assim, chega-se ao fim da reportagem, mas o conto continua, não mais nas mãos do repórter, mas sim nas ideias do narrador. E este reconhece que o estilo notas “contraditórias e fragmentárias” parecem mais ficcional. “*Como se o personagem Kramer tivesse brotado artificialmente de minhas mãos*”¹⁶⁶. E ainda que “*tudo aquilo que se escreve ou fala, mesmo de fatos ou pessoas reais, sempre se torna mítico, escorregadio e arbitrário. É impossível abranger toda a complexidade de um homem*”¹⁶⁷.

Ou seja, aqui o narrador pensa que o sujeito, com suas subjetivações, é plural, e sua multiplicidade é vasta e complexa como o universo que habita, ou como o universo que *o* habita. Adiante, o narrador diz que suas notas mais se assemelham a um roteiro de cinema, ou ainda, que os acontecimentos narrados “*parecem grotescos e impossíveis. Semelhantes a uma farsa teatral*”¹⁶⁸. Desse modo, fica clara aqui a elaboração de Sant’Anna de sua narrativa voltada antes às potências do falso do que à dita “realidade”. Ou seja, o texto literário, a atividade criativa, está muito mais ligada a um simulacro, pois é encenação de um espetáculo que é a vida com suas possibilidades de se criar.

¹⁶⁴ Idem, p. 92.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Idem, p. 97.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Idem, p. 98.

Por fim, Sant'Anna encontra no discurso da reportagem um *dispositivo* para ser ampliado, criando uma diferente forma de relato em que a escrita vai muito mais longe em seus ecos do que uma simples maneira de exarar um parecer sobre os aspectos sociais ou mesmo fornecer informações de cunho político a alguma mídia ou veículo de comunicação. Para além disso, Sant'Anna cria com sua linguagem aquilo que se poderia considerar a amplitude de um relato, a superação, outra forma de uma reportagem, uma vez que o autor galga espaços nas linhas de seu texto, extrapolando os limites dos gêneros e dos moldes estipulados. Como termina o narrador, “*um bom repórter não toma partido. Um bom repórter apenas relata*”¹⁶⁹. E Sérgio Sant'Anna demonstra com esse conto ser um ficcionista que rompeu com os ditames literários de sua época e realizou uma diferente forma de pensar as instâncias culturais na confecção de um texto literário, propondo outra visão de o que pode ser a política social e também a política da literatura e *na* literatura.

2.6

Especulações e desconstruções nos contos de Sérgio Sant'Anna

Nesse momento do trabalho, selecionamos mais dois contos de Sérgio Sant'Anna para observarmos seus principais recursos em suas formas de construção literária. Vista a impossibilidade de se chegar próximo a analisar ou falar sobre tudo na

¹⁶⁹ Idem, p. 99.

obra de Sant'Anna, recorreremos a alguns textos para explorá-los buscando atingir sua linguagem. Dessa forma, os contos escolhidos são: “A aula”, para observarmos como o autor é forte em suas especulações ao unir ao conto a linguagem ensaística. E no conto “Conto (não conto), encontramos as maneiras de desconstruir o que seria um conto, o seu formato, e lemos ainda num tom de ensaio outras formas do relato. Mas não um ensaio sobre um objeto artístico, como acontece em “A mulher nua”, mas um pensamento em que o autor vai para o levantamento de interrogações sobre o tempo e o passar do tempo, o homem e sua condição.

Em “A aula”, conto do livro *Breve história do espírito*, Sérgio Sant'Anna mergulha no fundo de suas interpretações para ruminar as próprias noções sobre o universo e a vida humana. Neste conto encontramos um diálogo com o que Foucault chama de “técnicas de interpretação” em seu ensaio “Nietzsche, Freud e Marx”¹⁷⁰, sobre as formas de pensar num plano e as convergências de ideias desses três pensadores – não nos estenderemos aqui ao discurso sobre essa convergência de ideias entre os pensadores, mas sim observaremos o diálogo entre o pensamento de Foucault, baseado em Nietzsche, sobre o ruminar das interpretações, e o texto literário de Sérgio Sant'Anna.

Foucault diz que Nietzsche nos propôs uma nova possibilidade de pensar – como demonstra em sua *Genealogia da Moral*, com suas três dissertações -, a de que a pesquisa tornou-se uma tarefa infinita, e que isso “nos colocou em uma postura desconfortável, já que essas técnicas de interpretação nos implicam, visto que nós mesmos, intérpretes, somos levados a nos interpretar por essas técnicas”¹⁷¹, e isso teria o efeito de um choque, uma espécie de “ferida provocada pelo pensamento”, por nos postar diante de nossas “verdades”, por nos fazer pensar em nossos valores. Ou seja, temos de nos deslocar de nosso eu para nos observarmos e enxergarmos outras perspectivas, de outro eu, para analisar nossas interpretações. Foucault diz que esses pensadores “não deram um sentido novo a coisas que não tinham sentido. Na realidade, eles mudaram a natureza do signo e modificaram a maneira pela qual o signo em geral

¹⁷⁰ Michael Foucault. Ditos e escritos vol. III. Arqueologia das ciências e Histórias dos Sistemas de Pensamento.

¹⁷¹ Michael Foucault. Ditos e escritos vol. III. “Nietzsche, Freud e Marx”, p. 43.

podia ser interpretado”¹⁷². Assim, vemos que, como diria Nietzsche, tendo o mundo como uma obra de arte, como um texto literário, há diversas formas de interpretar esse texto, esse corpus, e a melhor perspectiva é a que não se fecha, que não se esgota.

Ou seja, como diz Foucault, temos então, a ideia de que a linguagem não diz exatamente o que ela diz. *“O sentido que se apreende, e que é imediatamente manifesto, é talvez, na realidade, apenas um sentido menor, que protege, restringe e, apesar de tudo, transmite um outro sentido, sendo este, por sua vez, o sentido mais forte e o sentido ‘por baixo’”*¹⁷³. Disso, então, percebemos que a linguagem ultrapassa o seu espaço propriamente dito de sua forma, ou melhor, a linguagem se articula, como vemos no conto de Sant’Anna, a linguagem literária se articulando com a linguagem filosófica por meio de um só texto: o texto literário, com o conto em seu gênero, ultrapassa seu limite e transborda, se articulando com as multiplicidades das artes e dos campos de saber. Em uma breve narrativa encontramos um ensaio que especula questões da ordem do pensamento inquieto da filosofia. E Sant’Anna - ou seu narrador - realiza o que Nietzsche chama de *“o bom escavador dos subterrâneos”*¹⁷⁴, aquele que escava as interrogações, que desce ao fundo de suas rumações em sua consciência para não encontrar nenhuma verdade, apenas interpretações. Pois, *não existem fatos, apenas interpretações*, e, como lembra Foucault, o movimento de análise requer um desaprumo, um desequilíbrio, ou seja, deslocar o pensamento do lugar comum da prudência, fazendo com que o pensamento, como sugere Deleuze, ultrapasse a fronteira do conhecimento limitador que breca a vida. Sendo a profundidade estabelecida no mesmo eixo vertical das alturas, buscada por Zaratustra nas montanhas ou no vôo da água: *“no sentido estrito, a reviravolta da profundidade, a descoberta de que a profundidade não passava de um jogo e de uma dobra da superfície”*¹⁷⁵, ou seja, a *“verdade”* está nas aparências mesmo que temos do mundo, e o inacabado da perspectiva deve permanecer sempre em suspenso, ou seja, a interpretação deve manter seu aspecto essencial de inconclusão.

Bem, essas ideias acerca da especulação de possibilidades de interpretações é o que encontramos nesse conto *“A aula”*, de Sérgio Sant’Anna. A começar pelo fato de

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Michael Foucault. Ditos e escritos vol. III. *“Nietzsche, Freud e Marx”*, p. 40.

¹⁷⁴ Nietzsche. Aurora, p. 238. Em Michael Foucault. Ditos e escritos, *“Nietzsche, Freud e Marx”*, p. 44.

¹⁷⁵ Michael Foucault. Ditos e escritos vol. III. *“Nietzsche, Freud e Marx”*, p. 44.

que uma aula, por mais primária que seja, será sempre sobre as possíveis leituras de algum signo, e ainda, será dada, será exposta pelo professor, ou seja, por aquele que expõe a perspectiva, e como frisa Foucault, a interpretação será sempre interpretação através do “quem?”; assim diz Foucault: “não se interpreta o que há no significado, mas, no fundo, quem colocou a interpretação. O princípio da interpretação nada mais é do que o intérprete” ¹⁷⁶. Ora, assim diz Nietzsche que a interpretação está na potência do sujeito e, dessa mesma forma, as observações das questões filosóficas desse conto de Sant’Anna estão em seu narrador.

Nesse conto o foco narrativo vai variando ao longo da narrativa (e isso implicará uma questão filosófica, como veremos adiante). Começa com o narrador em terceira pessoa, como se este se observasse no espelho de um banheiro próximo à sala de aula que irá entrar, e enxergasse no reflexo o narrador em primeira pessoa, o eu que irá narrar a história, e se via como um “prestidigitador”, ou seja, um ilusionista, um falsário, pois teremos nesse conto a potência da imaginação e a criação de um outro eu, o duplo do narrador. O que esse narrador – o professor – queria no primeiro momento era de “ver respeitado o seu direito elementar de permanecer em silêncio” ¹⁷⁷, mas, numa narrativa regressiva, como um flash back acontecendo, chegamos ao ponto em que percebemos que o professor foi exercer sua função no primeiro dia de aula numa ressaca extenuante e que ele estava, antes de se levantar, “num mundo infinitamente mais interessante e melhor”, o mundo dos sonhos, e que ao seu lado na cama, sem ele saber como, havia uma mulher com um belo ventre, onde ele gostaria de deitar sua cabeça para voltar ao mundo onde estava, mas foi cumprir o seu dever e chegamos de volta à universidade, onde ele realizará sua aula inaugural. O professor, olhando no espelho, tem em suas mãos um ovo e “trevas atravessadas por um feixe radioso de luz”, material que improvisou e com o qual irá dar sua aula. Nesse momento, o professor hesita em entrar em aula, e encontramos no texto o conflito entre a tradição e o atual, a ordem e a desordem, quando o narrador diz ter o chefe do departamento “que o encarava com a desconfiança dos acadêmicos diante dos empíricos” ¹⁷⁸. Ou seja, é suscitada aqui a ideia de Foucault do poder de um discurso científico versus o discurso

¹⁷⁶ Michael Foucault. Ditos e escritos vol. III. “Nietzsche, Freud e Marx”, p. 49.

¹⁷⁷ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 295.

¹⁷⁸ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 297.

desqualificado dos empíricos, ou ainda, como diz Deleuze, o conhecimento limitado versus o pensamento que rompe barreiras.

Enfim, o narrador define os empíricos como aqueles que “fazem da imaginação e da fantasia uma realidade palpável, sua forma de ganhar o pão, o vinho e coisinhas mais, seja transmutando essas realidades da imaginação em peças escritas, seja ministrando-as a discípulos indefesos (...) os empíricos, que são capazes de tirar ovos de uma cartola, e trevas, para atravessá-las com raios de luz”¹⁷⁹. O empírico, então, é aquele que consegue ver a realidade palpável, o mundo a sua volta, e fantasia, fabula, cria objetos artísticos imprimindo neles a sua perspectiva de leitura, ou de outro modo, transmite suas interpretações a outros sujeitos, por meio de uma exposição de ideias, a aula. De qualquer forma, encontramos nesse empírico sugerido pelo narrador, um sujeito que exerce a potência de interpretar e criar, de efetivar sua inquietude criadora num suporte ou outro – ou na criação artística do texto literário ou na explanação em uma aula –, sendo que aqui, nesse conto, Sant’Anna junta os dois com a linguagem literária: a exposição de uma aula, ou seja, o que seria um texto dissertativo, numa ficção narrativa.

O narrador diz que as trevas ele arrumara na bagunça de seu quarto quando acordou, já o ovo ele comprara num “acesso de empirismo absoluto e radical”, pois “ele intuía que *talvez* ¹⁸⁰ se encontrasse aí o elo perdido, a chave que lhe permitiria penetrar as trevas (...) e não era um ovo, literalmente, um embrião? E não era disso que precisava: um embrião que fizesse germinar a aula e o curso?”¹⁸¹. Na sequência, mais uma vez, o narrador expõe o conflito entre os enraizados na tradição e aqueles, que como ele, fogem e experimentam o diferente, de forma até cômica: pois o ovo fora comprado num carrinho de lanche ao caminho da escola, mas o vendedor dos lanches não queria vender somente o ovo separado do sanduíche, mesmo com o freguês – o narrador – pagando pelo preço do sanduíche, porque poderia desfalcá-lo de outro freguês, ao que o nosso personagem disse que tudo bem, que compraria também o sanduíche, “só que, ao invés de ter um ovo dentro, queria o ovo fora, o que acabou prevalecendo, sob os olhares desconfiados de outros fregueses, a maioria estudantes,

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ Grifo nosso, pois, se há o empirismo, tem de haver o “talvez”!

¹⁸¹ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 297.

gente convencional e ciosa de seus hambúrgueres e similares”¹⁸². Ora, engraçado de perceber como nas pequenas coisas da “realidade” cotidiana encontramos o convencional se assustando com uma banalidade de um sujeito que faz algo diferente do comum ali padronizado, tendo, assim, um atrito entre a alienação e a diferença de pequenas atitudes: pedir um lanche com o ovo fora; ou seja, o narrador está deslocado do espaço comum de seu mundo, suas perspectivas visam outras coisas.

Por fim, nosso narrador chega ao palco da sala de aula para exercer a sua função de prestidigitador, com as trevas atravessadas por um feixe de luz e um ovo para, como ele diz, realizar suas improvisações, o que lhe dava angústia, “porque um ovo era algo quase tão frágil quanto uma ideia”. É nesse momento do texto que o narrador, ainda em terceira pessoa, revela a metáfora das trevas atravessadas pelo feixe de luz: um encarte publicitário retirado de uma revista numa campanha da marca de cigarros John Player Special – marca essa de cigarro que tem seu maço todo preto (as trevas) e as letras JPS em dourado (o feixe de luz) – e revela também que a aula que será lecionada é no curso de Estética e Filosofia da Comunicação. É nesse momento também que, após colar a propaganda do cigarro na lousa e pôr o ovo em cima da mesa, numa toalha embrulhada, ocorrerá a mudança do foco narrativo, em que teremos o narrador em primeira pessoa para dissertar suas interpretações acerca do universo a partir de suas trevas e seu ovo. Para realizar essa transição do foco narrativo, o autor, então, lança mão do falso: “Ele cedeu, então, lugar a ‘um outro’, o professor que abrigava dentro de si, e começou a receber o seguinte ditado:”¹⁸³.

Ora, o que temos, então, é esse professor como uma entidade, como um prestidigitador – referido no início do conto -, aquele que irá expor as suas perspectivas aos alunos, sendo que esse professor é uma outra parte, um outro eu do sujeito – uma alteridade do narrador-autor -, e é esse outro eu aquele que interpreta e que gera ampliações de possibilidades de leituras. Temos, assim, a ideia nietzscheana de que o espírito livre é múltiplo, como esse narrador que varia de foco e libera seu outro eu para pensar os signos, que trarão luz às suas trevas ao ruminar das visões, sobre aquilo que ele improvisa no seu pensamento não formulado de seu experimentalismo; ou seja,

¹⁸² Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 297.

¹⁸³ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 300.

temos a atribuição ao intelecto a função de especular e produzir, e assim Sérgio Sant'Anna produz a sua escrita.

O texto, então, passa do gênero da narrativa para o ensaio, ao passo que o narrador fica em primeira pessoa explanando suas especulações, mas, como um espírito liberto, o narrador volta, ora ou outra, a dar passos em terceira pessoa para expor as situações de seu outro eu, o falsário que realiza suas demonstrações no palco da sala de aula. Ficando, assim, o texto, entre a narrativa e o ensaio, entre o narrador em terceira pessoa e em primeira pessoa, variando a perspectiva, dançando no espaço livre do palco da página em branco, após abrir seu espaço no todo já entalhado de palavras da biblioteca.

Com sua potência de fabular mundos e a capacidade de criar e avaliar ideias sobre o mundo, o narrador-personagem começa pelo princípio: “Tomemos como princípio o Caos”. A partir daí, esse interprete irá questionar o verídico, portanto ele não será o sujeito que segue dentro do conhecimento formatado, ao contrário, é o empírico que busca novas formas de conhecimento e lugares diferentes para o pensamento. Do caos ele passa para o verbo, “para muitos o verdadeiro pecado de origem”, e do verbo chega à linguagem: “Porque esta é uma escola de comunicação e portanto uma escola de linguagens e portanto uma escola de formas”¹⁸⁴. Como vimos em Foucault, a linguagem se articula e ela não diz, inicialmente, exatamente o que ela diz, mas apreende um sentido, e esse sentido está contido, no caso do nosso prestidigitador, no material que com ele está, em seu ovo, não sendo este apenas um objeto de origem animal que daria origem a outro animal, mas a “forma perfeita”. Quando o narrador levanta o ovo dizendo ser a “forma perfeita”, há uma reação de surpresa da turma da sala, momento em que o narrador onisciente aparece novamente para dizer de seu outro eu: “Falsamente indiferente a tal reação”, ou seja, a voz da onisciência afirma que sua outra parte, que está ali representando, não só é um falsário pelo poder de fabular, como também finge, é falso em suas reações. Desse modo, a potência do falso se realiza em mais de um nível, não só na criação, como também na atuação – no sentido teatral da falsificação.

¹⁸⁴ Sérgio Sant'Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna. “A aula”, p. 301.

Voltando à primeira pessoa, com o ovo, o narrador filosofa sobre a origem e o fim da vida: “em seu interior se encontra a origem de toda a vida, que dará lugar a cada vez mais vidas, o verbo primeiro que dará lugar a mais e mais palavras, até que não reste outra via de retorno à origem primeira senão a destruição de Babel (...) estamos diante de uma fatalidade. Porque onde há vida, há o germe de sua destruição” ¹⁸⁵. Podemos pensar, com esta passagem, na ideia nietzscheana de que a vida, não só humana como num amplo plano, a vida orgânica dos seres, do mundo, ou seja, a vontade de poder que pulsa no que é vivo, se consome, se lança ao devir, e o universo segue em seu rumo indiferente a isso ou aquilo que realizamos ou deixamos de realizar. Ora, é justamente nesse tipo de texto literário que encontramos a ideia dos intercessores: objetos artísticos com potência para movimentar o pensamento para fora do lugar comum do conhecimento e fazer pensar em questões sobre as possibilidades, sobre a vida em seu devir, sobre a morte em seu fim, a partir do falso, da fábula, ou seja, da arte, a literatura.

O narrador falsário se valerá, então, do encarte publicitário do maço de cigarros para fazê-lo de intercessor, para pensar, não só na forma que atrai o fumante ou em seu sentido latente: “o bom gosto a que essa propaganda se refere é, obviamente, o bom gosto no sentido amplo, de uma pessoa requintada em todos os seus hábitos (...) o desejo que essa peça pretende atizar é o de sofisticação” ¹⁸⁶. Esse é o sentido que está dado na propaganda. Mas nosso narrador vai além disso, ele quer encontrar, como diz Foucault, o sentido que está “por baixo” e irá, então, especular interpretações sobre o inconsciente daquele que vê a propaganda e quer não só fumar aquele cigarro, mas ir mais além – aí então novamente a linguagem se articula -, e o falsário afirma a farsa de sua primeira ideia avaliada: “Só que essa conclusão está errada (...) Ou, se não está errada, é apenas superficial”. Por aí chega ao cerne da questão ao dizer que o sentido da propaganda do JPS é mais profundo, que a “cromaticidade macabra” atinge o consumidor no “mais íntimo de suas trevas, o âmago do seu inconsciente, o seu desejo de retorno à comunhão indivisível com o indiferenciado de onde viemos e para o qual retornaremos, o útero, enfim, no primeiro caso, ou a morte, no segundo” ¹⁸⁷. E mais

¹⁸⁵ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 301.

¹⁸⁶ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 302.

¹⁸⁷ Idem.

adiante o narrador explicará que “nesse desejo de retorno ao indiferenciado confundem-se morte e vida”, ou seja, quando ainda não se nasceu, quando se está no útero, ou quando já morreu, está na terra, o que há é uma indiferença total por parte tanto de quem vem como de quem vai quanto do devir do universo – que será uma única e mesma coisa (!?) -. Portanto, além da ideia de Foucault embasada em Nietzsche de que o pensar não se encerra – como vimos aqui duas especulações de nosso narrador sobre o mesmo objeto -; temos também a ideia da articulação entre as linguagens, pois de um maço de cigarros especulam-se questões sobre a vida e a morte realizando a articulação das linguagens: da linguagem publicitária para a linguagem filosófica e ambas contidas na linguagem literária, nesse conto de Sérgio Sant’Anna.

O professor não cessa suas interpretações e analisa o ovo em outras esferas: da composição da palavra e a da língua, da sonoridade da língua, e percebe que ao repetir a palavra, seu som, a sua oralidade, faz a sua forma, “contém a acústica do ovo”; e que a palavra pode ser lida de trás para frente sem nenhuma alteração em seu significado e que o V é “como uma abertura de ligação, um cordão umbilical, penetrando no interior deste receptáculo da própria vida” ¹⁸⁸. Ou seja, mais uma vez, as formas de linguagens se articulam, os signos das letras, os sons gerados, tudo ganha forma e sentido aos olhos daquele que analisa o exprimir do pensamento.

Um parêntese para especular: há ainda a possibilidade de leitura de que essas interpretações sugeridas pelos narradores – onisciente e personagem – sejam puro pastiche de discursos, ou melhor, o pastiche é tido aqui como réplica, ou simulacro do discurso. O primeiro do discurso psicanalítico, sobre os fumantes e seus desejos; o segundo sobre o discurso dos lingüistas, foneticistas e fonologistas, acerca dos sons, dos significantes e significados. Um possível tratamento irônico por parte do autor.

O falsário, com sua potência, desmitifica o verídico, o dogmático, e essa é a função, de acordo com Deleuze, da filosofia: de desmitificar o que se tem por verdadeiro, como o fez Nietzsche ao longo de sua obra, e escreveu que via na arte, na literatura, essas possibilidades de desmistificar o dogmático, ampliando as perspectivas para os valores. Como o faz Sant’Anna com seus textos que passeiam pelos campos da filosofia, como encontramos numa passagem desse conto: “para que haja surgido uma

¹⁸⁸ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 307.

galinha, é necessário que ela tenha se desenvolvido a partir de estágios anteriores, a menos que acreditássemos naquela história de um Deus de barbas brancas que teria criado as coisas todas em sete dias segundo um plano minucioso, para não dizer malévolos”¹⁸⁹. Ora, esse narrador banaliza a grande tradição dogmática do cristianismo, deixando em evidência a criação chula de um Deus pelo próprio homem, ao se referir à imagem desse Deus com a semelhança do homem, colocando como piegas a história bíblica da criação do mundo em sete dias, mostrando-se totalmente cético quanto a essa hipótese. O professor ainda lança uma pergunta sem resposta: “Mas quem terá gerado o Ovo Cósmico, o Átomo Primeiro, gerador de tudo, inclusive de Deus?”; e percebeu que “poderia fazer de uma reles aula uma obra de arte”, e que anotaria em seu diário de classe o tema da aula: “Do ovo a Deus”¹⁹⁰. Interessante, aqui, lembrarmos de Nehamas¹⁹¹ para pensarmos na ideia nietzscheana de que a vida deve ser tida como uma obra de arte, como um texto literário, e que cada passo a passo, cada momento, pode ser composto como um capítulo, como uma parte da narrativa, dessa obra que é a vida, como o fez o narrador de Sérgio Sant’Anna dessa sua “aula”: um capítulo de sua vida, ou, um conto da obra do autor, que compõe um conjunto literário solidificando o seu projeto de escrita, a sua vida.

“Conto (Não conto)”, conto que também compõe o livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, é um texto sobre o pensamento, que traz mais perguntas do que respostas sobre a condição humana e também sobre a construção do texto literário e o sentido de uma narrativa.

O autor começa, com o narrador em primeira pessoa, por expor o espaço vazio que sua imaginação abre entre as tantas palavras já escritas em toda a biblioteca para chegar ao papel em branco, sendo esse espaço “um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe”¹⁹². Ou seja, temos aí o caráter experimental do narrador que vai perambulando por esse espaço da página em branco lançando as questões que assolam seu pensamento. Afirma que nesse espaço não há ninguém, um conto sem personagem, portanto. Sugere

¹⁸⁹ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “A aula”, p. 305.

¹⁹⁰ Sérgio Sant’Anna. “A Aula”, p.308.

¹⁹¹ Alexander Nehamas. Nietzsche: la vida como literatura. “El yo interno”.

¹⁹² Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “Conto (não conto)”, p. 247.

a presença de uma cobra, mas logo questiona: “o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto?”. E o narrador se pergunta se cravaria a cobra seus dentes na folha? Para quê? E dessa folha um inseto alça vôo e solta um zumbido, “Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los?”. “E o que é também o silêncio se não existem ouvidos?”. “Como foi feita essa divisão entre som e silêncio, se não com os ouvidos?”¹⁹³.

O que temos logo no início desse texto é um questionamento de caráter filosófico que o homem, o autor, escritor, não dá conta de responder a não ser com outras perguntas, também sem respostas, ou respostas que formulam outras questões. Fazendo essas perguntas sem respostas certas, sem alternativas que suponham um conhecimento científico, o autor realiza aqui um deslocamento do pensamento do leitor, que se atém para pensar em questões que não o levará ao conhecimento de um método, ao contrário, irá fazer com que seu pensamento rompa essa barreira do conhecimento que limita a vida ao padrão, às verdades; ou seja, logo de início no texto já temos a potência do pensamento em atividade para pensar com o falso, com o não dogmático.

O autor supõe, então, a possível presença de um homem e um cavalo, que seria picado pela cobra, e o cavalo, ou o cérebro do cavalo, mais especificamente, como propõe o narrador, percebe que “algo já não vai tão bem quanto antes”, e então o narrador pergunta ao cavalo: “Diga-me, cavalinho: o que sente um cavalo diante da morte?”¹⁹⁴. Ora, o que sente também um homem diante da morte? Essa expressão suscitada pelo autor de pensar como um animal irracional acaba por mostrar como o vigor animal é equivalente independente da espécie, ou seja, tanto o homem quanto o cavalo fazem parte do devir do mesmo universo, que não está nem aí tanto para o homem quanto para o cavalo, apenas segue seu rumo, independente do cavalo, do homem ou da cobra. Assim afirma o autor: “Mas tudo isso é nada. Não se param as coisas por causa de um cavalo. Não se param as coisas nem mesmo por causa de um homem”¹⁹⁵. Assim, diria Nietzsche que o homem deve ser mais humilde e descer de seu pedestal para se colocar em seu lugar de passageiro, apenas, de um devir, ou seja, praticamente um nada. O que não significa uma perspectiva pessimista, ao passo que se pensando assim, tendo a clareza da brevidade e do nada, o sujeito pode passar a viver

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “Conto (não conto)”, p. 248.

¹⁹⁵ Idem.

mais intensamente e de maneira plena a sua vida, de forma que esse sujeito diga *sim* à emergência de seu estado presente e ao eterno retorno de seu devir.

Com o cavalo morto, o homem é quem deve puxar a carroça, e esse homem sente vergonha de ter que puxar a carroça. “Mas por que seria indigno de um ser humano puxar uma carroça? Por que não seria indigno também de um cavalo? Ora, um cavalo não liga para essas coisas, vocês respondem. No que têm toda razão” ¹⁹⁶. O autor dialoga aqui com o leitor fazendo com que esse pense em sua condição de ser humano, racional, que tem conhecimento para não estar no lugar de um cavalo, irracional, por isso o cavalo deve puxar a carroça, e o homem, que pensa, deve estar acima da carroça – pois “tudo é vaidade” ¹⁹⁷ -. Um parêntese para observarmos aqui a relação de forças entre os seres: os que têm a maior potência no ato de pensar ficam por cima, já os mais fracos, que não exercem a atividade do pensamento com potência, ficam por baixo. Seria, então, o discurso desse autor menos digno ou qualificado para atuar por cima nas escalas que padronizam os textos literários? Por não seguir um método de composição, e criar sua forma de compor o texto experimentando estilos e especulando possibilidades, estaria esse autor por baixo das linhas de qualificações de um escritor?

Por fim, o cavalo foi “para debaixo da terra, alimentar os vermes que também ocupam este espaço (...) já o homem foi morrer mais longe. E ficou de novo este território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Não sabemos por quanto tempo, pois não existe tempo quando não existem coisas, homens, movimentando-se no espaço” ¹⁹⁸. Tudo o que é vivo morre, assim como o que é sólido se desvanece, como as crenças e os padrões, como um dogmatismo moral que modifica seus valores ao passar do tempo porque foram criados por algo vivo que morreu – o homem – e agora segue com outras vidas que já não têm mais os mesmos valores. E ficou, então, o autor sem seus personagens, livre novamente para criar novas possibilidades de pensamento, em seu espaço branco do papel, podendo expor suas perspectivas e interpretações sobre o vazio do quase nada do devir.

Eis que surgem então coisas invadindo o espaço em branco do autor: homens e máquinas e fios, quebrando os silêncios dos dias e das noites, mas são barulhos, ou

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Eclesiastes.

¹⁹⁸ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “Conto (não conto)”, p. 249.

zumbidos, em vão, pois ao autor interessa apenas esse espaço, do branco, do vazio. Mas, “de repente, escutam-se (ou se acredita escutar) esses lamentos, uma angústia quase silenciosa”¹⁹⁹. O texto entre parênteses revela a ideia nietzscheana de que acreditamos no que queremos acreditar, assim ouvimos e vemos aquilo que queremos, e Deleuze diz, dessa forma, que temos as verdades que merecemos, cada um constrói a sua verdade, outros preferem as possibilidades ao invés de uma verdade. Ou seja, as crenças emanam daquilo que buscamos como conforto para o bem estar de nossa consciência, já o espírito livre cria, ou ao menos interpreta, os seus valores e vive de acordo com a perspectiva que lhe convém, mas não dentro de um padrão estipulado de vida, sim experimentando diversas perspectivas possíveis. Mas o que se faz ouvir aqui pelo narrador é “um menino perdido a chorar de medo. Ou talvez um macaquinho a chorar de medo. Ah, apenas um macaquinho, vocês respiram aliviados. Mas quem disse que a dor de um macaquinho é menos justa que a dor de um menino? Mas o que estão a imaginar? Isso aqui é apenas um menino – ou macaquinho – de papel e tinta (...) não se esqueçam que são todos de papel e tinta (...) e, portanto, não há motivos para sustos”²⁰⁰. Mais uma vez, o narrador dialoga com seu leitor colocando-lhe a questão entre os valores de um ser racional e um menos racional, sendo que aqui a resposta fica a cargo do leitor, pois esse terá a verdade que merece, que busca com suas interpretações, justamente porque o papel está em branco novamente pela afirmação do caráter ficcional exposto pelo autor, ou seja, o falso ganha aqui a sua potência de questionar o dogmático, a forma padrão de pensamento, de um conhecimento estigmatizado entre as razões do ser humano. Desde quando um homem vale mais do que um animal? Sendo que o homem é apenas mais um animal...

Por fim, o autor questiona o fato de contar uma história, ou como a história é contada:

“Digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar uma 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

¹⁹⁹ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “Conto (não conto)”, p. 250.

²⁰⁰ Idem.

*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”*²⁰¹.

Ora, mais uma vez o narrador dialoga com seu leitor para confirmar que o que está diante de seus olhos, em sua leitura, é uma ficção que não chega a ser uma representação: é um texto que praticamente não chega a ser uma narrativa, visto que o autor transita entre os gêneros do ensaio para a ficção, cai na narrativa e torna ao ensaio, e faz disso um conto que não narra uma história; ou melhor, o texto também não chega ao nível de um ensaio, nem à forma nem ao padrão de um ensaio, mas esboço de um pensamento com caráter ensaístico, em que o autor, apesar de construir uma narratividade, não segue uma clara sequência narrativa, apenas sugere questões e especula outras questões com as respostas.

É isso que o torna singular, pelo seu modo de criar narrativas fora da tradição dos registros e partir para uma especulação de estilo e pensamento filosófico em seus textos, ao mesmo modo como Foucault apreende a literatura: como palavra transgressiva num espaço obscuro do não dito, ao passo que vai tateando o escuro de seu pensamento, não sabendo bem o que é que está em questão, e justamente por isso se lança “nisso”, em suas interpretações que não se esgotam, mesmo sem saber como é que chama o nome “disso”, mas ele se joga aos experimentos das possibilidades da linguagem literária e vai escrevendo sobre a sua própria escrita, como diria Nehamas, para compor a sua obra, e fazer dessa a sua vida²⁰².

Portanto, o que temos nesse conto-não-conto de Sant’Anna é a afirmação de um pensamento na expressão artística da linguagem literária, transformando em literário suas especulações filosóficas, fazendo, como diz Foucault, da palavra, uma palavra literária, posto que não há uma palavra que seja essencialmente literária²⁰³, apontando, assim, uma outra valoração à arte literária, não mais aquela de se limitar à crítica já conhecida sobre as desigualdades do cotidiano, mas de intervir na linguagem para pensar os procedimentos de escrita assim como um cotidiano atravessado por

²⁰¹ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna. “Conto (não conto)”, p. 251.

²⁰² Alexander Nehamas. Nietzsche : la vida como literatura, “El yo interno”.

²⁰³ Michael Foucault. “Linguagem e literatura”, em Roberto Machado, Foucault, a filosofia e a literatura.

discursividade, por noções entronizadas de realidade dissociadas do potencial de criação tanto na vida quanto na arte.

Capítulo III

A espetacularização da linguagem literária

3.1

O agenciamento com outras artes

Nesse capítulo final, propomos uma perspectiva na leitura de Sérgio Sant’Anna voltada às formas do espetáculo. Para isso, estabelecemos uma forma de agenciamento com outras artes: a música, com o conto “O concerto de João Gilberto no Rio de

Janeiro”, e com o teatro, sugerindo uma leitura do romance *Simulacros* enquanto texto teatralizado pelas representações do falso, além de comentar um pouco das paródias de *Confissões de Ralfo*, que também se efetiva num tom de encenação.

Intentamos, portanto, verificar o diálogo que Sérgio Sant’Anna estabelece em seus textos literários com outras artes. Dessa forma, verificamos que o autor busca intercessores para a sua criação literária em variados campos artísticos. Assim faz em *A tragédia brasileira* a mistura de dramaturgia com romance, como também em *Um romance de geração*. Em algumas narrativas breves, como “A mulher nua”, encontra inspiração nas artes plásticas para ensaiar dentro da ficção; em “As cartas não mentem jamais”, o escritor estabelece uma relação dialógica com o cinema de Godard, propiciando um mergulho na conceitualidade artística contemporânea, e, com “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, traça seu diálogo com a música para especular sobre o cenário cultural brasileiro, pondo em destaque o espaço carioca, ou o contexto do Rio de Janeiro.

A proposta, ao fazer a leitura do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” é verificar primeiramente como o autor realiza essa interrelação da literatura com a música. O que há no cenário musical que alimenta a criação artística de Sérgio Sant’Anna. Como o autor constrói essa narrativa tendo como referencial a música? Especularemos também sobre a ideia de Sérgio Sant’Anna colocar-se como personagem do conto, visando uma perspectiva filosófica nietzscheana, em que o artista é personagem de sua própria narrativa. Por fim, verificaremos qual o ponto de vista do escritor sobre sua instância, seu panorama histórico-cultural. O que diz Sant’Anna sobre a arte nesse seu momento?

Nesse conto, encontramos a linguagem como sistema de formação cultural, de estilo de vida, de transitividade, deixando em evidência a ideia de que arte se faz com pensamento, pois João Gilberto demonstra-se reverente ao canto, quer transparência ao cantar, necessita tocar e ouvir as notas, numa suavidade como alguém que anda, mas não toca o chão. Assim elabora Luis Tatit:

“Buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala, João Gilberto atinge o protocanto, modelo virtual

que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à bossa nova” ²⁰⁴.

O músico tem no samba o seu intercessor, que marca o compasso de sua composição, pensando no aspecto cultural de seu tempo e seu espaço; e faz desse a sua potencialização, a sua linguagem, a sua fonte de pensamento: busca nele a sutil força do toque, não uma visão facilitada do Brasil. E é com essa forma construtiva e conceitual que os artistas, tanto o escritor como o músico, expõem os seus estilos de vida, ou, como sugeriria o filósofo, uma possibilidade de modo de criação artística, ou, de existência.

O samba como intercessor está para a ideia de que o samba é o “ritmo brasileiro”, ou seja, é a voz, a forma de expressão de um povo, é a festa da carne que acontece com esse ritmo uma vez por ano e praticamente para o país. Assim elabora Hermano Vianna: *“Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais”* ²⁰⁵.

Mais adiante, Vianna cita o trecho de uma entrevista com Lupiscínio Rodrigues para estabelecer uma comparação na produção musical feita por esse e por Teixeira, compositor gaúcho mais ligado às suas “tradições”, ao que Lupiscínio diz: “A diferença é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional”, e como Lupiscínio consegue se afastar das influências do Rio Grande do Sul: “Eu acho o ritmo brasileiro o melhor do mundo”. A isso, Vianna diz que o “ritmo brasileiro” só pode ser o samba carioca. Ou seja, o samba, o ritmo brasileiro, é formação, é estilo de vida e forma de criar artística que elabora um modo de ser/pensar.

Ao escrever em fragmentos, em que cada um contém o seu tom, o autor efetua um dedilhado em que um acorde soa harmônico, e, na harmonia, os sentidos da melodia. A composição de sua escrita se constrói como se cada um de seus intercessores, o samba, John Cage, o futebol, os ensaios teatrais, os amigos, a cerveja, os paraísos artificiais fossem uma nota a ser tocada. E o escritor consegue elaborar um

²⁰⁴ Luiz Tatit. *Semiótica da canção: Música e Letra*. São Paulo: Escuta, 1995.

²⁰⁵ Hermano Vianna. *O Mistério do Samba*, p. 111.

conto em que essas “notas” se encontram em agenciamentos, mostrando, dessa forma, uma ideia de arte, de vivência com a arte, em seu momento histórico-cultural.

Assim, Sant’Anna propõe em sua escrita que o texto literário é múltiplo e seus pequenos pedaços desconexos se interrelacionam em seus ecos. Em seu texto existem dispositivos – na perspectiva de Agamben, aquilo que tem a capacidade de interceder no pensamento para elevar e efetuar as ordens do criar – os quais disparam o pensamento para agenciar ideias de diferentes campos do saber. Dessa forma, o escritor demonstra não possuir gosto pelo Uno, ou o Todo, sim em criar estados mistos, os agenciamentos. Aí escreve um conto em que se há espetáculos: o da música no Brasil, o do futebol de Garrincha, o teatro de Antunes Filho. Ou seja, em um texto literário o autor abre espaço para fazer referências a diversas formas artísticas e reconfigurar a dimensão do que se conhece como literatura num dado tempo, em uma precisa conjuntura cultural.

Fazendo essa convergência entre os diferentes campos do saber: a literatura, a música e a filosofia, Sergio Sant’Anna realiza uma espécie de linha melódica em que há interação harmônica entre as áreas – pois nenhum domínio está acabado em si mesmo -, e em seus agenciamentos existem as interrelações entre as formas de pensamento, oferecendo a possibilidade de multiplicar o sentido criativo. Assim, podemos pensar a prosa de Sant’Anna em harmonia com o que elabora Alberto Pucheu:

*“uma prosa filosófica é trazer a escrita para o âmbito do pensamento, mostrando que a construção de um pensamento, mesmo – ou sobretudo – filosófico, é literária, poética (...) Quando filósofo, poeta, literato ou escritor se confundem numa filologia, de modo que, nesta indiscernibilidade, o sentido e o não sentido saiam vivificados”*²⁰⁶.

Desse modo, verificamos nas extensões do texto uma perspectiva de crítica dos valores na arte. Como elabora Deleuze: *“Trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas*

²⁰⁶ Alberto Pucheu. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, p. 15.

possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte”

207.

Ou seja, os intercessores de Sérgio Sant’Anna expostos nesse conto (John Cage e João Gilberto, Antunes Filho entre outros) têm os seus encadeamentos de postura, o estilo de vida, de criar arte, da forma como sugere Nietzsche: são homens da renúncia. Renunciam uma arte padronizada, enraizada nos moldes culturais. Assim pensa o filósofo: *“O homem da renúncia: aquele que renuncia aspira a um mundo superior, deseja voar mais alto, mais longe do que todos os homens da afirmação; repele muitas coisas que lhe atrapalhariam o voo, e muitas entre elas que não detesta, mas que estima e lhes são valiosas: sacrifica-as à sua sede de altitude”* ²⁰⁸. Portanto, essa renúncia requer que o artista se oponha à instauração de um ambiente culturalizado pelo mercado repleto de conformes: a produção mercantil da arte. Ou melhor, não só a mercantil, mas aquela sedimentada por imprensa e universidade, incapaz de sair de seus círculos restritos de eleição, sem pesquisa, sem deslocamento dos lugares assentados. Assim escreve o autor sobre João Gilberto: *“De certo modo João também era um exilado. Um exilado musical”* ²⁰⁹.

Por isso, para se criar um estilo, precisa-se desse encadeamento de postura equivalente a sintaxe, que se faz golpeando o estilo vigente em ruptura com ele. Assim sugere Deleuze que *“estilo tem necessidade de muito silêncio e trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar”* – ora, assim o criam Cage e João Gilberto, e Sant’Anna em seus ecos, entre o samba, a música erudita e a tradição do conto literário.

Assim pensa o filósofo: *“O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência”* ²¹⁰. Desse modo, buscam os artistas da renúncia as suas posturas para criarem os seus modos de existências em suas criações artísticas.

“Pensou Cage. ‘O ruído total equivale ao silêncio total, quantos decibéis serão necessários para transportar o homem a um novo tipo de percepção?’” ²¹¹. Bem,

²⁰⁷ Gilles Deleuze. Conversações, p. 120.

²⁰⁸ Nietzsche. A gaia ciência, p. 67.

²⁰⁹ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, p. 216.

²¹⁰ Gilles Deleuze. Conversações, p. 126.

²¹¹ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, p. 212.

Sant'Anna mostra nessa passagem o seu ponto de vista de que o homem deve, ou pode, superar a sua percepção, ou seja, pensar de forma diferente da estabelecida culturalmente. O homem deve deslocar o seu pensamento do conhecimento enraizado e enquadrado numa tradição para conseguir pensar diferente e criar uma nova forma de expressar a sua arte, e fazer disso a própria conduta de postura, o seu estilo de vida, como João Gilberto faz plenamente.

A linguagem da escrita de Sérgio Sant'Anna, em seu processo criativo, torna-se cômica em certos momentos de tão longe que vai:

*“O urubu insistiu, batendo com o bico na janela. João prestou mais atenção e percebeu que o urubu transmitia uma mensagem em código morse: Cotonetes. Minha casa está cheia de cotonetes. Comprei cotonetes para limpar bem os ouvidos e te escutar no Canecão. Abraços, Antônio Carlos Jobim”*²¹².

O código morse lembra bem o estilo da batidinha do samba de João Gilberto, suave, mas aí Sant'Anna deixa em evidência que é mesmo preciso silêncio para se perceber o turbilhão da arte. Com essa passagem, assim como em *“João começou a mascar chicletes, compondo mentalmente o ‘Bubble gum samba’. Uma estrutura tríplice baseada na oposição dos sons da saliva, dos dentes e do maxilar”*²¹³, temos a ideia de que para o artista da boa e ampla percepção, tudo vira arte, pois ela está na vida, nas coisas do mundo, na maneira de ver. Ou ainda, como Wisnik cita Lorenzo Mammì: *“ao reelaborar a sintaxe melódica e musical, decompondo os paradigmas e recompondo as relações em outras bases rítmicas e harmônicas, João Gilberto vem demonstrando até onde se pode captar a velocidade contínua e irregular da sonoridade da fala sem correr o risco de desagregação”*²¹⁴. Da mesma forma como Sant'Anna transforma em literatura as palavras, o músico cria sambas a partir de situações improváveis. Desse modo, o artista parece pensar em deixar que os sons do mundo apareçam, soem em suas emergências para a afirmação da poeticidade da vida.

²¹² Idem, p. 213.

²¹³ Idem.

²¹⁴ José Miguel Wisnik. Sem receita. *“A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”*, p. 223.

O autor: o autor está presente em seu texto. Sérgio Sant'Anna emerge de sua instância no texto literário para elaborar uma perspectiva de vida e de arte, de crítica de arte. O autor sugere um olhar para a cultura contemporânea afirmando-o em na arte, sua literatura, propondo uma discussão cultural da imagem do Brasil.

*“Já pensaram João Gilberto cantando o ‘Ouviram do Ipiranga’, acompanhado de suas batidinhas características ao violão? Talvez até as palavras ‘fúlgidos’ e ‘lábaros’ adquirissem uma nova conotação. O autor tinha certeza de que, pela primeira vez, as sílabas das proparoxítonas seriam entoadas em sua plenitude. Uma entonação ao mesmo tempo ‘plácida’ e ‘retumbante’, sorriu o autor, contente de seu achado”*²¹⁵.

Ora, aí então, o autor se presentifica em seu texto ao pensar a música como código de reunião. Valoriza outra entonação de pensamento, para, a partir daí, sugerir uma perspectiva de análise, de crítica cultural, trazendo uma marca ensaística no corpo da narrativa breve.

O autor faz pensar a partir das figuras – certas posições sociais que estabelecem estereótipos, noções sobre arte, cultura e identidade –, pois do hino nacional cantado em coro em um estádio mal é conhecido os significados das palavras. De modo que o músico daria, com sua interpretação, uma forma de construtividade a partir de um certo objeto (a MPB). Pois é isso que João Gilberto realiza. Ele cria uma possibilidade diferente de cantar e outra noção de canção, como fez de “O tabuleiro da baiana” a “Sampa”, entre outros clássicos nacionais que interpretou, imprimindo na composição o seu encadeamento de postura, o seu estilo, o seu modo de vida, uma forma de existência e o sentido da perspectiva.

E, com isso, Sant'Anna mostra a ideia de que a arte é um estimulante de vida ao sorrir “contente de seu achado”. É com a atividade criadora, a arte, que se despertar na vida para novos pensamentos: *“O moleque aprendia intuitivamente com Garrincha,*

²¹⁵ Sérgio Sant'Anna. 50 contos e 3 novelas. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, p. 215.

naquele instante, que a linha reta nem sempre é o caminho mais hábil entre dois pontos” ²¹⁶.

Revela-se aqui a ideia de que é possível uma formação pela arte: o Brasil reconcebido a partir do futebol, do samba, do canto de João Gilberto e do texto literário do autor carioca. Não que o futebol e o samba sejam facilitadores para a formação cultural do país, mas as artes têm potência para ativar formas de pensamento. Ao contrário da facilitação, incitam um pensamento para fora do conhecimento pronto, já enunciado. Como elabora Wisnik sobre o samba e a bossa nova: *“podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma de ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”* ²¹⁷, e aí faz a ponte com o pensamento do filósofo pensando a bossa nova como uma *“segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais”* ²¹⁸.

Assim, numa comparação feita por Wisnik entre o jazz e a bossa nova, o ensaísta diz que se o jazz é a vontade de potência, a bossa nova é a “promessa de felicidade”. Nessa comparação está a ideia de que o jazz possui *“o senso virtuosístico da performance e do desempenho profissional ostensivo”* ²¹⁹, com os ataques de alta definição dos instrumentos, sobretudo com os metais. Já a bossa nova *“desenvolveu-se numa atmosfera que, mais que intimista, pede para o espetáculo público a intimidade do amador (...) apresenta ‘o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa ocasional de fim de noite’”* ²²⁰.

O autor imagina que *“a vida não é ilimitada e então é preciso se dar ao máximo da coisa, dentro dos limites de cada um. Criar no limite mesmo do ilimitado”* ²²¹. A vontade de potência criativa do escritor enclausurado está no movimento do possível dentro das impossibilidades, pois *“é preciso saber ver esse pássaro”*. De forma que a criação artística está no sujeito que interpreta e cria para si a sua linguagem. Assim diz o

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ José Miguel Wisnik. *Sem receita*. “A gaia ciência: literatura e música no Brasil”, p. 218.

²¹⁸ A frase é de Nietzsche, na abertura de *A Gaia Ciência*, destacada por Wisnik para suscitar o espírito da bossa nova.

²¹⁹ Idem.

²²⁰ José Miguel Wisnik citando Lorenzo Mammi no ensaio “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”. *Novos Estudos* (Cebap), nº34, nov. 1992. Em *Sem Receita*, p. 221.

²²¹ Sérgio Sant’Anna, “O concerto de João Gilberto”, p. 218.

autor que “*O som é uma relação. Não existe som sem que exista também quem o escute. Do mesmo modo que a cor só existe em relação com o olho*” ²²², então, vê arte quem interpreta de forma artística.

O autor fala de suas vivências, de sua produção e cita o silêncio para poder dizer algo:

“estou escrevendo pouco. Fico mais é pensando, deixando as idéias entrarem e saírem da cabeça. 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” ²²³.

Ora, ao enunciar “dizer e não dizer”, o autor cita seu conto “Conto (não conto)”, em que conta uma história que não é história, como o autor mesmo diz, conta o que não se conta. Ao citar seus próprios textos, Sant’Anna demonstra-se intercessor de si mesmo. “*O autor escrevera um texto – Cenários – que terminava com a evocação de um quadro de E. Hopper: Nighthawks*” ²²⁴, e é onde encontra espaço para especular sobre a linguagem que produz sua arte. E o autor faz isso devagar, deixando as idéias entrarem e saírem da cabeça, ou seja, deixando com que os sons e as palavras do mundo soem naturalmente.

A idéia de silêncio está ligada também à proposta da renúncia, pois o silêncio diz muito. Como ressalva o autor: “*JG é um cara que se valoriza pelo silêncio (...) quer dizer, ele se valoriza também pelo que não faz*” ²²⁵. A atitude de não subir ao palco demonstra o valor pela arte, não a atração pela mercadoria. Dessa forma, “*seu ato de cantar torna-se um manifesto musical*” ²²⁶.

Esse manifesto não está de forma alguma ligado ao espetáculo da música mercantil, assim como não segue a linha do canto vigente no Brasil até a ruptura trazida com a bossa. E, como afirma mais adiante o autor, “*a recusa de ele cantar foi, em si,*

²²² Idem.

²²³ Idem, p. 222.

²²⁴ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, p. 223.

²²⁵ Idem, p. 224.

²²⁶ Idem, p. 225.

um importante fato musical”. Serve mesmo como um toque o fato de um artista como João Gilberto recusar fazer um show, pois assim descarta a produção feita para o mercado e pela expectativa acadêmica de cultura no Brasil, que é preenchida pelo vazio barulho.

É da instância de suas vivências e leituras sobre a vida e a arte que o autor constrói perspectivas criadoras, experimentando a intercessão na esfera da escrita. Dão fôlego a sua produção, além da música de João Gilberto, o teatro de Antunes Filho: a vivência que passeia pela boemia, com atores, atrizes e diretores de teatro – como cita a adaptação de Antunes Filho de *Macunaíma*, assim o autor imprime ficção à sua realidade: “(...) ‘A solidão do Antunes parece um quadro de Edward Hooper’, diz o autor”²²⁷. Mas não só artes plásticas, teatro e música funcionam como dispositivos para a ação criativa do autor. Os objetos que disparam a mente para o criar artístico estão por aí no exterior, nas relações com as coisas da vida: “*Bebem todos até o amanhecer. Depois a Léo e o autor, boêmios, nighthawks, subindo a pé a rua das Laranjeiras, comprando o jornal, tomando o café-da-manhã numa padaria. Depois, casa e cama*”²²⁸. Ou seja, pelas perambulações da vida encontram-se os dispositivos (os instrumentos que possuem a potência de capturar e interceder no pensamento) para a criação artística. Assim, a cerveja, o café, a rua, a padaria, a casa e a cama são possibilidades de ativação do pensamento para alguma forma de criar, pois são nesses momentos, possivelmente, que se percebe a poeticidade do mundo e da vida.

O autor entra em cena fazendo uma auto-análise:

*“este autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo (...) se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato de ele ser escritor (...) e um escritor autobiográfico acabará escrevendo sobre ele escrevendo”*²²⁹.

²²⁷ Idem, p. 223.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Idem, p. 228.

Ora, essa mesma ideia é a que Nehamas elabora sobre o pensamento nietzschiano para fazer da vida uma obra de arte: há de se escrever sobre a vida, e escrever sobre essa escrita, interpretar e escrever sobre a escrita sucessivamente para sempre. É a vida hiperescrita, feita de linguagens e saberes que liberta o pensamento para uma potente criação artística. E nessa metaescrita, Sant'Anna expõe o seu encadeamento de postura, o seu estilo, onde verificamos a sua linguagem para a produção de sua escrita.

Por conta da vivência como fonte de ação criativa, o autor revela que parou de *“viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever”*²³⁰. Dessa forma, podemos pensar na vida enquanto obra de arte, na qual o autor é um atuante vital, de corpo presente, só podendo existir assim, integralmente, em sintonia com todas as dimensões de sentido e linguagem, de acaso e cotidianidade, para compor um conjunto narrativo.

Vivendo a obra é que o autor mostra como a compõe: *“as minhas vivências, agora aqui no Rio de Janeiro, são cada vez mais diversificadas e fragmentárias em termos de pessoas, lugares etc. Mas João Gilberto rege as muitas partes, contrapontos, deste concerto”*²³¹.

A linguagem exposta nesse conto é exatamente como diz ser o autor a sua vida: fragmentada. Ou seja, como diz Foucault, nos enunciamos pelas nossas formas de linguagens, as que conhecemos. O texto é todo escrito em pequenos fragmentos, em que hora fala da família, hora de produções artísticas, hora dos amigos, hora interpreta e especula sobre um texto, mas o que une tudo isso é a poesia da vida, aqui sugerida com João Gilberto. Isso fica claro quando o autor escreve na passagem “nota tipo rodapé”: *“são peças de um mosaico, pleno de mágicas e necessárias coincidências de caráter literário, teatral e musical e a executarem em seu conjunto, como os instrumentos de uma orquestra, ‘O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro’”*²³². Então, nos fragmentos das vivências soam ecos que se encadeiam harmoniosamente na narratividade da vida, formando assim a multiplicidade de um ser em seu devir.

²³⁰ Idem, p. 229.

²³¹ Idem.

²³² Idem, p. 236.

Interpretando João Gilberto, o autor ressalta a linguagem do músico: “em João Gilberto não pode ser procurado nas letras das canções [o conteúdo] (...) o conteúdo em João Gilberto é a própria forma de cantar, a forma musical. Esse conteúdo não pode ser procurado semanticamente nas palavras *lobo* ou *bobo*, mas em sua pronúncia musical, esse jogo com as letras *b* e *o*. O ‘blim-blom’ das coisas” ²³³. Ou seja, é no estilo de expressar a atividade criadora da interpretação que está a forma de vida. A possibilidade de existência está no modo como se vive, nas linguagens que se experimenta para se expressar. Ora, assim pensa Wisnik em consonância com a ideia de Lorenzo Mammì, que vê em João Gilberto

“a realização mais depurada dessa vocação para o ‘grão da voz’ na canção brasileira, cuja essência estaria numa determinada inflexão capaz de surpreender com absoluta ‘naturalidade’ a partícula silábica da língua enquanto onda entoativa e melódica (no lugar recuado e escapadiço em que a palavra e o canto se tocam)” ²³⁴.

A interação do autor com o universo se realiza a partir de sua singularidade. Com um intercessor, “Paraísos artificiais”, Sérgio Sant’Anna se lança ao mundo para integrar-se a ele. Num dia útil, ele tira o seu lazer para sentir a vida pulsar:

“Praia do Leme, à tarde, num dia útil (...) Deitar então na água e olhar o céu. A cidade inteira se movimenta, no inferno de um dia útil. Mas você pensa no movimento do Planeta. O Planeta rolando vertiginosamente no Cosmos e você ali boiando nas ondas do mar, como um passageiro de primeira classe” ²³⁵.

²³³ Idem, p. 231.

²³⁴ José Miguel Wisnik. *Sem receita*. “Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil”, p. 221.

²³⁵ Sérgio Sant’Anna, “O concerto de João Gilberto”, p. 237.

O escritor demonstra ser então um ser da renúncia, que vive seus momentos para sentir viva a vida. Interessante notar o contraste das ideias: Baudelaire escreveu os *Paraísos Artificiais* discorrendo sobre os efeitos causados pelo uso do ópio e do haxixe, em que o indivíduo encontra ali a sensação de paraíso que, por ser artificial, é passageira. Mas o paraíso desse autor não é artificial, é natural, o mar, o oceano, e nele encontra o seu gozo ao sentir-se integrado ao devir do universo. Assim pensava o filósofo que a arte em grande estilo, desterritorializada, remete ao vigor animal, ou seja, a natureza em seu estado bruto, de que o humano faz parte.

O Autor explora também nesse conto as relações das linguagens cinematográficas e literárias, como sugere Brandão com a ideia do “olho de vidro”²³⁶. “Se aqui fosse um filme, a câmera poderia mostrar a Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro (...) Mas como aqui é um livro, são as palavras que pegam a Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro (...) Infelizmente as palavras não podem mostrar a tarde azul transformando-se em tarde cinza”²³⁷. Ou seja, Sant’Anna também trabalha com sua narrativa como se observasse as ações dos personagens a partir de uma câmera (o olho de vidro), em que vai desenhando as ações dos personagens com as palavras, pintando com elas os seus cenários, e desenvolvendo aí pensamentos em suas extensões, traçando-os em linhas poéticas, para realizar a sua crítica de valores e de perspectivas sobre o mundo e a vida.

Sobre o silêncio de João Gilberto, o autor supõe que o músico diz: “Eu não quero ser mito de circo”²³⁸. Ora, aí então confirmamos também a renúncia de João Gilberto ao espetáculo da banalização cultural. E nisso constitui a construção de sua linguagem. Pois é com ela que o músico se exclui da produção musical feita para a massa, assim como o autor se afasta da literatura produzida para um mercado editorial. Coisa rara de se ver, devido à relação de apego ao capitalismo, aos sonhos de sucesso e glória tão fomentados pela mídia televisiva, sempre enquadrados aos moldes dos ditames fúteis dos estereótipos, que sugam as potências criadoras em troca de dinheiro fácil. A isso Nietzsche já indicava a sua aversão:

²³⁶ Luis Alberto Brandão. Um olho de vidro: o narrador de Sérgio Sant’Anna.

²³⁷ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, p. 239.

²³⁸ Idem, p. 240.

***Trabalho e tédio:** há naturezas mais exigentes que preferem perecer a trabalhar sem alegria: são pessoas seletivas, que não se contentam com pouco e a quem o ganho abundante não satisfará se não virem no trabalho o ganho dos ganhos. Os artistas e os contemplativos fazem parte dessa categoria humana rara, mas também esses ociosos que passam a vida a caçar e a viajar, a ocupar-se em aventuras (...) receiam menos o tédio do que um trabalho sem prazer: é preciso mesmo que se entediem muito para que o seu trabalho resulte. Para o pensador e todos os espíritos inventivos, o tédio vem a ser esta desagradável “calma” da alma que precede o cruzeiro feliz, os ventos alegres. (...) é precisamente isso que as naturezas menores não podem obter de si! Expulsar o tédio de qualquer modo é vulgar, assim como trabalhar sem prazer.*²³⁹

Ou seja, fazer música ou literatura para vender ou para se inserir num lugar cultural, avalizado previamente por imprensa e universidade, não está nos planos desses seres da renúncia, que têm em sua produção artística uma relação com a narrativa de suas próprias vidas, para fazer da vida não um mero acaso, mas construí-la como obra de arte.

*“Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio (...) Um texto como João Gilberto experimentando o violãozinho dele dentro de casa, depois de cancelar uma apresentação para milhares de pessoas. Um texto como Garrincha jogando uma pelada em Raiz da Serra, depois de faltar a um jogo importantíssimo do Botafogo. Um texto de prazer”*²⁴⁰.

Portanto, Sérgio Sant’Anna busca em sua literatura a arte de narrar sem suprimir a rede interlocutiva, intercessiva, com que constrói suas narrativas. Do mesmo modo

²³⁹ Nietzsche. A gaia ciência, p. 69.

²⁴⁰ Sérgio Sant’Anna. 50 contos e 3 novelas. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, p. 243.

que João Gilberto prefere fazer o seu som enclausurado ao invés de fazer um espetáculo de circo cheio de imitações e repetições onde ninguém ouve nada e o show fica sendo apenas tocado ao vivo”. Os artistas com potência de estilo fazem isso, pois reconhecem que seus encadeamentos de “um disco posturas são frutos do que o filósofo diz da arte como “estimulante da vida”, e não um meio de vida visando previamente um fim culturalizado nos padrões de uma tradição. E esse fazer artístico é o foco da crítica cultural implícita nas extensões desse conto de Sérgio Sant’Anna: crítica ao pensamento que não fura o guarda-sol, que não rompe barreiras, que fica estagnado num molde previamente dado, culturalizado. Ou seja, o não à arte facilitadora e previsível da mercadoria, mas sim à potência do silêncio de criar artístico por prazer em formar a narrativa da vida como obra de arte.

Esse texto, assim como o conto de Sant’Anna, busca o tom do fragmentado, tendo por vezes os seus assuntos em descontinuidades, pois os fragmentos são desconexos, mas os ecos encontram-se em harmonia. Dessa forma, buscam-se as emergências da obra literária que saltam ao pensamento, para observarmos essa multiplicidade dos agenciamentos num texto literário.

3.2

O romance-simulado versus o romance-reportagem

As mesmas observações feitas anteriormente a respeito das continuidades na ficção brasileira, os levantamentos apontados por Flora Sussekind, para criarmos uma referência ao caso de Dalton Trevisan, servem aqui também para verificarmos o caso do romance. O gênero muda, no entanto, a tradição segue. Para pensarmos num contraponto com a produção de Sérgio Sant’Anna, optamos por ler a escrita de José Louzeiro, romancista precursor do gênero romance-reportagem no Brasil, à mesma

época em que Sant'Anna também começara a publicar, final de 1960, década de 1970 e por aí em diante.

A formação do indivíduo mostra-se totalmente influente para a construção da escrita. Ao passo que Sérgio Sant'Anna foi fazer um curso de formação de escritores em Iowa, José Louzeiro é jornalista. Daí o caráter de reportagem de sua literatura. Louzeiro escreveu obras relevantes para o cenário da literatura brasileira contemporânea, que contribuíram com força para a afirmação do gênero romance-reportagem, rendendo inclusive filmes baseados em seus romances. Ao contrário de Trevisan, que foca sua escrita nas relações familiares, os lares falidos, Louzeiro parte para a investigação criminal, criando formas de denúncias sobre a criminalidade marginal, a polícia corrupta e todo o sistema político que envolve as esferas do crime.

Entre os principais livros de Louzeiro, podemos citar *Lucio Flavio, o passageiro da agonia* (título homônimo no cinema); *Aracelli, meu amor*; *Em carne viva*, que lembra o drama de Zuzu Angel e seu filho Stuart Angel (que também virou filme), em que aborda o tema das fortes torturas feitas na época da ditadura militar, e que acabou no “sumiço” de Stuart Angel.

O jornalista, então, encontra nesse gênero de escrita uma forma de expressão para retratar fatos da História de uma sociedade. Com *Lucio Flavio*, (praticamente numa parceria, pois houve entrevista do escritor com o bandido, para esse contar-lhe todos os esquemas), José Louzeiro narra a história de um assaltante de bancos com agilidade para fugas. Mostra o funcionamento do crime, desde como arquitetar planos de assalto e como fugir, assim como a corrupção da classe policial, deixando em evidência a esclerose do sistema penitenciário, as falhas da justiça, e exaltando a sagacidade de um bandido que fez história no país na década de 1960.

Já a história denunciada por Louzeiro sobre *Aracelli*, particularmente, é mais chocante. Trata-se de um crime de abuso sexual infantil, com todos os requintes de crueldade: estupro seguido de morte, corpo dilacerado e pedaços escondidos – quando a menina tinha apenas oito anos de idade. O romance faz uma reportagem sobre esse crime, que, durante a investigação, rendeu mais quatorze mortes, incluindo ameaça ao autor como “queima de arquivo”. O corpo de *Aracelli* foi encontrado seis dias depois de sua morte, pelo cachorro da família, que o pai colocara para ajudar a procurar.

Enfim, Louzeiro faz com esse romance uma denúncia ao abuso e exploração sexual de menores; há também a implicação da rede familiar, pois se suspeita sobre o envolvimento com tráfico de drogas por parte da madrasta de Aracelli; denuncia o abuso de poder, pois os réus eram de família conhecida de classe alta, além de, novamente, envolver a corrupção policial e política e a impunidade, pois os criminosos nunca foram presos. O que rendeu com esse livro, com a investigação desse caso é que o dia da morte de Aracelli, 18 de maio, ficou conhecido como o Dia Nacional de Combate ao Abuso e Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes. Sim, e?

Ou seja, essas narrativas de Louzeiro não exploram a potência criativa da arte literária, mas rendem-se aos “fatos”, aos acontecimentos e interpretações destes. A linguagem utilizada nas narrativas são claras e objetivas, lineares, não há conceitualidade nem investimento na ousadia de *errância* para com o estilo de narrar; de forma que o pensamento não evolui para uma nova forma de pensar, que envolva uma arte crítica.

Assim, podemos pensar o romance-reportagem como engendra Deleuze sobre a “narração orgânica”. Aquela que se desenvolve a partir de ações e segue com suas reações e assim sucessivamente. É a narrativa que

“consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção” ²⁴¹.

Ou seja, esse tipo de encadeamento narrativo é aquele do feijão com arroz, em que existe o bandido, a donzela e o mocinho, e que todo mundo já sabe como termina final. Ou então, é aquela história que lhe vem como se lhe dissesse: “Olha aqui como é que é, igual ao que você vê”. É a entrega dos acontecimentos, das descrições dos fatos em ordem cronológica formando uma sequência temporal com o sentido de “revelar” aquilo que existe – aos olhos de quem assim o vê: de maneira dada e pronta,

²⁴¹ Gilles Deleuze. A imagem-tempo. “As potências do falso”, p. 157.

praticamente encerrada. Não é à toa que Louzeiro teve obras adaptadas para o cinema, dentro de concepções de ação bem previsíveis (como, por exemplo, *Lucio Flavio, o passageiro da agonia*, colaborando mesmo na área como roteirista).

Ao oposto disso, temos o que Deleuze chama de “narração cristalina”, aquela que “*implica um desmoronamento dos esquemas sensório-motores. As situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir ‘enxergar’ o que há na situação*”²⁴². Ou seja, esse tipo de narração não está voltado ao encadeamento sucessivo dos acontecimentos, não é mais o esquema de ver o que aconteceu numa cena para chegar à próxima como consequência da anterior. Nesse tipo de narração é preciso conseguir enxergar o que há na cena. É uma prosa conceitual, a qual exige que o leitor pense no que está lendo, para ampliar suas ideias sobre a arte e a vida em toda sua contundência e violência.

É preciso que as cenas que se passam em seu *teatro interior* o leve aos pensamentos mais longínquos, solto das amarras do conhecimento padrão e longe das molduras do comportamento comum. Ao perceber as linhas por onde correm as ondas do pensamento, o sujeito interprete sentirá os ecos que ressoam da arte, o que causará reverberações em suas perspectivas sobre as formas de existência, ou seja, sobre os estilos de linguagens, as associações existentes na atividade criadora.

Dessa forma, podemos contrapor ao romance-reportagem de José Louzeiro o romance-simulado de Sérgio Sant’Anna, que prima, assim como nos contos, pelas especulações e fabulações, investindo num estilo narrativo construído com linguagem e conceitualidade, em que algo pensa-se para arquitetar a fabulação, entendendo esta não meramente como história narrada, mas como espaço para interceder numa forma facilitadora de conceber a arte, para agenciar na narrativa as maneiras dos diversos discursos, e inseri-los, de modo pensante e abrangente, num texto confeccionado com um pensamento amplo sobre arte, em que a feitura da linguagem conduza a literatura a outros domínios – a política, a economia, a cultura, o devir de uma existência. Para isso, elaboramos uma leitura do romance *Simulacros*.

²⁴² Idem.

Com os romances de Sérgio Sant'Anna podemos pensar no que Pucheu cita de Lionel Ruffel sobre as andanças entre a literatura e a filosofia:

*“A aposta é fazer estremecer os conceitos filosóficos pelas representações literárias, de deformar as representações literárias pelas ideias filosóficas, e é neste tremor que se esboça o que pode aparecer como uma época”*²⁴³.

Desse modo, Sant'Anna engendra sua literatura a contar de intercessores. Seu poder de intervenção, de intercessão se encadeia, então, produzindo um outro andamento à narrativa. O autor, que não é filósofo nem crítico, sai de um domínio previamente estabelecido para buscar uma zona de interferência em que possa politizar, musicar, poetar e pensar ao mesmo tempo; ele não simplesmente lança pensamento, mas faz arte, constrói linguagem.

A vida e a narrativa estão infectadas por todos os tipos de discursos, e o autor só pode existir destruído, só vive podendo criar desordem. O estilo em exercício é experimentação constante, construção veemente e fluente do ato de pensar. Implica desmontagem de valores, entre os quais aqueles da ordem narrativa, de modo a poder multiplicar os focos.

Desse modo o escritor atinge uma virada estética, *“para a assunção de um pensamento da arte que se estabeleça, primeiramente, em uma experimentação criadora”*²⁴⁴. Assim, Sant'Anna constrói sua fabulação ciente das formas de construir uma ficção que proponha outras possibilidades de discursos.

Com esses passos para elaborar a narrativa, Sant'Anna demonstra que a vida é linguagem, e que esta se manifesta em vários planos, e é ela quem diz, é ela quem faz uma crítica sobre si e multiplica as possibilidades de ver, de criar outros domínios, pois

²⁴³ Alberto Pucheu. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, p. 20.

²⁴⁴ Idem.

está tudo interligado. Assim, o trânsito de intercessões entre vida e linguagem permite abrir os limiares de concepções criadoras. Viabiliza, então, o processo da fabulação através de simulacros.

3.3

Simulacros

Temos a ideia de que o simulacro equivale ao avesso do real. Que o simulacro possui uma realidade, mas uma realidade diferente daquela que simula. Como pensa Michel Maffesoli, o simulacro é aquilo que

*“não remete a um modelo original, aquilo que não busca se lançar para além das aparências a fim de atingir a essência. A noção de simulacro deve ser entendida como uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como modelo original”*²⁴⁵.

Ora, é isso o que Sérgio Sant’Anna realiza em seu romance *Simulacros*: uma outra coisa-cópia do que seria um romance. O escritor, camuflado pela linguagem, insinua, subverte e cria, contra as formas dominantes do gênero, com potência no experimentalismo, outra possibilidade de elaborar uma narrativa.

²⁴⁵ Michel Maffesoli. *A conquista do presente* (1984; trad. Márcia C. De Sá Cavalcante), p. 116.

Como pensa Deleuze, o simulacro é uma imagem sem semelhança. Perde-se a existência moral para entrar na existência estética. De acordo com o filósofo, e aí seu pensamento entra em confluência com a estética do romance de Sant'Anna, o simulacro

“produz ainda um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação do modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude”

²⁴⁶.

Assim é elaborado no romance, os personagens caricatos, estereotipados: o Jovem Promissor (promessa de talento para a literatura), a Vedetinha (aspirante a modelo, atriz), o Velho Canastrão (o aposentado saturado de fadiga), a Prima Dona (a dona de casa frustrada) e o Doutor PhD (espécie de cientista americano). Personagens esses que falseiam em suas representações. Eles encenam suas existências dentro de um universo fabulado pela pena do escritor. E são nas ações desses personagens que estão as simulações. Dentro dessas simulações que se encontram os conflitos morais de conduta de uma sociedade assim como o experimentalismo estético-narrativo, que produz um jogo das formas tradicionais do gênero com as falsas essências, as dissimulações do estilo. Aí então, Sérgio Sant'Anna simula um romance. Cria uma narrativa totalmente encenada.

Assim indica a primeira frase do romance: *“Cuidado que tem gente olhando”*²⁴⁷. Numa encenação, o Jovem Promissor, junto de Vedetinha, simula compor um casal a passear pelas ruas movimentadas de uma cidade grande. De modo que essa construção simulada já sugere o teor de um simulacro, ao mesmo tempo em que põe em cena o aspecto moral de uma sociedade padronizadamente culturalizada. Assim, toda a narrativa forma uma encenação do que seria um romance construído pelo falso, por simulações que intentam representar situações que poderiam ser reais, mas que se entregam como falsas, como possibilidades.

²⁴⁶ Gilles Deleuze. A lógica do sentido, p. 263.

²⁴⁷ Sérgio Sant'Anna. Simulacros, p. 09.

Dáí o caráter fabulativo se apresentar de modo declarado, no cerne mesmo da ação e da ideia de personagem, contrário ao romance-reportagem, que busca representar o “real”. Dessa maneira, o livro de Sant’Anna nega um modelo, e “*Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma semelhança interiorizada*”²⁴⁸. Ou seja, é justamente no interior da obra literária, nas rachaduras da linguagem, que encontramos a construção do simulacro, da escrita enquanto forma criativa de pensar outras formas de engenhar uma narrativa.

Esse romance de Sant’Anna é todo constituído por essas falsas encenações, como, por exemplo, quando o doutor PhD “ordena” que os personagens invertam os seus papéis, fazendo uma troca até mesmo de roupa, que caracteriza cada um. Desse modo, o Jovem Promissor passa a ser a Vedetinha, o Velho Canastrão, a Prima Dona, e as mulheres tomam para si os papéis masculinos. O ridículo entra em cena, para mostrar como as pessoas travestidas mudam os seus comportamentos, e que, no fundo, as máscaras acompanham as pessoas o tempo todo em seus cotidianos. O doutor PhD possui uma imagem de “*voz de deus*” nesse romance, como se fosse ele o diretor do espetáculo a propor aos atores exercícios de representações, jogos teatrais, os quais os personagens atuam à luz da “realidade”. Bem, dessa forma, podemos pensar que o romance de Sant’Anna traz uma multiplicidade na forma de narrar que suscita esses passos entre o gênero-modelo e a sua criação simulada, levando a entender a ideia de Deleuze sobre a arte do simulacro em que pensa que “*Os dois modos de existência reúnem-se num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis*”²⁴⁹. Ou seja, Sant’Anna tem o modelo da biblioteca – os modelos – e, a partir deles, cria o seu *Simulacros*.

Seguindo ainda o raciocínio de Deleuze, encontramos a ideia de que “*a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante (...) é uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro*”²⁵⁰. Assim sendo, Sérgio Sant’Anna sai do registro da escrita de denúncia, daquela reportagem que quer fazer uma crítica social expondo barbáries, e passa a fabular, no sentido de interceder nos modos narrativos, para criar uma outra possibilidade de linguagem que revele suas incursões por um modo singular de

²⁴⁸ Gilles Deleuze. A lógica do sentido, p. 263.

²⁴⁹ Gilles Deleuze. A imagem-tempo. “As potências do falso”, p. 156.

²⁵⁰ Idem, p. 161.

conceber literatura, na qual a realidade se encontra falseada em sua base – tudo não se esgota numa única dimensão mais que real pela violência e pela tragédia social. O todo Brasil, o todo real, nunca diz o todo e sempre excede aquilo que aparenta ser e dizer.

Sérgio Sant’Anna, aqui, se afasta da literatura que pretensamente critica o comportamento social para elaborar uma arte crítica, não querendo ser um crítico de arte, mas criando uma literatura que explore com sua linguagem uma forma de recriar o real, assim como seu campo-de-forças.

*“Quanto ao livro, o caso é ainda mais sério. Porque a cada livro que você lê – bom ou mau – você se modifica, nunca mais será o mesmo homem (...) uma inquietação que o fará ver o mundo com novos olhos”*²⁵¹. Ora, é por meio da atividade criadora então que o sujeito tem a possibilidade do perspectivismo. É com a arte que a pessoa pode transformar sua maneira de pensar, de conseguir ver a vida e o mundo – ou as formas de linguagens que fomentam todo o universo – de outra maneira.

A partir de um texto literário pode-se expandir o pensamento para um outro encadeamento de postura conduzir a narrativa que é a vida. Sendo a leitura, a literatura, um universo de intercessões situado numa realidade que oscila entre a farsa e a violência, entre a ideia de real em vigor como uma ordem negativa, paralisada no desajuste social, e o poder de ressignificar discursos e ação no mundo.

Um parêntese para um breve delírio dessa pena que aqui discorre em relação a essa ideia da arte como intercessora para formar uma perspectiva de vida – para, como pensa Nehamas, refletir sobre a escrita que se escreve: A arte literária, possivelmente, torna-se um incentivador para um novo estilo de vida, como Alexander Supertramp leu em um de seus livros enquanto estava no alto do Alasca:

“Já vivi muita coisa... E agora acho que sei o que é preciso para ser feliz: Felicidade Familiar. Uma vida mansa e isolada no interior, com a possibilidade de ser útil a que é fácil ser bom: Pessoas. Pessoas que não estão acostumadas a serem servidas. E trabalhar com algo que possa ser útil, além de descansar, natureza, música... E amar seu próximo. Essa é a

²⁵¹ Sérgio Sant’Anna. Simulacros, p. 44.

minha ideia de felicidade. E, então, acima de tudo, você como parceira. E quem sabe filhos. O que mais o coração de um homem pode desejar?” ²⁵².

Com esse tipo de *insight*, é possível se ter na arte um trampolim para, assim como Ralfo, pensar e tomar uma atitude: *“Pulo para uma nova vida. Não me preocupo com a passagem. Pago a passagem e a multa devida por não ter passagem. Pago com o maior prazer. A multa por ter vindo tão tarde. Mas não ainda tarde demais”* ²⁵³. Assim, a maneira de se pensar as relações humanas mudam, podendo transformar os modos de afetos consigo próprio e para com as pessoas, buscando, como pensa Agamben, uma nova forma de política, mais pautada na amizade; tentando uma ligação mais amistosa com o seu tempo e o seu espaço, pois é relevante perceber que o tempo mais importante é o presente em seu devir; que a pessoa mais importante é a que está à sua frente, e que a melhor coisa que se há a fazer é fazê-la feliz, dentro das possibilidades de trocas de existências, não com promessas que alimentam o *mal estar da civilização*. E assim Supertramp chega à última visão de seus dias: *“A felicidade só é completa se compartilhada”*. Dessa forma, acredito fielmente que a arte possa interceder para causar mudanças nas formas de pensar, para que se possa conseguir ver de outras maneiras, assim aconteceu comigo certa transformação a partir dessas leituras e foi se firmando com a produção dessa escrita; tudo gerado pela expansão dos horizontes fomentada pela arte.

Bem, voltemos ao *Simulacros*. O personagem PhD comenta com o Jovem Promissor o fato da leitura de Jorge Amado poder ser puro entretenimento, quando da fase mais folclórica, ou perceber que

“o Jorge Amado possui o grande mérito da brasilidade, de abordar as coisas da nossa pátria. E ao invés de ler o Jorge, você poderia estar lendo um desses autores irresponsáveis e oportunistas que agora pululam

²⁵² In the wild. Filme de Sean Penn, lançado pela Paramount em 2007.

²⁵³ Sérgio Sant’Anna. Confissões de Ralfo, p. 17.

em nosso país – aliás, em vosso país – numa espécie de lama literária. E o que poderia obter você de um desses autores, hem, responda-me?” ²⁵⁴.

O autor, possivelmente, critica aqui a literatura de massa enredada pelo cowboy, pela mocinha e pelo bandido, o romance da forma pronta. E com a citação da obra de Jorge Amado, percebe-se que a ficção de Sant’Anna reivindica outra representação de Brasil. Cria uma imagem que não mais corresponde àquela estereotipada de um país paradisiacamente tropical, ou aquela visão utópica de um país emergente ao futuro. Sant’Anna muda o foco da ficção, e, com isso, elabora também outra linguagem à sua escrita. Não descarta a representação de uma realidade brasileira, mas amplia as formas para uma possível perspectiva de uma realidade artística, que, na simulação, já questiona as formas do próprio narrar.

Assim, com seu *Simulacros*, o escritor falseia a narrativa dentro de seu gênero quebrando com as formas do certo padrão, do provável, e cria a sua perspectiva de realidade. Com essa atividade criativa de Sant’Anna, podemos pensar no que elaborou Deleuze sobre reverter o platonismo: significa “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias (...) o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” ²⁵⁵. Ou seja, o platonismo aqui é a tradição que é rompida, é o original ou o modelo que é revertido ou ampliado para outras maneiras de expressar o que se pensa.

O verdadeiro no romance de Sérgio Sant’Anna não é mais um assunto a ser desenvolvido, e sim um processo de linguagem a ser trabalhado. Desse modo, a forma como o real é percebido que cria os jogos de representação na linguagem da narrativa. Ora, entendemos que a realidade é formada por uma gama de discursos que a compõe, e uma percepção artística das coisas existentes deve pensar em como esses discursos se manifestam para possibilitar outras formas de perceber e discursar. Sant’Anna, então, engendra uma linguagem espetacularizada para representar as formas de discursos que nutrem a realidade de seu país, de sua época. O escritor olha para o Brasil e cria uma

²⁵⁴ Sérgio Sant’Anna. *Simulacros*, p. 44.

²⁵⁵ Gilles Deleuze. *A lógica do sentido*, p. 267.

narrativa com fusões de olhares sobre o país, e o que é real torna-se um discurso ficcional em que as simulações correspondem aos fatos, aos acontecimentos e comportamentos que se dão apenas enquanto linguagem. Com isso, se desloca a percepção facilitada e massificada de realidade. E o romance em si enquanto gênero se difere, como pensa Deleuze: “O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser simulados, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro”²⁵⁶. Ou seja, o simulacro possibilita ampliar as formas do pensamento sobre a arte da narrativa, que representará ela, a narrativa em si, a perspectiva adotada pelo escritor, o interprete do mundo.

De acordo com Deleuze, “o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias (...) há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado (...) um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual”²⁵⁷. Ora, assim aparece no romance *Simulacros* de Sant’Anna a profundidade das reflexões de seu personagem sobre a “validade do próprio conhecimento humano”. Passagem em que o Jovem Promissor pensa justamente sobre os níveis do real e do imaginário sendo ambos produtos de sua mente, de sua imaginação. “Um nível ao mesmo tempo real e imaginário. Eles eram meus personagens. Havia um outro nível de seus atos que era pura imagem dentro da minha cabeça (...) Na minha mente ele não era real no sentido que comumente se empresta à realidade (...) aquilo a que chamamos ‘real’ não passa de uma vaga e incerta combinação entre um objeto qualquer observado – no caso o Velho Canastrão – e a retina e o cérebro do observador (eu, no caso)”²⁵⁸. Há, portanto, no romance de Sérgio Sant’Anna, toda essa elaboração de uma narrativa que pensa nas dimensões de o que seria o real para daí criar outra imagem possível de como se trabalha o imaginário. Ou seja, a potência de falsificar aqui implica em um trabalho de linguagem que sugere essa habilidade de esquivar do igual, da narrativa formatada pelo olhar de um cinema direto.

Assim também aparece em *Confissões de Ralfo*, quando tal personagem se joga em seu devir-louco de viagens, em seu devir ilimitado de delírios, e o escritor também segue em seu devir outro de linguagem para subverter e sair do igual. Como por exemplo nas cenas do interrogatório, momento em que fica sugerida a subversão às

²⁵⁶ Idem, p. 268.

²⁵⁷ Idem, p. 264.

²⁵⁸ Sérgio Sant’Anna. *Simulacros*, p. 63.

torturas feitas no período da ditadura, ou melhor, às narrativas que reportam detalhadamente tais eventos (como o caso de Zuzu Angel, de Louzeiro), de forma a querer sensibilizar o leitor, suscitar a indignação, delatar o carrasco e, de forma sensacionalista, midiaticizar tudo isso. Sérgio Sant’Anna, ao contrário, cria uma cena improvável pelo desvio que dá: insólita de tão longínqua e hilária de tão delirante. Como, por exemplo, quando o “interrogador pergunta a Ralfo quem descobriu o Brasil, e ele responde “a puta que o pariu”. E segue no non-sense: “Para que descobriu Pedro Álvares Cabral o Brasil? (...) O que é um índio? (...) Quem foi Touro Sentado? O que é um maniqueísta? (...) O que é um huguenote? Quem foi Catarina de Médices? Como morreu Rasputin? (...) Como morreu Jean Poul Marat? (...) Por que foi queimado Savanarola? O que é um zeoscópio?”²⁵⁹. Por fim, um interrogatório que realiza toda uma paródia não só para negar o sentido da violência, mas para deixar em evidência que a própria violência também é ela uma forma de linguagem, e Sant’Anna, então, a trata com escárnio, zomba dessa forma do discurso da violência. Ora, com esse romance podemos pensar as diferentes formas de linguagens nas narrativas, “pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar (...) pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo”; e nisso constitui os jogos nos modos de exprimir a atividade criadora tendo o olhar ao real e trabalhando com o imaginário. Esse romance, no fundo, tem toda a sua feitura confeccionada com paródias, como a de Dom Quixote, em que o cavaleiro andante aqui se transforma em um escritor *errante*, o da perambulação por entre as formas de discursos, experimentador de linguagens; e, como por exemplo, também, a eloquente construção de uma heroína passageira que une duas grandes personagens da história da literatura: a Alice e a Lolita, em uma única, no entanto, múltipla personagem que carrega as variações das diferenças e similitudes, dos ambíguos sentidos, da identidade com o falso.

Nos romances de Sérgio Sant’Anna o que entra em cena, portanto, é um jogo entre o real e o imaginário, um evento que acontece e a interpretação daquele que vê. Com isso, a escrita rompe com determinadas barreiras da narrativa do modelo da imagem-movimento, das sequências de ação e reação, e parte para uma perspectiva mais fabuladora: “todas as coisas não passam de imaginação. No caso das pessoas, esta

²⁵⁹ Sérgio Sant’Anna. Confissões de Ralfo, p. 117-127.

imaginação as transformaria em personagens”²⁶⁰. Ora, dessa forma, “a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função da fabulação)”²⁶¹. Assim, unindo uma ideia a outra, percebe-se que essa fabulação em simulacro avança pelos domínios de uma criação que intenta inventar alguma possibilidade de ampliar as expressões das linguagens, ou seja, de expandir os tipos de discursos, de pensar as formas de existência. E a *verdade*, ao invés de ter a ambição de ser relatada, é antes questionada: “Qual é o nome que comumente se dá a uma ilusão de que todos participam? ‘Verdade, Jovem Promissor. Uma ilusão de que todos participam é a verdade, a realidade, JP’”²⁶². Mas essa verdade, essa realidade, nesse romance, é toda simulada, se afirma enquanto falsa, e é encenada por uma linguagem. E assim afirma a voz do Jovem Promissor analisando o transe entre a ficção e a realidade: “um ficcionista já aceita uma realidade imaginária tão objetiva quanto a chamada realidade real. As duas realidades se inter-relacionam de tal modo e o tempo todo que são indivisíveis, não possuindo entre si qualquer hierarquia de valor”²⁶³. Ou seja, a realidade imaginária do ficcionista é a sua própria perspectiva sobre o mundo e a vida.

Nessa concepção do romance simulado percebemos que “*certos procedimentos literários (as outras artes têm equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo*”²⁶⁴. Dessa forma, Sérgio Sant’Anna recria a fábula da *Chapeuzinho Vermelho*, quando o Dr. PhD distribui os personagens da fábula *original* aos personagens do romance, sendo a Vedetinha a Chapeuzinho Vermelho, o Velho Canastrão torna-se o Lobo Canastrão, a Prima Dona a Vovozinha, e o Jovem Promissor o lenhador.

Esses novos personagens simulam a vivência, a realidade da fábula, que decorre com errâncias, e termina de modo diferente do original. A Chapeuzinho ganha potência: “eu me sentia uma espécie de heroína e todos aqueles perigos *falsos*”²⁶⁵ de um lobo querendo devorar Chapeuzinho e a vovozinha me pareciam insignificantes”²⁶⁶; ao passo que o Lobo Canastrão é quem teme os perigos da floresta: “eu comecei a ficar

²⁶⁰ Sérgio Sant’Anna. *Simulacros*, p. 64.

²⁶¹ Gilles Deleuze. *Imagem-tempo*. “As potências do falso”, p. 186.

²⁶² Sérgio Sant’Anna. *Simulacros*, p. 65.

²⁶³ *Idem*, p. 66.

²⁶⁴ Gilles Deleuze. *A lógica do sentido*, p. 266.

²⁶⁵ Grifo nosso.

²⁶⁶ Sérgio Sant’Anna. *Simulacros*, p. 99.

com medo de verdade”²⁶⁷. E Vedetinha-Chapeuzinho descobre sua potência do falso: “Eu era eu mesma e no entanto era outra”²⁶⁸. Aí percebemos o que pensa Deleuze sobre os personagens com essa potência: “‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz”²⁶⁹. E, ao final da fábula, quem “come” a Chapeuzinho Vermelho é o lenhador-Jovem Promissor, dentro do armário. Ou seja, os personagens passam por metamorfoses e, assim, com a paródia da fábula, inverte-se o sentido da moral, que, aqui, é recriada para pensar em outra possibilidade de comportamento, outra possível forma de criar histórias, pois a forma da narrativa veraz é destronada, como pensava o filósofo. Assim, fica à mostra o processo da fabulação, o poder construtivo dos simulacros.

Por fim, os personagens que eram “dirigidos” pelo Dr. PhD se rebelam contra ele e o Jovem Promissor o mata com uma punhalada no coração, momento em que se encharca de todo o sangue, simbolizando aqui, possivelmente, uma lavagem: de seus valores, sua honra, suas vontades, sua alma. Essa morte do Dr. PhD pode ser lida como a ruptura de uma tradição, pois ele era o possuidor do “contrato”, o qual os personagens temiam e seguiam suas riscas. Ou seja, ele era a figura da regra, do padrão e da ordem. E quando o Jovem Promissor o mata é o experimentalismo – experimentação de uma linguagem – com seu grito que fala mais alto. Com essa ação as percepções vão mudando e o Jovem Promissor percebe que *“o mundo é uma coisa muito estranha. Ou, pelo contrário, o mundo é uma coisa muito simples, tanto faz”*²⁷⁰.

O perspectivismo, portanto, mostra-se presente, e as transformações nos modos de ver as coisas só depende daquele que as interpreta. Mas, dentro de todas as mutações existe uma essência – que é aparente: *“Eu era um inocente animal humano. Eu pensei que assim era a essência dos homens ao nascerem, ou mesmo antes de haverem nascidos”*²⁷¹. E as essências continuam a mudar, elas são sempre variantes perante as perspectivas, e, assim, a questão: “Pouco a pouco, habituávamo-nos a essa nova vida. Uma vida em que não tínhamos de representar papéis, apenas sermos nós mesmos. Mas

²⁶⁷ Idem, p. 101.

²⁶⁸ Idem, p. 102.

²⁶⁹ Gilles Deleuze. A imagem-tempo. “As potências do falso”, p. 186.

²⁷⁰ Sérgio Sant’Anna. Simulacros, p. 221.

²⁷¹ Idem, p. 199.

quem éramos nós?”²⁷². Ora, quando é que não se usa máscara ou se deixa de representar algum papel em uma sociedade? O Um é sempre múltiplo, é vários, é Outro.

Assim pensa Deleuze:

*“Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista (...) Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência”*²⁷³.

Eis o *Simulacros*. A criatividade em emergência para produzir variadas formas de elaborar pensamentos que intercedam no que já é esclerosado. A possibilidade de ampliar as perspectivas agenciando as áreas de conhecimentos para uma nova valoração. É a negação do gênero “original” e das cópias que emerge com suas máscaras para encenar outra realidade. O engano dissimulado do não-ser que falseia em suas formas de se apresentar. A arte como simulacro: uma verdade inverossímil.

²⁷² Idem, p. 231.

²⁷³ Gilles Deleuze. A imagem-tempo. “As potências do falso”, p. 178.

Últimas considerações

Aprendendo a voar

Podemos pensar, portanto, que a literatura de Sérgio Sant'Anna é construída, essencialmente, pela multiplicidade. Essa pluralidade se constitui devido ao caráter de agenciamentos entre os campos do saber. Sant'Anna não nega a realidade, mas sai do real, ou parte de um real pré-estabelecido para sobre ele criar fabulação. O escritor parte de um certo realismo em vigor (a literatura de reportagem) e vai para as zonas das especulações para poder interceder nos modos da atividade criativa da ficção. Elabora narrativas em que as ideias ganham potência pela conceitualidade com que é tratada a sua linguagem.

Sérgio Sant'Anna não só conta uma história, mas faz com que cada enunciado interfira no pensamento do leitor, fazendo esse transitar pelas perspectivas propostas. Sua ruptura não consiste apenas em sair do plano do relato, mas nas variações dos gêneros que permeiam os seus textos, trazendo em sua escrita principalmente uma linguagem ensaística. O escritor, por vezes, disserta sobre a condição humana e a metafísica, sobre a atividade criadora e a potência do pensamento.

Com isso, Sant'Anna muda a visão do campo artístico no Brasil, elaborando perspectivas sobre a música, o teatro e a literatura. O autor trabalha com o falso, para

poder pensar em sua ação criativa possibilidades remotas e inovadoras para a escrita. A poesia em sua prosa urge para uma destruição estética. Sua linguagem faz desmoronar o castelo da tradição, para, dos escombros, conseguir engendrar, com singularidade, uma arte que pensa.

Sant'Anna, então, com sua potencialidade criadora, supera as formas e realiza uma escrita em que seu pensamento é a sua própria linguagem materializada. É uma escrita que valoriza a experimentação, e, com seu espírito criador possibilita a transitoriedade pelas formas artísticas, e com elas firma a sua perspectiva: da vida, borbulhante de linguagens, enquanto arte.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: editorial Presença, 1993.

BARTHELME, Donald. *Vida de cidade*. Tradução de Jaime Prado Gouvea. Rio de Janeiro: Arte nova, 1975.

CAVELL, Stanley. *Cities of words*. The Belknap Press of Harvard University Press
Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004.

COSTA, Flavio Moreira de. *Os subúrbios da criação*. Editora Polis Estética 4, s/d.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

- _____. *Lógica do sentido*. Tradução Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. Coordenação da tradução Ana Lucia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, s/d.
- _____. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Junior. São Paulo: editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michael. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Coleção Ditos & Escritos vol. II. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos vol. III. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *Microfísica do Poder*. Organizado e traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: Um Aprendizado em Filosofia*. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

- KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o Círculo Vicioso*. Tradução Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 2005.
- MOURA, Carlos Alberto de. *Nietzsche: Civilização e Cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: la vida como literatura*. Tradução de Ramón J. García. México, D.F.: Turner Publicaciones Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do Bem e do Mal*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A gaia ciência*. Tradução João Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- _____. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus Editora Limitada, s/d.
- _____. *A vontade de poder*. Tradução do original alemão e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias; apresentação Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. *Ecce Homo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- _____. *Genealogia da Moral*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORIONE, Eduino José. “Realismo e paródia em Dalton Trevisan”. Revista Cultura Crítica número 05. São Paulo, 2007, p. 54-60.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SANT’ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A tragédia brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *50 Contos e 3 Novelas de Sérgio Sant’Anna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Simulacros*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

TREVISAN, Dalton. *O Rei da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, segunda edição revista, 1975.

_____. *Abismo de Rosas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.