

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA - DOUTORADO**

**HELENICE FRAGOSO DOS SANTOS**

**A NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA SOB O SIGNO DA SOBREVIVÊNCIA**

**Maceió**  
**2017**

HELENICE FRAGOSO DOS SANTOS

**A NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA SOB O SIGNO DA SOBREVIVÊNCIA**

Tese apresentada à Universidade Federal de Alagoas como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, para obtenção do título de Doutorado

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Maceió

2017

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- S237n Santos, Helenice Frago dos.  
A narrativa de Sérgio Sant'Anna sob o signo da sobrevivência / Helenice Frago dos Santos. – 2018.  
124 f.
- Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.  
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2017.
- Bibliografia: f. 122-124.
1. Sant'Anna, Sérgio, 1941- – Crítica e interpretação. 2. Sobrevivência (Literatura). 3. Realismo (Literatura). 4. Neo-realismo. 5. Crueldade na literatura.  
I. Título.

CDU: 869.0(81).09

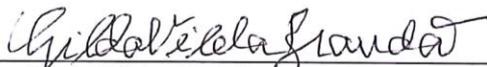
## TERMO DE APROVAÇÃO

**HELENICE FRAGOSO DOS SANTOS**

Título do trabalho: "A NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA SOB O SIGNO DA SOBREVIVÊNCIA"

TESE aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Prof. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

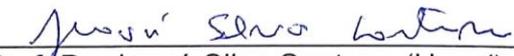
Examinadores:



Prof. Dr. Nilton José Melo de Resende (Uneal)



Prof. Dr. Renildo Ribeiro (Uneal)



Prof. Dr. Jeová Silva Santana (Uneal)



Prof. Dr. Marcus Vinicius Matias (PPGLL/Ufal)

Maceió, 08 de novembro de 2017.

Dedico à esquizofrenia de meu pai que, no auge dos seus delírios, me permitiu o primeiro contato com o universo fabuloso. A minha irmã, companheira de aventura nas histórias que seu Heleno dos Santos nos contava. A minha mãe, por sempre nos trazer de volta à realidade.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos que tornaram possível a concretização deste trabalho, em especial à professora Dra. Gláucia Vieira Machado por ter me iniciado na vida acadêmica e por me permitir o primeiro contato com o universo da pesquisa através dos trabalhos de orientação de: monitoria, projeto de extensão, projeto de iniciação científica, trabalho de conclusão de curso, além de projeto inicial de dissertação de mestrado; à professora Dra. Susana Souto por ter dado continuidade ao trabalho de orientação do curso de mestrado, por sugestões de leituras, contribuições ao texto e por suas aulas sempre tão instigantes; e finalmente à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, por me apresentar a obra de Sérgio Sant'Anna e conceder a carta de aceite para participação no processo de seleção de doutorado, por suas indicações de leitura sempre tão pertinentes e, principalmente, por ter conduzido o trabalho de pesquisa de modo tranquilo e prazeroso; aos meus amigos e colegas de trabalho pelo incentivo e, por fim, aos meus familiares pelo apoio e compreensão.

*“Senhor, como bem deve saber, desde que me lembro como gente, num orfanato lá no Norte do país, carrego o nome de Jesus, mas não conheci minha mãe e não posso ter certeza de ser esse meu nome verdadeiro, pois meus documentos, se é que eles existem, ficaram no orfanato, o que sempre me impediu de conseguir emprego. Sou desprovido de quase tudo, de dinheiro, de amor, e moro sob os viadutos e me banho nas fontes; vivo da caridade quase sempre mesquinha das pessoas, das roupas e dos alimentos que me fornecem nos albergues públicos ou religiosos, e já peguei comida do lixo. Então é como se eu fosse ninguém, mas sinto em mim um eu, como todas as pessoas, não posso ser nenhum outro nem deixar de sentir esse eu como o centro do mundo. Entrego-me, então, em suas mãos, não para que salve a minha vida, mas para que mude a minha vida aqui mesmo, me socorra também nesta Terra. Jesus, como todo mundo eu quero ser feliz!’, eu disse isso alto, num lamento doído”.*

*(Sérgio Sant’Anna)*

## RESUMO

Custeado com ajuda do pai, “O sobrevivente” foi o primeiro livro em prosa publicado por Sérgio Sant’Anna, em 1969. Sua importância no quadro geral da produção do escritor se justifica tanto pelo fato de iniciar sua trajetória literária, quanto por apresentar os princípios temáticos e estéticos do projeto narrativo sant’anniano como, por exemplo, a problemática da violência e da crueldade. Muitas das características esboçadas nesta obra ganham definições mais precisas em livros produzidos posteriormente, como por exemplo, em *O Vôo da Madrugada*, lançado no ano de 2003, no qual temos uma narrativa consciente da cena literária a partir de narradores que colocam em causa o trabalho da escrita ao evidenciar o caráter metaficcional do texto. Este trabalho objetiva examinar a presentificação do signo da sobrevivência na prosa de Sérgio Sant’Anna, tendo como eixo de debate a compreensão de *Realismo Contemporâneo*. Para tanto, organizamos nosso texto em três momentos que além de discutirem a presença dessas questões no livro inaugural “O sobrevivente”, também percorrem obras de peso da produção do escritor carioca como: *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973; *O monstro*, datado de 1994; *O Voo da madrugada*, publicado em 2003; e *Páginas sem glória*, lançado em 2012. Desta feita, tomamos como escopo teórico as considerações de: a) Alfredo Bosi (1975) – no que se refere ao entendimento do conto contemporâneo brasileiro como uma espécie de poliedro; b) Bernardo Gustavo – quanto à presentificação do fenômeno da metaficção; c) Tânia Pellegrini; Massaud Moisés; Karl Erik Schøllhammer; entre outros – no que se refere à concepção de *Realismo Clássico e Realismo Contemporâneo*. Ademais, atrelada a esta discussão realizamos uma reflexão sobre a problemática do real no bojo das considerações filosóficas do francês Clément Rosset em “O princípio de crueldade”, objetivando identificar os sentidos que a crueldade adquire na escrita de Sérgio Sant’Anna.

**Palavras-chave:** Sobrevivência. Novos realismos. Princípio da crueldade

## RÉSUMÉ

Grâce à l'aide financière de son père, Sérgio Sant'Anna publie en 1969 "O sobrevivente" ["Le survivant"], son premier livre en prose. L'importance de celui-ci, dans le tableau général de la production de l'écrivain, se justifie tant par le fait qu'il constitue le début de la trajectoire littéraire de l'auteur, que par le fait qu'il présente les principes thématiques et esthétiques du projet narratif sant'annien, comme, par exemple, la problématique de la violence et de la cruauté. Plusieurs caractéristiques ébauchées dans cette oeuvre prennent corps plus précisément dans ses livres ultérieurs, tels que *O Vôo da Madrugada*, publié en 2003, dans lequel apparaît une narrative consciente de la scène littéraire à partir de narrateurs qui remettent en cause le travail de l'écriture en rendant manifeste le caractère métafictionnel du texte. Le présent travail se propose d'examiner la présentification du signe de la survie dans la prose de Sérgio Sant'Anna, ayant pour axe de discussion la compréhension du *Réalisme Contemporain*. Pour cela, nous avons organisé notre texte en trois temps qui, outre le fait qu'ils débattent de la présence de ces questions dans le livre inaugural "O sobrevivente", parcourent également les oeuvres majeures de la production de l'écrivain carioca, telles que *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973; *O monstro*, daté de 1994, *O Vôo da Madrugada*, publié en 2003, ainsi que *Páginas sem glória*, paru en 2012. Pour ce faire, nous avons pris pour fondement théorique les considérations de : a) Alfredo Bosi (1975) - pour ce qui est de l'appréhension du conte contemporain brésilien comme une espèce de polyèdre; b) Bernardo Gustavo (2010) - pour ce qui est de la présentification du phénomène de la métafiction; c) Tânia Pellegrini (2007); Massaud Moisés (1985); Karl Erik Schollhammer (2009), entre autres - pour ce qui est de la conception du *Réalisme Classique* et du *Réalisme Contemporain*. De plus, liée à cette discussion, nous avons procédé à une réflexion sur la problématique du réel au sein des considérations philosophiques du Français Clément Rosset (1989) dans "O princípio de crueldade", ayant pour objectif d'identifier les sens qu'acquiert la cruauté dans l'écriture de Sérgio Sant'Anna.

**Mots-clés:** Survie. Nouveaux réalismes. Principe de la cruauté

## SUMÁRIO

<b>A NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA SOB O SIGNO DA SOBREVIVÊNCIA.....</b>	<b>11</b>
<b>1 REALISMO: UMA ESTÉTICA QUE SOBREVIVE.....</b>	<b>16</b>
1.1 Do realismo ao naturalismo: princípios de fundação.....	18
1.2 Realismo contemporâneo.....	24
1.3 Ecos do Realismo em “O Albergue”.....	29
1.4 Ficção brasileira e o Realismo contemporâneo.....	33
1.5 O realismo refratado em “A morte do pintor surrealista”.....	40
1.6 Novos realismos: redefinições e indeterminações.....	48
1.7 Manual de sobrevivência: 125 na detenção solitária.....	54
<b>2 SOBREVIVER EM NOSSOS TEMPOS: O PRINCÍPIO DA CRUELDADE E AS TIRANIAS DO ACASO.....</b>	<b>61</b>
2.1 Sentidos da crueldade na prosa de Sérgio Sant'Anna.....	65
2.2 Confissões do grotesco em “Páginas sem Glória”.....	71
2.3 A dramatização da crueldade em “Assassino”.....	77
2.4 Fragmentação e colagem em “Romeu e Julieta”.....	89
2.5 Formas ultracurtas na prosa contemporânea brasileira.....	95
<b>3 MODOS DE SOBREVIVER NA NARRATIVA SANT'ANNIANA.....</b>	<b>98</b>
3.1 O riso de sobrevivente em “A Luta”.....	98
3.2 Leitura, experiência e conflito em “O embrulho da carne”.....	105
3.3 A personagem como sujeito da experiência.....	106
3.4 A leitura como força de conflito.....	108
3.5 Metaficção: dobras, redobras e embrulhos.....	114
<b>4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>120</b>
REFERÊNCIAS.....	124

## A NARRATIVA DE SÉRGIO SANT'ANNA SOB O SIGNO DA SOBREVIVÊNCIA

Custeado com ajuda do pai, “O sobrevivente” foi o primeiro livro em prosa publicado por Sérgio Sant’Anna em 1969, na época com vinte e oito anos, após retorno dos estudos no Instituto de Ciências Políticas de Paris. Antes do lançamento, o escritor publicou alguns trabalhos na revista *Estória* pela UFMG e no suplemento literário do jornal Minas Gerais<sup>1</sup>.

Além de estrear a carreira de Sérgio Sant’Anna, “O sobrevivente” abriu as portas do cenário da literatura no Brasil e no exterior. A partir desta publicação o escritor foi selecionado no *Writing Program* sendo contemplado com bolsa de estudos na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Acontecimento que seria o prenúncio de uma trajetória literária marcada por premiações no âmbito nacional e internacional, entre os quais: a) Prêmio Jabuti 1998, categoria Romance, com o livro *Um crime delicado* (1997); b) Prêmio APCA 2003, categoria Contos, com o livro *O Vôo da Madrugada* (2003); c) Prêmio Jabuti 2004, categoria Contos e Crônicas, com o livro *O Vôo da Madrugada* (2003); d) Prêmio Portugal Telecom 2004, categoria 2o. Lugar, com o livro *O Vôo da Madrugada* (2003), entre outros.

A importância de *O Sobrevivente* no quadro geral da produção do escritor se justifica, tanto pelo fato de iniciar sua trajetória literária, quanto por apresentar os princípios temáticos e estéticos do projeto narrativo sant’anniano como, por exemplo, a problemática da violência e da crueldade.

É interessante destacar que muitas das características esboçadas nessa obra ganham definições mais precisas em livros produzidos posteriormente como, por exemplo, em *O Vôo da Madrugada*, publicado no ano de 2003. Nele temos uma narrativa consciente da cena literária a partir de narradores que colocam em causa o trabalho da escrita ao evidenciar o caráter meta ficcional do texto, como no conto *O embrulho da carne* que apresenta uma personagem leitora.

Se o caráter meta ficcional permeia a tônica de *O Voo da Madrugada*, em *O Sobrevivente*, Sant’Anna apresenta uma série de histórias regida pelo signo da sobrevivência, termo que, dentre as acepções possíveis, constitui o ato de vencer

---

<sup>1</sup>Os dados biográficos apresentados foram baseados em informações encontradas nos seguintes sites: a) Enciclopédia Itaú cultural disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>; b) Companhia das Letras. d) Prêmio Jabuti disponível em: <<http://premiojabuti.com.br>>. Acesso: jun. 2015.

uma força aniquiladora que, apesar de enfrentada, tem-se o instante atual atravessado pela marca desse mal estar.

Nesse sentido, sobreviver compreende a capacidade de resistir a uma ameaça de ordem vital e que não se podendo anulá-la, passa-se a viver “sobre” a iminência de seus riscos. Sendo assim, sobreviver constitui a capacidade de enfrentamento do risco que é existir.

Daí, talvez, a razão de se dizer que o sujeito que consegue tal proeza é “(sobre)vivente”, e não um “supravivente”, “transvivente” ou “ultravivente”. Examinando os radicais latinos “supra”, “trans” e “ultra”, vemos que tais aplicações não assumiriam a ideia de estreita posição de superioridade em relação a algo, isto é, “em cima de”. Desta feita, sobreviver é, a grosso modo, viver “em cima” da eminência do risco que é continuar a existir, compreendendo o enfrentamento de uma força destrutiva que subsiste depois desse encontro.

Assim são as personagens sant’annianas em “O Sobrevivente”, sempre atravessadas por uma circunstância avassaladora de morte, sofrimento e dor. Tipos que suportam a carga de uma ameaça que, mesmo rompida, não foi totalmente aniquilada.

O sujeito que sobrevive na narrativa sant’anniana é aquele que se deparou com a experiência da morte, venceu-a momentaneamente, mas segue sob ameaça de um possível reencontro. É a inexorabilidade da morte que sentencia as personagens sant’annianas a um viver que, muitas vezes, está sobreposto às circunstâncias fatalíticas de perda, miséria, ruína e morte.

Portanto, entende-se que o gesto de sobreviver, no projeto narrativo sant’anniano, relaciona-se à ideia de escape de uma força adversária que é também convívio com a possibilidade de surgimento de novos conflitos, sendo, pelo mesmo motivo, o movimento de uma escrita que, edificada sob o signo da morte, resiste ao esquecimento e ao silenciamento de vozes, muitas vezes, recusadas.

Pensado pelo prisma das teorias evolucionistas, o termo *sobreviver* significa competir pela permanência, daí a teoria da *seleção natural*, proposta por Darwin, que sentencia que os mais aptos resistem às leis da natureza, enquanto os demais são extintos.

Nessa acepção, a ideia de sobrevivência é entendida como a capacidade de romper uma lei natural que se impõe através da necessidade de competir, vencer o outro e tornar-se predador.

Essa lógica também se ajusta à escrita sant'anniana, já que muitas de suas personagens, quase sempre, são impulsionadas por forças primárias e instintivas, num constante duelo pela sobrevivência resultando num cenário onde fortes e fracos convivem com a ruína e com o caos.

Além de se apresentar no título da obra “O Sobrevivente”, a ideia de sobrevivência ao que parece dá contorno ao conjunto de sete tramas, assim intituladas: a) *A luta*; b) *Assassino*; c) *Lassidão*; d) *Exercício*; e) *O albergue*; f) *Frederico*; g) *Um par de dados*.

Este trabalho objetiva examinar a presentificação do signo da sobrevivência na prosa de Sérgio Sant'Anna, tendo como eixo teórico o conceito de *Realismo Contemporâneo*. Para tanto, organizamos nosso texto em três momentos que, além de discutirem a presença dessas questões no livro inaugural “O sobrevivente”, também percorrem obras de peso da produção do escritor carioca como: *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973; *O monstro*, datado de 1994; *O Vôo da madrugada*, publicado em 2003; e *Páginas sem glória*, lançado em 2012.

O primeiro capítulo, “Realismo: uma estética que sobrevive”, tem como proposta discutir como os princípios realistas se reafirmam na produção contemporânea, partindo do código de valores estabelecido pelo realismo histórico do século XIX, às suas diferentes formas de realizações e recusas. A partir dos estudos de Tânia Pellegrini (2007), colocamos em pauta a concepção de *Realismo Contemporâneo* aproximando tais considerações da obra de Sérgio Sant'Anna no item intitulado *Ecos do Realismo em “O Albergue”*.

No segundo capítulo, abordamos o tema da crueldade, a partir das considerações filosóficas de Clément Rosset (2003), tentando identificar os sentidos que a crueldade adquire na escrita de Sérgio Sant'Anna, atrelado à ideia de acaso sobre a qual os personagens precisam romper. O item “A dramatização da crueldade”, por exemplo, apresenta os recônditos de um sujeito transgressor e suas tentativas de sobreviver a embates de ordem interpessoal e social. Trata-se de uma psique atormentada cuja estrutura atua como principal força de coerção, revelando um sujeito desprovido de culpa e, pelo mesmo motivo, incapaz de estabelecer um discurso que torne compreensível a desproporcionalidade de suas ações. Uma pequena mostra da crueza da prosa sant'anniana que, através da perspectiva de um personagem assassino, aproxima-nos de um modo estranho de conceber o

outro. Isso ilustra um traço recorrente no conjunto de suas obras que consiste na presença daquilo que Ângela Maria Dias (2005) denomina de *dramatização da crueldade*.

No item “Fragmentação e colagem em ‘Romeu e Julieta’” do segundo capítulo, objetivamos uma reflexão para além do tema da sobrevivência de modo a promover uma discussão sobre o recurso da representação da colagem e sua relação com a predominância das formas ultracurtas na prosa contemporânea. Objetivando compreender como o recurso da colagem e a ideia de forma mínima se aproximam do método compositivo do conto *Romeu e Julieta*, que integra o segundo livro de prosa de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1973: *Notas de Manfredo Rangel, Reporte (a respeito de Kramer)*.

O terceiro capítulo, intitulado “Modos de sobreviver na escrita sant’anniana: metaficção e confissão” busca investigar como a elaboração do discurso pode funcionar como um fator de manutenção e sobrevivência na narrativa, tendo em vista que pela via da fala as personagens rompem situações adversas, resistindo a uma realidade cruel e hostil.

No item intitulado “O riso de sobrevivente em ‘A Luta’”, examinamos a presentificação do fenômeno do riso a fim de compreender o papel que os elementos envolvidos na situação do riso ocupam na narrativa, isto é, o lugar daquele que ri e a representatividade daquele que é motivo de riso, enquanto possibilidade de entendimento do efeito de comicidade empreendido na trama a partir das considerações de Verena Alberti (1995) e Henri Bergson (1993). Em “A luta”, a questão do riso se apresenta nas peripécias de personagens sem nomes que, anônimos aos olhos da sociedade – daí talvez a falta de identificação –, travam uma luta constante pela sobrevivência, fazendo jus ao título da obra que as integra. Refletir sobre o fenômeno do riso aproximando-o da ideia de luta constitui um desafio, na medida em que se revela um inusitado mecanismo de combate e possibilidade de atingir o oponente pela via da ironia, sarcasmo e satirização.

No segundo item do terceiro capítulo, realizamos uma reflexão sobre a atividade de leitura a partir das considerações de Jorge Garcia Larrosa (2002) sobre *experiência* e o *saber da experiência*. O interesse em aproximar a noção de *experiência* da ideia de leitura justifica-se pelo fato de que o gesto de ler figurado no conto, além de funcionar como força de conflito, atua como agente mobilizador do curso da narrativa. Para tanto tomamos como escopo teórico as considerações de:

a) Alfredo Bosi (1975) – no que se refere ao entendimento do conto contemporâneo brasileiro como uma espécie de poliedro; b) Bernardo Gustavo (2010) – quanto à presentificação do fenômeno da metaficção. Assim, as confissões da protagonista se juntam ao rol de estratégias de sobrevivência em meio ao caos urbano. Nesse ponto do trabalho a obra em destaque é *O vôo da madrugada*, publicada no ano de 2003.

Diante da diversidade de questões que a narrativa sant'anniana suscita, tivemos como intento o levantamento de debates em torno de traços gerais do projeto narrativo de Sérgio Sant'Anna, atrelado uma discussão a respeito da compreensão de *Novos Realismos*, na tentativa de delimitar uma estética que se orienta a partir do signo da *sobrevivência* enunciada desde as primeiras publicações. Esperamos que os textos apresentados a seguir sirvam como convite à leitura dessa produção e mobilizem outras discussões sobre o tema no âmbito acadêmico e em outros espaços.

## 1 REALISMO: UMA ESTÉTICA QUE SOBREVIVE

O Realismo, herdeiro da Revolução Francesa de 1848, encontra nessa conjuntura condições favoráveis para consolidação, inspirando-se nas ciências da natureza, no louvor ao experimentalismo e na observação, contrapõem-se ao ideário romântico de culto à natureza e aos sentimentos.

A arte realista surge num contexto cultural marcado por profundas mudanças de paradigmas no âmbito político<sup>2</sup>, filosófico, científico e social. Entre os acontecimentos que marcaram esse momento, temos a investida de Karl Marx em “O Manifesto Comunista” que revela as incongruências do sistema econômico face às condições históricas do período. Na filosofia, destacam-se as ideias de Taine que, influenciado pelo pensamento de Augusto Comte, preconizam “[...] uma concepção determinista de Arte, segundo a qual três leis regeriam o produto da criação estética, a *herança*, o *meio* e o *momento* [...]” (MOISÉS, 1985, p. 14).

Em 1859, a *Origem das Espécies*, de Darwin, propõe “[...] a seleção natural como fator decisivo na evolução das espécies, de modo que o condicionamento do meio se manifestaria na escolha dos mais fortes e no repúdio aos menos resistentes” (MOISÉS, 1985, p. 15).

Diante desse quadro de grande efervescência cultural, é no âmbito das artes plásticas que se encontra a explicação para gênese da estética realista. Massaud Moisés (1985) recorda que, em 1850-1851, Gustave Courbet expõem o “*Enterro em Ornans*” obra que, segundo o artista, simbolizava o enterro do próprio Romantismo, movimento cultural cujo quadro de valores foi posto em xeque pela escola anunciada. Vejamos:

Entretanto, as origens mais próximas do ideário realista devem ser procuradas nas artes plásticas, que conheciam, em meados do século XIX, um período de tal efervescência que não poucos homens de letras franceses, dentre eles Víctor Hugo, Gautier, Musset, também manejavam com habilidade o pincel ou o lápis. Nesse clima, não estranha que surgissem oposições à moda vigente: Gustave Courbet expõe, no salão de 1850-1851, o *Enterro em Ornans*, e, em 1853, *As Banhistas*, telas suficientemente escandalosas para serem recusadas na Exposição Universal de 1855. Revoltado, abre sua própria mostra nos arredores e manda colocar na fachada o seguinte

---

<sup>2</sup> Segundo Moisés (1985, p.16), no plano político defendia-se “ideias republicanas e, não raro, socialistas; repudiavam a Monarquia, o Clero e a Burguesia, considerando-as peculiares ao Romantismo, e contemplavam a História como uma dimensão da Cultura igualmente subordinada a determinismos inflexíveis”.

anúncio: 'Le Réalisme – G. Coubert/ *Exhibition de Quarante Tableaux de son Oeuvre*'. E na introdução ao catálogo da exposição, faz profissão de fé antiromântica: começando por explicar que 'o título de realista [lhe] foi imposto, assim como o título de românticos aos homens de 1830', põe-se contra o princípio da 'arte pela arte' e termina por afirmar que seu objetivo consistia em 'traduzir os costumes, as ideias, o aspecto de [sua] época segundo [sua] apreciação, em suma, fazer arte viva'. (MOISES, 1985, p.15)

No âmbito literário, em 1857, são publicadas *As flores do Mal*, de Baudelaire, e *Madame Bovary*, de Flaubert. A primeira, de grande importância para poesia moderna, sendo a última considerada marco inaugural do romance realista. Daí em diante, "Passados dez anos, Zola introduzia o romance naturalista com *Thérèse Raquin*, assim levando ao grau mais alto as propostas realistas no campo literário" (MOISÉS, 1985, p. 13).

A escola realista defende um afastamento dos princípios estéticos do *Romantismo*, movimento cultural voltado para a subjetividade e o idealismo, enquanto propunha o contato com a realidade imediata. Segundo Moisés (1985):

Acionados pelos ventos da positividade, e espectadores vibrantes da Revolução Industrial com suas generalizadas mudanças no estilo de vida e de cultura, os realistas começaram por ser, obviamente, antiromânticos. E como tal, preconizavam uma arte literária diametralmente oposta à romântica; bastaria, por isso, que se invertessem os artigos do código romântico para se chegar ao programa estético defendido pelos herdeiros da revolução de 1848. Ao invés do subjetivismo, propunha a objetividade, amparados na ideia positiva do fato real; em lugar da imaginação, a realidade contingente; assim, ao "eu", que os românticos erigiram como espaço ideal para suas pervagações fantasistas e imaginárias, os realistas opunham o 'não-eu', a realidade física, o mundo concreto. A tônica situa-se, portanto, no 'não-eu'; o 'eu' não mais paira, como no Romantismo, acima da realidade, mas no nível da realidade, a ponto de confundir-se com ela e submeter-se às mesmas leis que a governam. E para alcançar a meta desejada, sabiam necessário repelir o sentimento em favor da única via de acesso à realidade concreta: a inteligência. Racionalistas, como pedia o cientificismo da época, procuravam a verdade impessoal e universal, não a individual, como julgavam os românticos. E a verdade, localizava-se, a seu ver, na realidade, concebida como o mundo os fenômenos físicos, suscetíveis de captação pelos sentidos. Para tanto, abandonaram as preocupações teológicas e metafísicas, porque identificadas com o universo romântico, e aderiram à visão do mundo sugerida pelas ciências. O dado positivo, como ensinava Comte, passa a substituir o 'mistério' e as alegorias do idealismo romântico, e os fatos, observáveis, documentáveis, analisáveis, experimentáveis, a ocupar o território antes dominado pelo devaneio e a fantasia. Buscam, enfim, comportar-se perante a Arte como autênticos cientistas. Descortinada ao natural, a psicologia se lhes

afigura sujeita às lei da Fisiologia, em íntimo paralelismo: os caracteres, pintados ao vivo, patenteiam desvios e mazelas, ao contrário da visão romântica, inspirada nos estereótipos imaginários; o dia-a-dia, com suas formas agressivas de violência, sujeira e fealdade, entra a preterir a idealidade repassada de beleza pura e irreal. (MOISÉS,1985, p. 15-16)

Como demonstra o trecho acima, no *Realismo* a obra passa a ser encarada com um mecanismo capaz de promover mudanças na estrutura social, de modo que: “Repelindo a ‘arte pela arte’, desinteressada e egocêntrica, os adeptos do Realismo, sobretudo os mais ortodoxos, pregavam a arte compromissada, ou engajada” (MOISÉS, 1985, p. 17).

O Realismo no Brasil inicia, conforme Moisés (1985), com a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881, e encerra em 1902, com *Canaã*, de Graça Aranha, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. No mesmo ano da publicação de *O Mulato*, surge as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

É importante destacar que o estabelecimento de limites temporais entre escolas literárias não deve ser tomado de modo categórico, uma vez que atendem a critérios didáticos. Massaud Moisés (1985), por exemplo, explica que os valores realistas também ecoaram posteriormente na ficção nordestina dos anos 30, ao afirmar que: “[...] os padrões realistas, naturalista e impressionistas não desaparecerão de todo após o surgimento dO *Canaã* em 1902: na verdade, continuam até 1922, de mistura com elementos simbolistas, e permanecem, até certo ponto, na ficção de 30” (MOISÉS,1985, p. 30).

Para além dos idos de 1902, o código realista surpreendentemente ressoa em nossos tempos, de modo que muitos dos valores preconizados por essa escola ainda se apresentam na ficção brasileira nos dias atuais, conforme discutiremos nos itens a seguir.

### **1.1 Do Realismo ao Naturalismo: princípios de fundação**

Em “A literatura no Brasil”, Afrânio Coutinho (2004) assinala que os movimentos estéticos do *Realismo*, *Naturalismo* e *Parnasianismo* surgem na segunda metade do século XIX e se propagam ao longo do século XX. Todavia, mesmo localizando o surgimento e extensão dessas escolas entre os séculos citados, o crítico lembra que o tratamento de questões relativas ao problema de

divisão temporal e periodismo desses estilos de época não deve restringir-se ao estabelecimento de marcos cronológicos.

Dentre fatores que justificaram tal diagnóstico tem-se o fato de que, para o estudioso, os diferentes estilos de época como o Romantismo, Classicismo, entre outros, surgem “[...] da união do espírito a vida, pela objetiva pintura da realidade”. (COUTINHO, 2004, p. 4). Isso significa dizer que determinados programas estéticos representam um reflexo daquilo que é eminentemente humano e, portanto pode se manifestar em diferentes períodos e épocas.

Tal constatação significa dizer que é no mínimo ingênuo estabelecer de modo rígido marcos temporais como data de surgimento e encerramento de determinados programas estéticos, tendo em vista que alguns de seus caracteres específicos podem ser considerados atemporais; daí o argumento da existência desses traços em diferentes gêneros e épocas. Dessa forma, é possível afirmar que: “[...] há Realismo na Bíblia e em Homero, na tragédia e comédias clássicas [...] antes de aparecer em Balzac, Stendhal e Dostoievski” (COUTINHO, 2004, p. 4).

A lucidez do argumento de Afrânio Coutinho (2004) revela, portanto, que antes de desconsiderar a ideia de “Novos Realismos” deve-se levar em conta o fato de que a noção de corrente estética ultrapassa questões de ordem meramente cronológica. A constatação do crítico põe por terra a suposta crença de que o movimento realista tenha se esgotado, visto que é possível identificar a permanência de diferentes caracteres artísticos e seus resquícios ao longo dos tempos.

O século XIX, segundo o estudioso, seria um clássico exemplo de período histórico que admite bifurcações de diferentes grupos artísticos e literários, de modo que, afirma o crítico: “[...] Se há, portanto, época que se recusa a uma periodização precisa e a mostrar nitidez de fronteiras entre os movimentos, é o século XIX” (COUTINHO, 2004, p. 5).

Tal diagnóstico se deve em grande medida pelo fato de que nesse século há misturas de figuras literárias que sempre apresentam contornos definidos, entre outros motivos por fazer compactuar do código de valores de escolas diversas ou opostas, guiando-se quase sempre pelo que o crítico denomina de *ideias-forças* de origem estrangeira.

Nessa perspectiva, o século XIX se apresenta como um verdadeiro mostruário de correntes artísticas que oscilam e transitam por diferentes fundamentos estéticos, entre outras coisas pode-se observar que: “[...] O

Romantismo não terminou e já se fazem notar os traços do Realismo; e mesmo certos de suas vivências, reforçadas, constituíram características realistas e naturalistas” (COUTINHO, 2004, p. 5).

É nesse século também que, de acordo com Coutinho (2004, p. 5), tem-se com mais vigor “[...] a velha oscilação pendular entre Classicismo e Romantismo, entre objetividade e subjetividade, mais do que nunca, e talvez com tanta frequência, teve lugar nessa época”. Por um lado, o Realismo-Naturalismo-Parnasianismo reagiram contra o Romantismo; por outro lado, o simbolismo opôs-se àquele grupo.

Em face de tal efervescência de ideias e tendências, Coutinho (2004) considera o século XIX como um período cultural de grande expressão no Brasil por coincidir com o advento da burguesia e inserção das ciências no mundo das ideias. A relevância desse século deve-se principalmente a riqueza de seu sistema de valores que ainda hoje exerce influência e se faz notar. Dessa maneira: “[...] Daí a importância da época e a necessidade de uma redefinição geral, indispensável à devida compreensão de sua expressão literária” (COUTINHO, 2004, p. 6).

Ao tratar dos estudos do historiador Carlton Hayes, Coutinho destaca que 1870 marca a era da chamada geração materialista ao promover uma verdadeira inovação no mundo do pensamento e das artes por inclinar-se em direção às coisas materiais a partir dos seguintes acontecimentos:

A revolução ocorreu primeiro no espírito e no pensamento dos homens e daí passou à vida, ao seu mundo e aos seus valores. Intelectualmente, a elite apaixonou-se do darwinismo e da ideia da evolução, herança do Romantismo e, de filosofia, o darwinismo tornou-se quase uma religião; o liberalismo cresceu e deu os seus frutos, nos planos políticos e econômico; o mundo e o pensamento mecanizaram-se, a religião tradicional recebeu um feroz assalto do livre-pensamento. (COUTINHO, 2004, p. 6)

De acordo com o estudioso, tais mudanças seriam uma espécie de desdobramento do iluminismo e do enciclopedismo do século XVIII e da Revolução que exaltou o progresso e a ideia de desenvolvimento da civilização industrial. O resultado desse processo de mudança de paradigma foi o estabelecimento da crença de que tudo poderia ser explicado pelas leis do conhecimento científico. Assim, a biologia com sua teoria determinista e o darwinismo, com a teoria da evolução e seleção natural, passam a repercutir em outras áreas como a psicologia e as ciências sociais.

Portanto, a convergência da biologia e da sociologia, como mostra Coutinho (2004), foi o acontecimento cultural mais relevante do período que, inclusive, elevou a biologia enquanto área determinante na inovação da concepção de métodos científicos, no qual o homem passa a ser analisado tomando como eixo norteador de análise o ambiente natural no qual está inserido. Dessa mudança de parâmetro decorre também a noção de “onipotência do ambiente”, de Comte e Taine, que está fundada na crença de que fatores externos determinam a existência humana, ou seja, “o homem é parte integrante da ordem natural, e seu corpo tanto quanto seu espírito se desenvolvem e atuam debaixo de seu condicionamento total e inevitável” (COUTINHO, 2004, p. 8).

Coutinho (2004) observa que o culto às ciências bem como as concepções de evolucionismo, determinismo, naturalismo, entre outras, moldaram as formas de conhecimento da época alterando profundamente o modelo de pensamento do período. Na literatura, por exemplo, o Naturalismo encontrou um campo de atuação fértil, muitas vezes apresentando seus personagens sem possibilidade de escolhas e presos a um ambiente ligado a forças inelutáveis. Todavia, esses caracteres não foram exclusivos do Naturalismo, para o crítico, tanto o Realismo como o Parnasianismo partilhou, em alguma medida, do sentimento de objetividade científica.

O estudioso explica ainda que a dificuldade de uma definição precisa dos valores estéticos da escola realista decorre do fato de que tal movimento é antes de tudo um estado de espírito do que propriamente um conjunto de referências. Todavia, Coutinho (2004, p. 10-11) traça um quadro explicativo baseado no trabalho de A. Hibbard com os principais traços definidores do movimento. Dentre os quais temos: a) apresentação da verdade e do uso da emoção no sentido contrário ao sentimentalismo e emoção; b) o tratamento das partes e a ordenação dos fatos deve se encaminhar na tentativa de mimetizar a ordem da vida; c) os incidentes do enredo se orientam em torno do caráter das personagens de modo a dominar as ações; d) a vida é encarada objetivamente refletindo também nos recursos linguísticos utilizados, daí a preferência pela narração em vez da descrição; e) ênfase na representação da vida contemporânea e do presente, em oposição aos românticos que se inclinavam ao passado e futuro; f) a pintura é tomada como modelo de representação preciso e fiel da realidade; g) apresentação das ações de modo lento e gradativo; h) uso de linguagem simples, natural, objetiva e próxima da realidade.

Remontando à história da palavra *Realismo*, Coutinho (2004) lembra que o termo deriva do latim *realis*, *reale*, derivado de *res* que significa coisa ou fato e acrescido do sufixo *ismo* que denota a ideia de crença, escola, partido, cuja junção indica a tendência de encarar as coisas tal como se apresentam.

No campo literário, o estudioso mostra que o termo *Realismo* designa as obras que mantêm um apreço pela objetividade na captação de fatos da realidade e contrapõe-se a noção de idealismo e romantismo.

De acordo com as notas do crítico, a palavra *Realismo* foi introduzida no mundo literário por intermédio dos ensaios de Champfleury que apresentou os preceitos da escola, tendo seu auge com a publicação de *Madame Bovary*. Além disso, o termo adentrou também à pintura pelo uso que Gustave Courbet fez do termo no catálogo de exposição. O estudioso recorda ainda, mediante as considerações de Auerbach, que a tendência à incorporação da realidade na literatura ocidental já vinha evoluindo, todavia teve seu triunfo no século XIX momento em que impulsionados contra o idealismo romântico passam a revelar na pintura a condição de sujeitos comuns em circunstâncias de beleza e feiura, rudeza e requinte de modo preponderante.

No que diz respeito à estética naturalista, Coutinho (2004) explica que o Naturalismo designa uma doutrina que se apoia nas concepções científicas e nos métodos de observação e experimentação como fonte de explicação da obra literária, cujo termo foi introduzido na crítica literária na França por volta de 1850 e atingiu seu auge quando Émile Zola e seu grupo adotaram a expressão, nos quais fatores como: a) desenvolvimento da ciência; b) a ligação do homem com a natureza; c) as reformas políticas e teorias de Taine contribuíram para um visão científica do homem em relação ao meio e as condições sociais a partir de teorias dominantes como o determinismo e na crença de que aspectos morais seriam resultados de leis físicas e do meio social. Como mostra o trecho que segue:

Como os realistas, porém, os naturalistas procuraram a verdade, desdenharam do sentimentalismo, preocuparam-se com a época contemporânea e construíram seus livros sobre o fundamento dos fatos precisamente observados e fielmente recolhidos, ao mesmo tempo que os seus enredos e narrativas e moviam com lentidão. Aumentaram o interesse pela sociedade e sobretudo pelas suas camadas mais baixas, e puseram mais ênfase na liberdade de expressão. (COUTINHO, 2004, p. 12)

Reportando-se ao trabalho de M.C Bearsdley, o crítico brasileiro apresenta os principais valores do termo *Naturalismo*, dentre os quais: a) representam o interesse pela natureza; b) exprimem um conceito naturalista de existência pondo em destaque a dimensão fisiológica a partir de tração do lúgubre, sórdido e do vil; c) aproximação como o mundo animal no qual os instintos preponderam em relação à razão.

Em suma, depreende-se que a estética naturalista tende a exaltar as ações de forças externas sobre o indivíduo, primando pela ideia de objetividade e ênfase na representação de aspectos bestiais e repulsivos da dimensão humana mediante exploração da apresentação da penúria das classes baixas da sociedade por intermédio de uma linguagem simples, coloquial e direta.

No que se refere ao estabelecimento de traços distintivos entre o *Realismo* e o *Naturalismo*, Coutinho. (2004) esclarece que se dá na apresentação de visão do homem encardido como um ser impulsionado pela fisiologia e que, portanto, deve ser observado no seu meio como um caso a ser analisado. Já o primeiro, se interessa em representar o real tal como se apresenta a partir de técnicas contrárias aos princípios românticos. Ademais, “[...] Utilizando-se das impressões sensíveis, procura retratar a realidade graça ao uso de detalhes específicos, o que faz que a narrativa seja longa e lenta e dê a impressão nítida de fidelidade dos fatos” (COUTINHO, 2004, p. 12).

Guiada pelo culto da ciência e pelo espírito positivista, a era materialista desencadeou a expansão de doutrinas artísticas e literárias que enxergavam a obra de arte como um objeto capaz de refletir a vida social e econômica. De acordo com o estudioso brasileiro, Hipólito Taine foi o grande responsável por uma profunda mudança de pensamento da época, justamente por defender o argumento de que todo produto humano resulta de três fatores essenciais: a raça, o meio e o momento.

No epicentro de discussão dessa doutrina, a obra passa a ser encarada como um produto histórico e social que se abre à investigação científica por meio de técnicas experimentais e métodos próprios dos fenômenos. De modo que tanto a crítica como o trabalho de investigação literária devem encaminhar-se por uma mentalidade objetiva a fim de estabelecer associações entre a obra e suas condições de produção.

Se no plano da filosofia, conforme sublinha Coutinho (2004), o termo *Naturalismo* guarda conceituações mais precisas, no âmbito da história e da crítica

literária isso não acontece, tendo em vista que comporta definições variáveis que frequentemente confundindo-se com o *Realismo*, movimento que o precede e do qual a estética naturalista é vista como um desdobramento e ampliação de suas marcas. Assim, mesmo não admitindo uma distinção precisa entre esses movimentos, ambos partilham do sentimento de recusa aos ideais românticos.

## 1.2 Realismo contemporâneo

Em “O Realismo: postura e método”, Tânia Pellegrini (2007) explica que o termo *Realismo* tem se mostrado de difícil apreensão, sobretudo, no que diz respeito à tentativa de estabelecer o momento de encerramento ou enfraquecimento desse movimento cultural.

A pesquisadora mostra que nem mesmo a eclosão das vanguardas, que conferiu ao movimento ares de ultrapassado, conseguiu apagar os resquícios dos valores estéticos que se manifestam ainda hoje. Desse modo, o *Realismo* continua a ressurgir em diferentes épocas, atualizando-se de diversos modos. Vejamos:

Realismo. Termo escorregadio e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário. Novamente eixo de forte debate crítico, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando conservadorismo e atraso estéticos, seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora, suscitando novas interrogações. (PELLEGRINI, 2007, p. 137)

Compreendido como um movimento cultural surgido na França, em meados do século XIX, no bojo do pensamento de Auguste Comte e do culto às ciências da natureza, o *Realismo* foi tomado como um tipo de manifestação artística que primava pela representação do mundo real. Segundo Pellegrini (2007):

Frequentemente estudado como um fenômeno que se teria iniciado em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Assim, não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão

trazida pelo conceito e o debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado. (PELLEGRINI, 2007, p. 137)

Como dito pela pesquisadora, a problemática em torno da permanência ou encerramento dos preceitos realistas ao longo dos anos é bastante complexa e instiga grandes debates. Desta feita: “[...] o pacto realista continua vivo e cada vez mais atuante, também na ficção brasileira contemporânea – centro do nosso interesse –, assumindo diferentes formas expressivas [...]” (PELLEGRINI, 2007, p. 137-138).

A questão em torno da compreensão do *Realismo Contemporâneo* perpassa um problema que está atrelado à tendência de estudos voltados à periodização que, em geral, tendem a demarcar a data de surgimento e encerramento de movimentos culturais. Postura questionável, já que muitas dessas tendências, apesar de entendidas como superadas, podem ser consideradas atuais. Citamos como exemplo o projeto narrativo de Sérgio Sant’Anna, que estabelece diálogos com a estética realista, sobretudo, no que diz respeito à recorrência de princípios temáticos.

Dentre as várias acepções da palavra *Realismo*, Pellegrini (2007) esclarece que inicialmente, o termo foi concebido como uma maneira de representar a vida burguesa e, conseqüentemente, os valores de seu tempo:

[...] Assim, cabem as primeiras considerações a respeito do sentido do termo. No início, a partir do século XVIII, na Inglaterra, e do século XIX, na França, mais do que uma técnica específica, o realismo foi compreendido como um modo de representar com precisão e nitidez os detalhes de um *quotidiano burguês*. Desse modo, seu sentido técnico não pode fugir de conteúdos referentes à realidade concreta dessa classe social (e também da classe proletária, a quem comumente se relaciona o naturalismo), em oposição a assuntos lendários e/ou heroicos, ligados à aristocracia, que alimentavam as narrativas anteriores. (PELLEGRINI, 2007, p. 38)

Essa vinculação com o registro da realidade imediata culminou na fixação de quadros temáticos que dizem respeito ao modo de vida da classe burguesa e proletária. No Brasil, o grande exemplo desse tipo de representação é a obra naturalista *O cortiço*, do maranhense Aluísio Azevedo.

Segundo Pellegrini (2007, p. 138), esse sentido inicial do realismo como fonte de captação de determinado estilo de vida, quando transposto para outros lugares e

tempos, ganha conotações que resultam num fenômeno artístico dinâmico capaz de acompanhar diferentes transformações:

Esse sentido descritivo inicial aos poucos se expandiu e modificou – sobretudo quando transplantado para geografias diferentes –, sendo que, hoje, devido às suas múltiplas modificações e adaptações, uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo *como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade* que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. A adoção desse ponto de vista permite uma visão histórica do conceito, tornando-o um princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações. (PELLEGRINI, 2007, p. 138)

Como vemos, Pellegrini (2007) adota uma visão histórica do conceito de *Realismo* que, em nossos tempos, deve ser encarado como um modo de plasmar as relações entre indivíduo e a sociedade, superando a premissa inicial de mera captação do mundo referencial para denotar uma crise da própria “crise da representação”. Vejamos:

Sob esse enfoque, pode-se afirmar que as formas narrativas contemporâneas do Brasil, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema, que não se esgota na propagada ‘crise da representação’ e talvez aponte para uma ‘crise da crise da representação’ que é necessário analisar. Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, *grosso modo* tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de ‘realismo refratado’, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, uma amálgama contraditória de elementos, geridos por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente ‘decomposição de formas e cores’, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos. (PELLEGRINI, 2007, p. 138-139)

Segundo Pellegrini (2007), no Brasil as formas narrativas contemporâneas apontam um paradoxo que coloca em xeque a ideia de “crise da representação”, herança vanguardista, que propiciou o surgimento de técnicas como *fragmentação*, *colagem*, *montagem*, entre outros, e que atualmente convivem com modos de representação bastante antigos. A mescla desses métodos compositivos resultou naquilo que a pesquisadora denomina de “realismo refratado”, uma técnica de representação que mimetiza situações típicas da sociedade brasileira como a violência e o caos urbano, entendido a partir da metáfora da “refração” por compreender um tipo de estética multifacetada.

Tânia Pellegrini (2007) lembra ainda que o termo<sup>3</sup> *realismo* além de guardar uma vasta tradição no campo da arte, também apresenta problemas de ordem filosóficas por vincular-se aos conceitos de ‘real’ e ‘realidade’ que, evidentemente, se transformaram ao longo dos séculos. Por esse motivo, a estudiosa explica que a ideia de captação do real em sua totalidade mostra-se ilusória, visto que todo esforço de apreensão do que se toma por realidade é intermediado pelos sentidos e por circunstâncias que envolvem questões de ordem históricas, sociais, culturais e ideológicas.

Pellegrini (2007, p.139) considera que a relevância histórica desse movimento deve-se ao fato de conseguir fazer da realidade física e social a base do pensamento. Sobre esse aspecto, nos diz a pesquisadora:

Todas essas questões indicam alguns dos diversos modos de compreender os sentidos possíveis que o termo assumiu e ainda assume até hoje, visto continuar a ser uma *postura* e um *método* em pleno vigor, que sobreviveu à ‘crise da representação’. Definida como uma relação essencial entre indivíduo e sociedade, que não se esgota em nenhum dos termos, sendo, portanto, uma *mediação* entre ambos, trata-se de uma categoria fundamental para a interpretação das narrativas que hoje se produzem. (PELLEGRINI, 2007, p. 148)

Ao mencionar a obra *Mimesis*, de Erich Auerbach, datada de 1976, Tânia Pellegrini (2007) conclui que o conceito de texto realista constrói-se historicamente, apresentando como principal característica a capacidade de “[...] integrar a ‘estória’

---

<sup>3</sup> Tânia Pellegrini recorda que o termo: “*Realismo* aparece em português, vindo da França e Inglaterra, em registro *consistentemente literário*, com Eça de Queiroz, na famosa Conferência ‘Realismo como nova expressão da arte’, de 1874, quinze anos depois de Jules-Francois Champfleury ter utilizado o qualificativo ‘realista’ para a pintura de Courbet, no artigo ‘Le Réalisme’, de 1857, na França”. (2007, p.149)

das personagens individuais de todas as classes no curso geral da História” (PELLEGRINI, 2007, p. 144).

Para Pellegrini (2007), o *Realismo* – após as transformações impulsionadas pela Revolução Industrial e Revolução Francesa – vai combater a crença de que a representação considerada “elevada” deveria restringir-se à aristocracia, revelando um agudo interesse pela vida das classes menos favorecidas. Como demonstra a passagem a seguir:

É necessário ficar claro que o realismo assim entendido não poderia ter surgido antes de os tempos serem propícios, bem como não poderia ter se enfraquecido se os tempos não lhe fossem adversos. Novas pressões e limites, resultado das grandes transformações causadas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, consolidaram uma nova sensibilidade; a derrocada da antiga estratificação social não permitiu apenas que o homem comum surgisse em número significativo acima da superfície do que se considerava socialmente importante ou digno de nota, pela primeira vez, mas que emergisse como sujeito capaz de influenciar significativamente o rumo dos acontecimentos. Até então, a aristocracia praticamente ignorava as classes populares, a ponto de fingir que não existiam; portanto, como representá-las, a não ser tangencialmente, como até então, ou de maneira cômica ou farsesca? Assim em termos artísticos, essa nova sensibilidade tornou impossível continuar a acreditar que o interesse da representação ‘elevada’ estivesse restrito apenas à vida aristocrática, bem como, mais tarde, uma outra sensibilidade vai ultrapassar o limiar das possibilidades de representação da vida de sujeitos comuns, ingressando nas câmeras escuras de seu inconsciente, tornando móveis os pontos outrora fixos do real.

Assim, creio que hoje ainda se pode usar com proveito o conceito de ‘realismo’ para significar uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método), que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo deste modo ser encontrada em várias épocas, como refração da primeira. (PELLEGRINI, 2007, p. 149)

Segundo Pellegrini (2007), antes da escola realista a população menos favorecida era, muitas vezes, representada de modo cômico ou subjugado. O Realismo, portanto, vai permitir que sujeitos comuns passem a figurar no mundo das artes. Por esse motivo, a pesquisadora defende que um modo proveitoso de compreender essa estética é concebê-la como uma tendência que estabeleceu, dentro do universo artístico, um novo olhar diante das classes populares.

Como vemos, o interesse pela representação de realidades comuns além de se apresentar com um princípio temático e estético do realismo do século XIX,

também justifica a atualidade do código realista contemporâneo cujo principal traço consiste no interesse em registrar universos particulares de sujeitos comuns.

Essa inclinação para o registro de realidades adversas é um traço recorrente na narrativa de Sérgio Sant'Anna que reforça a tese de que o projeto narrativo do escritor carioca, iniciado em 1969, se coaduna com o conceito de realismo contemporâneo por dar lugar de destaque às situações de exclusão e marginalidades, muitas vezes, representadas por sujeitos anônimos que sobrevivem às mazelas sociais e ao caos urbano.

### 1.3 Ecos do Realismo em “O albergue”

A obra do escritor carioca Sérgio Sant'Anna estabelece pontos de contato com a estética realista, sobretudo, no que diz respeito aos eixos temáticos como a questão da violência e dos problemas sociais. No entanto se, nas suas origens, o Realismo pregou a submissão às teorias das ciências da natureza, a ideia de romance como tese e a recusa da premissa romântica da “arte pela arte”, no projeto narrativo sant'anniano percebe-se uma descrença em relação ao saber instituído que dá vazão a um fatalismo imperioso que se insurge na vida das personagens.

Em lugar da crença determinista de que fatores como meio, raça e o ambiente demarcavam a vida do sujeito, no *Realismo Contemporâneo* de Sérgio Sant'Anna o que prepondera é o forte apelo à ideia de intervenção do acaso. Daí a recorrente presença de personagens desvalidas, acometidas por moléstias que por ordem do improvável tiveram sua existência abalada. Assim, o anti-herói sant'anniano sendo incapaz de romper as forças do acaso, coexiste a elas, sobrevivendo ao improvável, esse sujeito suporta o real convivendo com o tédio e desamparo.

Ao realizar uma analogia entre os aspectos temáticos da ficção romântica em relação à prosa realista, Massaud Moisés (1985) explica que na primeira os entrecos da fábula conduziam ao tema casamento; já na segunda enfatizam-se situações ligadas aos conflitos que sucedem o matrimônio pondo em close problemas relacionados à rotina:

Enquanto o romance romântico gira em torno do casamento, ou melhor, dos antecedentes que conduzem ao enlace burguês, o romance realista focaliza a situação criada pelo casamento, não o feliz, suposta pelas veleidades burguesas, senão a degenerescente, encoberta pelo “manto diáfano” que a classe média jogava sobre suas instituições. E no panorama “real”, que a instrumentação

científica permitia, via-se, em lugar da bem-aventurança pacóvia, o câncer do adultério. Claro, podemos encontrar adultério no romance romântico, mas não só é raro como também motivado por questões sentimentais, o que lhe concede foros de namoro. Opostamente, a ficção realista propõe-se a estudar cientificamente a infidelidade conjugal, revelando-a mais freqüente do que fazia imaginar a paz podre da burguesia romântica, e nela situando a causa da decadência do corpo social com o advento do Romantismo. Arrancar-lhe a máscara hipócrita, eis o propósito do romance realista em face do anterior. (MOISÉS, 1985, p. 25)

A prosa realista contemporânea – longe de explorar o tema casamento à moda dos românticos, ou as crises matrimoniais ao modo dos realistas – aponta para dissolução dessa instituição. Em lugar disso, há uma preponderância de relações instintivas mediadas pelo sexo e a ausência de laços afetivos. É o que podemos observar em “O Albergue”, exemplo de narrativa que apresenta princípios temáticos caros à escola realista.

Assim como *O Cortiço*, obra de grande representatividade para o Naturalismo brasileiro, publicada em 1890, por Aluísio Azevedo, a trama de Sérgio Sant’Anna tem como personagem principal o espaço que compõe um cenário hostil e adverso.

“O Albergue” narra a história de um hotel abandonado ocupado por grupos desabrigados, sujeitos anônimos que sobrevivem à falta de segurança e situações de risco. Trata-se de um lugar hostil cujas condições adversas envolvem desde precariedade física, até doenças, intrigas e todo tipo de moléstia. As constantes ocupações no hotel ocorrem a partir de um mistério que envolve o sumiço da personagem responsável pelo controle dos hóspedes, o que desencadeia uma série de invasões ao prédio:

pois há muito tempo que a mulher da portaria desapareceu do seu posto atrás do balcão, onde, agora, dorme sempre alguém. Antigamente, quando ela ainda se encontrava ali, a gente parava na porta e perguntava o preço e todas as outras condições. Havia até um regulamento pregado na parede. Com certeza, do tempo em que aquilo fora um hotel ou algo parecido. Mas o regulamento mencionava até normas para os elevadores e não se via elevador nenhum e sim aquelas tábuas pregadas no lugar das portas, para que ninguém caísse no poço. Estava tudo, portanto, desatualizado. Mas a mulher ficava lá, como uma imposição contra a qual ninguém ousava se insurgir, pelo menos enquanto novato. A gente pedia o preço e ela tomava o que conseguia e o resto ficava para depois, para o fim do mês sem falta. Agora, porém, não existe mais qualquer tipo de ordem ou imposição, a não ser a fraca e desorganizada vontade da maioria. A mulher desapareceu, um dia, de repente. Houve mesmo aqueles boatos, confirmados pelo mau cheiro vindo

do poço do elevador. Mas quem se interessaria por investigar lá dentro ou chamar a polícia? Pois tudo poderia não passar de um gato morto ou detritos ou mesmo o cheiro natural do prédio a apodrecer. A polícia viria com perguntas e terminaria por colocar todo mundo na rua, ainda que não existisse uma razão precisa. (SANT'ANNA, 1997, p. 29)

O conto gira e se desenvolve em torno do espaço. Um lugar inóspito sem condições de higiene cujos moradores resistem a condições de insalubridade, ao medo e à exclusão. “O Albergue da morte”, como é referenciado pelos jornais, é um microcosmo que expõe as mazelas urbanas e caos social.

Nessa narrativa escrita sant’anniana vai problematizar a ideia de poder, desde um poder externo ao sujeito e imposto pelo meio social, quanto um poder que emana deste. Desse modo, o conto é também a história de uma luta por espaço, visto que o quarto onde se processam boa parte dos acontecimentos abriga durante o curso da narrativa sete personagens, sendo três mulheres e quatro homens.

A narrativa é contada em primeira pessoa e a voz que narra os acontecimentos pertence a um dos primeiros moradores instalado no local. A segunda personagem a surgir na história é uma figura feminina descrita pelo narrador-personagem como um objeto capaz de satisfazer suas expectativas e necessidades sexuais:

Eu ia bem com a mulher: os silêncios dela, sua insignificância e submissão aos meus desejos. Eu gostava até de examinar as armas com que ela enfrentava o mundo, aquela mulher desprovida mesmo de um corpo atraente. Conhecedora de suas possibilidades, **utilizava para a sobrevivência** o fato de ser de qualquer modo uma fêmea e sua capacidade de conter-se, de não incomodar os outros. E como isso era bom. Sim, os fracos e fortes, de certo modo, se equivaliam: cada um lutando com as armas de que dispunha. E eu não era tão otário a ponto de não desfrutar de uma fraqueza maior do que a minha. (SANT'ANNA, 1997, p. 31, grifo nosso).

Nesse trecho fica evidente o tema da existência humana enquanto uma luta pela sobrevivência demarcada pela necessidade de explorar o outro e transformá-lo em instrumento de ascensão.

Outro casal surge na trama para disputar um canto do quarto, acontecimento que instaura entre os antigos moradores um ambiente de tensão e hostilidade. Apesar da ideia de que dois casais dividindo o mesmo espaço é razão suficiente para o surgimento de conflitos, essa situação é intensificada com a chegada de dois novos hóspedes; um idoso, que segundo o narrador não representava grandes

ameaças devido ao porte físico; e Suely que assumirá na trama o papel de agente responsável por conflitos entre as mulheres enciumadas e os homens que passam a disputar sua atenção e sexo:

De repente, na vida, certos problemas que antes nos esmagavam podem se tornar ridículos e inteiramente destituídos de sentido. Sobretudo se sobrevém um problema maior ou qualquer acontecimento de muito mais força. O aparecimento de Suely foi um acaso desses. Eu não sabia se era uma coisa ruim ou boa, se vinha para me salvar ou se para apressar a derrocada. Mas de algo tinha certeza: era uma coisa que se impunha, que esvaziava todos os problemas anteriores. Agora giraríamos em torno dela e apenas dela. (SANT'ANNA, 1997, p. 31)

A chegada de Suely não só provoca um estado de tensão na trama como altera todas as relações no quarto, sobretudo, porque junto com ela surge uma espécie de cafetão que passa a explorá-la, um sujeito inescrupuloso que mete medo em todos. É interessante observar que o modo de construção da trama tem uma relação direta com o surgimento das personagens, pois à medida que vão sendo abrigados no hotel a narrativa vai ganhando novos contornos.

Outro traço curioso da narrativa diz respeito à figuração das personagens femininas, muitas vezes, representadas como um objeto a ser explorado. Talvez por isso apenas uma delas tenha o nome mencionado pelo narrador, trata-se de Suely, personagem que, embora subjugada por seu companheiro cafetão, é dotada de potencial erótico o que a faz exercer poder entre os homens do albergue.

A sequência narrativa em “O Albergue” aponta para um processo cíclico tanto no que se refere ao surgimento das personagens, quanto no modo como estes saem de cena:

Um incêndio. Porra, o prédio está pegando fogo. Nada mais apropriado para o fim do albergue e isso não me havia ocorrido. Curioso é que não estou amedrontado. Levanto-me calmamente e chego à janela. A calçada está repleta de gente e quase todos já levaram suas coisas para a rua. O fogo deve ter começado há algum tempo. É preciso que eu desça também. Mas algo me impele a ficar mais um pouquinho. Apenas alguns segundos, que me parecem um longo tempo. O suficiente para ver, fascinado, a aparência do albergue pegando fogo. (SANT'ANNA, 1997, p. 41)

Um incêndio interrompe o fluxo da enunciação expulsando o narrador e os demais personagens, tal desfecho se assemelha ao término de “O Cortiço”, de Aluísio Azevedo, igualmente consumido em chamas. A simbologia do fogo surge

como uma maneira de por fim não só à sequência narrativa, como aponta para um modo de encerrar os problemas e mazelas sociais existente naquele ambiente.

Como vimos, embora dois séculos de distância do Realismo nas suas origens, a escrita sant'anniana apresenta pontos de contato com os valores dessa escola, sobretudo por trazer à tona eixos temáticos como a ideia de sobrevivência a partir da exploração do outro; a objetificação da figura feminina; além da predominância dos instintos sobre a razão.

#### **1.4 Ficção brasileira e o Realismo contemporâneo**

Na obra “Ficção brasileira contemporânea”, o crítico literário dinamarquês, estabelecido no Brasil, Karl Erik Schøllhammer mais do que propor um questionamento sobre o que constitui a literatura brasileira contemporânea, promove uma reflexão a respeito da produção atual notadamente marcada pela instantaneidade de comunicação e multiplicação de recursos expressivos dos espaços digitais.

Para tanto, o teórico inicia sua investida perseguindo a compreensão de “contemporâneo” recorrendo aos termos de Roland Barthes que considera o contemporâneo “intempestivo”. Afirmando que o contemporâneo “[...] é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9-10), e mais:

[...] Por não identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica.

A produção brasileira contemporânea, portanto, estaria embutida dessa propriedade de revelar o seu tempo apontando suas inadequações de modo a “[...] ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

A narrativa de Sérgio Sant’Anna, assim como seu emblemático “Vôo na madrugada”, se orienta como uma travessia na escuridão conduzida pela necessidade de captar o imediato, traço que aproxima essa escrita de um

exacerbado tom coloquial, quase sempre, guiado pela pressa de registrar a volatilidade do agora que se esvai continuamente.

Segundo Schøllhammer (2009), a recorrência dessa tendência ao registro do imediato compreende um aspecto comum aos escritores contemporâneos, que embora motivados pela urgência de se relacionar com a realidade histórica, esbarram na impossibilidade de captá-la. Reportando-se à declaração de Marcelino Freire, o crítico dinamarquês nos aproxima de uma caracterização da literatura cujo senso de urgência se presentifica:

Dois argumentos se juntam aqui: uma escrita que tem urgência, que realmente “urge”, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é *eminente*, que *insiste*, *obriga e impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo, trata-se de uma escrita que age para “se vingar”, o que também pode ser entendido, recuperando-se o sentido etimológico da palavra “vingar”, como uma escrita que *chega a*, *atinge* ou *alcança* seu alvo com eficiência. O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como mera pressa ou alvoroço temporal. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

A marca mais ostensiva da literatura que urge, de acordo com Schøllhammer (2009), diz respeito ao caráter de eminência de uma escrita que retrata um real sufocante e cruel. Numa agressividade de formas, temas e representação de realidades marginais que, como sublinha o estudioso, age para se vingar e responder à violência de um real que é antes de tudo opressivo e insuficiente. Vejamos:

Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. Daí perceberem na literatura brasileira um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que existia uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11)

O traço da urgência seria, de acordo com o crítico, um sintoma da dificuldade de lidar com o momento atual. Nessa perspectiva, a literatura seria um caminho para apreensão de aspectos dessa temporalidade que recai num retorno às formas de realismo quanto à premissa de articulação de interesses pessoais e do coletivo.

Outro modo de expressar o crescente desejo pela urgência é o uso de formas ultracurtas que, em certa medida, seria um retorno aos modelos do realismo histórico, já que: “O uso de formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o ‘real’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14-15).

No bojo da problemática do retorno das formas do realismo, Karl Erik explica que se apresentam duas abordagens: de um lado o realismo dito marginal, por outro o realismo de universos íntimos. Entretanto, reitera que essa divisão é reducionista por configurar um resquício da divisão tradicional da oposição entre a ficção “neonaturalista” à “psicológica” e “existencial”, reconsiderando que: “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15). Assinalando ainda que:

Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na chave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na chave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.10).

Outra característica da literatura atual apontada por Schollhammer (2009), ao se reportar ao trabalho de Resende, diz respeito ao caráter de *presentificação* que consiste “[...] no imediatismo de seu próprio processo criativo e na ansiedade de articular e intervir sobre uma realidade presente e conturbada (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10)”.

Buscando mapear temas e opções estilísticas que marcam a escrita de autores brasileiros contemporâneos, Schøllhammer (2009) identifica pontos de continuidades de tradições; entre o quais o retorno às formas realistas, e espaços de rupturas como, por exemplo, o afastamento da primazia da *nacionalidade* enquanto eixo temático ordenador da literatura que cede lugar ao interesse pela realidade urbana e internacional globalizante, conforme destaca no trecho a seguir:

As novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo, como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência. O grande romance nacional, cunhado no modelo de Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa, perdia posição, assim como as narrativas intimistas e de introspecção psicológica que tinham em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector seus paradigmas, embora sem desaparecer por completo. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22)

Portanto, um traço marcante da literatura das últimas décadas do século XX consiste na recorrência da apresentação do cenário urbano. Em contrapartida, o romance nacional e a narrativa intimista perdem posição para uma escritura que coloca os problemas da cidade grande em primeiro plano. Outra marca da literatura contemporânea brasileira, segundo Schøllhammer (2009) diz respeito ao caráter de *brutalismo* iniciado, de acordo com os estudos de Alfredo Bosi, por Rubem Fonseca. Vejamos:

Mas a principal inovação literária foi a prosa que Alfredo Bosi (1975) batizou de **brutalismo**, iniciada por Rubem Fonseca, em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros*. Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo – voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “**realismo cruel**”. Outros escritores, como Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, **Sérgio Sant’Anna**, Caio Fernando de Abreu e João Gilberto Noll, seguiam os passos de Fonseca e de seu companheiro e precursor, o paranaense Dalton Trevisan, desnudando uma “**crueza humana**” até então inédita na literatura brasileira. Além de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e da realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional. A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores. Surgiu uma nova imagem literária da realidade social brasileira que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguiu refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27-28, grifos nossos).

Em linhas gerais, o *brutalismo* foi uma renovação literária iniciada por Rubem Fonseca, cuja principal inovação, segundo o estudioso dinamarquês, foi de ordem temática a partir da representação do caos social e universos marginalizado de prostitutas, delinquentes, mendigos, entre outros, com intuito de revelar o lado mais obscuro da sociedade.

No nível linguístico, de acordo com Schøllhammer (2009), Rubem Fonseca estabeleceu um estilo peculiar mediante uma linguagem concisa, direta e enxuta que pôs em evidência o submundo carioca: “[...] apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular ‘realismo cruel’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27), do qual escritores como Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando de Abreu, João Gilberto Noll, entre outros, são tributários.

A exploração da crueza humana nesse tipo de escritura, segundo Schøllhammer (2009), além de se constituir um elemento realista na literatura urbana brasileira, também promoveu uma verdadeira renovação da prosa nacional. Como sublinha a seguir:

Na prosa de Fonseca, a cidade não mais se oferece como universo regido pela justiça ou pela racionalidade do espaço público, mas como realidade dividida, na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, agora se delineava entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal” como analisado por Zuenir Ventura no seu livro, *Cidade partida*, sobre o crime organizado e o desenvolvimento urbano no Rio de Janeiro de 1994. Vale notar que Fonseca soube retomar o material dos dramas cotidianos da crônica urbana brasileira que vem desde Machado de Assis e Lima Barreto, passando por João do Rio até Nelson Rodrigues, João Antônio e Antônio Fraga. Fonseca renovou a prosa brasileira com uma economia narrativa nunca antes vista, que marcaria as premissas da reformulação do realismo, cujo sucesso de público e de crítica consolidou um novo cânone para a literatura urbana brasileira. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 27-28)

A representação da paisagem urbana, portanto, se oferece como espaço de revitalização do realismo literário, cujo principal expoente é a produção de Rubem Fonseca ao revelar os contrastes entre a cidade grande e o submundo da marginalização.

Sobre a ideia de revitalização do realismo literário, tal como vemos no conto “O Albergue”, Schøllhammer (2009) explica que a ideia de *novo realismo* é complexa e envolve vários pontos de discussão. Todavia, admite que ao longo do século XX, o

realismo ressurgiu de diversos modos e formas que incluem uma diversidade de termos alguns dos quais marcados pelo afastamento dos valores do realismo do século XIX como: surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new-realism*, entre outros.

Karl Erik Schøllhammer (2009) considera que a proximidade da ideia de realismo com a geração atual não diz respeito ao retorno das técnicas de verossimilhança descritiva e de objetividade narrativa, mas se realiza no desejo de representar a realidade atual a partir de pontos de vista até então desprivilegiados:

Mas o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53)

Nessa perspectiva, a busca por efeitos de realidade não se daria pelo privilégio da ilusão referencial, mas por outros meios que, segundo o crítico, não se pretende mimético, nem representativo. Entretanto, essa recusa recai num paradoxo sintetizado na questão levantada no trecho a seguir:

De que realismo falamos então, se não o representativo? Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54)

Nos termos do crítico, esse novo realismo teria como característica o anseio de articular o objeto literário à realidade social sem a pretensão de conceber como princípio a representatividade, tampouco a veiculação de conteúdos ideológicos. Em suma, um realismo que se faz “[...] referencial, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

A reformulação do realismo se defronta ainda com a influência dos aparelhos midiáticos e seus diferentes modos de se relacionar com a realidade, cuja característica preponderante é a fixação pela ‘vida real’ e em ‘tempo real’ que tenderia ao imediatismo:

Para escritores da atualidade, a questão se recoloca nesses termos e agora diante de um pano de fundo midiático caracterizado por uma grande demanda de realidade. O que mais interessa à mídia hoje é a 'vida real'. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, *reality shows*, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo-presente funcione como eixo. Na literatura, a situação não é muito diferente [...] (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56).

Esse interesse pelo acompanhamento de acontecimentos em tempo real aponta para uma literatura guiada por um senso de instantaneidade no registro dos fatos, cuja palavra de ordem é a captação do momento presente. Daí a justificativa, segundo o teórico, para a crescente expansão no mercado editorial da produção de biografias, reportagens históricas, confissões, cartas, memórias, autoajuda, entre outros. Tal tendência seria, inclusive, apontada como um elemento de distinção do realismo hoje em relação à versão tradicional. Como exposto abaixo:

Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57)

Nessa perspectiva, a principal distinção entre o modelo de *realismo histórico* proposto no século XIX em relação ao *realismo contemporâneo* é o fato de que: o primeiro estabelece um compromisso com a situação sociopolítica do país; o segundo propõe uma problematização das possibilidades de representação do real num contexto cultural mundialmente midiático:

Trata-se, então, de um deslocamento claro em relação à tradição realista, mesmo que esta permaneça presente, em que a procura por novas formas de experiência estética se une à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea. É claro que tal tendência procura demarcar seu espaço dentro de uma 'sede' geral de 'realidade', que, com facilidade, se verifica igualmente nos grandes meios de comunicação. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57)

Desta feita, conforme rubrica Schøllhammer (2009), a recorrente exploração da realidade nos espaços midiáticos cria um desafio na busca por outros modos de expressão, uma vez que a proliferação de recursos expressivos ligado à ideia de choque e superexposição do real pela indústria midiática, quando levada a exaustão, pode vir a se tornar estéril:

Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõe à ‘realidade’, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da ‘vida como ela é’, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. Esse desafio deve, por um lado, se desvencilhar da proliferação mimética visível nas coberturas do uso das técnicas de choque e do escândalo, já muito instrumentalizadas pela indústria midiática e pelas vanguardas modernistas. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57)

Nessa passagem, o crítico chama atenção para o esvaziamento do recurso estético do choque e da negação bastante caro aos movimentos de vanguardas e simpatizantes. Karl Erik Schøllhammer (2009) menciona, inclusive, que muitas vezes objetivando a obtenção de efeitos de recusa e transgressão, tais práticas tornam-se estéreis: “[...] sendo apenas mais um modo de atrair atenção e de aumentar a eficiência da mesma alienação à qual estaria se opondo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57-58).

Na obra a “Ficção Brasileira Contemporânea” Karl Erik Schøllhammer (2009) apresenta um cuidadoso percurso de investigação que se propõe a examinar os principais traços formais e temáticos da prosa produzida dos anos setenta à primeira década deste milênio. Neste trabalho, tentamos apontar as características comuns desse período sem, necessariamente, se fixar em uma década específica. Sob a justificativa de que a produção de Sérgio Sant’Anna, objeto de estudo de nossa pesquisa, inicia em 1969 e segue aos dias atuais, o que, de certa forma, o faz tributário das características apontadas pelo investigador ao longo dessas décadas.

Vimos que uma das principais inovações da literatura brasileira contemporânea é o estabelecimento de novas formas de realismos atestadas, sobretudo, na prática de representação de tipos marginalizados e periféricos da realidade urbana<sup>4</sup>. O resultado disso seria a crescente realização de obras que tendem àquilo que o crítico denomina de neo documentarismo popular, prosa testemunhal ou autobiográfica que, de certo modo, representa o fascínio em torno de universos marginais.

### 1.5 O realismo refratado em “A morte do pintor surrealista”

---

<sup>4</sup>Vale lembrar que as novas formas de realismos não excluem o ambiente rural, daí a ideia de *novo regionalismo* defendida por Schøllhammer (2009) ao citar como exemplo a obra Milton Hatoum.

Em “Realismo Postura e método” Tânia Pellegrini (2007) explica que a estética realista sobrevive e se reafirma ao longo dos tempos incorporando recursos expressivos de diferentes movimentos culturais e tendências, resultando numa técnica de representação denominada *Realismo Refratado*<sup>5</sup>.

A escrita de Sérgio Sant’Anna se afina à noção de *realismo refratado* na medida em que incorpora recursos estilísticos que incluem desde traços do Realismo do século XIX às técnicas de expressões tipicamente vanguardistas, como podemos observar no conto “A morte do pintor surrealista”, no qual Sant’Anna (1997) conjuga a crueza da temática da morte com práticas de descrições que tentam simular o comportamento surrealista de defesa da aproximação entre estados de sonho e vigília.

O conto “A morte do pintor surrealista” integra a segunda obra de prosa de Sérgio Sant’Anna intitulada “Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)”, publicada no início da década de 70, período de grandes tensões no cenário político brasileiro em virtude da censura e repressão do regime militar.

O livro é composto por dezessete contos que apresentam temáticas variadas que tocam em questões relacionadas ao tema da violência e autoritarismo da atividade política do período, além de conter inovações no plano formal a partir de textos que exploram diferentes técnicas de representação como, por exemplo, “Romeu e Julieta”, conto cujo método compositivo lembra a técnica de colagem, justamente por compreender uma narrativa composta por estórias aparentemente desconexas e autônomas que apresentam como fio condutor a temática do amor.

---

<sup>5</sup>Pellegrini (2007) adota uma visão histórica do conceito de *Realismo* que, em nossos tempos, deve ser encarada como um modo de plasmar as relações entre indivíduo e sociedade, superando a premissa inicial de mera captação do mundo referencial, para denotar uma crise da própria “crise da representação”. Segundo ela: “Sob esse enfoque, pode-se afirmar que as formas narrativas contemporâneas do Brasil, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema, que não se esgota na propagada ‘crise da representação’ e talvez aponte para uma ‘crise da crise da representação’ que é necessário analisar. Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, *grosso modo* tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de ‘realismo refratado’, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditória de elementos, geridos por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente ‘decomposição de formas e cores’, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos”. (PELLEGRINI, 2007, p. 138-139)

Outro conto que inova no âmbito formal, como já foi dito, é “A morte do pintor surrealista” texto no qual Sant’Anna (1997) convida-nos a aproximarmos da estética da escola de André Breton, o surrealismo, que compreendeu o último movimento da vanguarda europeia, surgido em 1924 com o lançamento do “manifeste du surréalisme” que pregava uma postura autônoma do homem em relação à religião, à moral, à lógica e à razão.

A origem do termo está vinculada a Apollinaire que o empregou pela primeira vez para qualificar seu livro “Les mammelles de Tirésias” como um ‘drame surréaliste’ conforme assinala Gilberto Teles (1983, p. 173):

Finalmente, sobre a origem do termo surrealismo, é preciso dizer que ele está ligado a Apollinaire, que havia qualificado o seu livro “Les mammelles de Tirésias” (1917) como um “drame surréaliste”. Conta-se que Apollinaire havia usado inicialmente a palavra “super naturaliste”, mas, advertido de que a mesma já havia sido empregada por Baudelaire e Nerval e que Saint-Pol Roux havia falado em “idéo réalisme”, escolheu então “surréaliste”.

Defendendo atitudes como a escrita automática e o pensamento falado, os surrealistas, inspirados nos estudos das teorias freudianas, concebem as artes como um modo de alcançar o inconsciente, fazendo uso de técnicas de composição que colocam no cerne da obra o problema dos processos mentais e dos sonhos.

No “Manifeste du Surréalisme”, Breton define o espírito surrealista como uma nova sensibilidade que busca exprimir o funcionamento da mente numa tentativa de emancipação do controle da razão:

Com muita má-fé é que nos contestariam o direito de empregar o termo SURREALISMO no sentido muito especial que lhe damos, pois é claro que antes de nós esta palavra não tinha conseguido bom êxito. Eu o defino, portanto, de uma vez por todas:  
SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1983, p. 191)

O processo de liberação da mente e de explicação das experiências mentais do qual fala Breton seria alcançado a partir do automatismo psíquico, espécie de método compositivo de escrita surrealista que primava pelo distanciamento de uma atividade consciente. Vejamos as considerações do precursor do surrealismo sobre esse procedimento:

## **SEGREDOS DA ARTE MÁGICA SURREALISTA**

### **Composição surrealista escrita, ou primeiro e último jato**

Mandem trazer algo com que escrever, depois de se haverem estabelecido em um lugar tão favorável quanto possível à concentração do espírito sobre si mesmo. Ponha-me no estado mais passivo, ou receptivo que puderem. Façam abstração de seu gênio, de seus talentos e dos de todos os outros. Digam a si mesmos que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escrevam depressa, sem um assunto preconcebido, bastante depressa para não conterem e não serem tentados a reler [...]. (BRETON, 1983, p. 194-195)

A noção de automatismo psíquico defendido por Breton vincula-se à ideia de liberdade criativa construída a partir de fluxos mentais espontâneos de caráter arbitrário, fortuito e sem intervenções reguladoras que estão muito próximas dos estados de alucinações, sonhos e delírios.

Ao examinar a relação entre a temática dos sonhos e a escrita automática, Marilda de Vasconcellos Rebouças (1986) explica que essa prática não tinha pretensão de fazer literário, buscando apenas apresentar a linguagem interior do sujeito num lirismo que se apresenta como eixo ordenador de uma nova sensibilidade artística, segundo ela: “com a escrita automática, a atividade literária toma rumo novo, em direção a um lirismo desconhecido, que lançará a base de uma nova estética” (REBOUÇAS, 1986, p. 41).

Essa nova prática de escrita, explica a estudiosa, coloca o poeta no domínio dos sonhos, do mágico e do maravilhoso, na medida em que prima pelo contato com estados do inconsciente que se daria, sobretudo, porque a escrita automática coaduna: “o sonho e o discurso do desejo, que, embora presente em qualquer literatura, é pela primeira vez buscado conscientemente” (REBOUÇAS, 1986, p. 42).

Nessa perspectiva, caberia aos artistas a função de conjugar a imaginação com vida prática que seria alcançada, dentre outras formas, pela escrita automática. Além de outros atos de expressão como as narrativas de sonhos e as narrativas de sonhos hipnóticos, práticas que permitiam aos surrealistas certa autonomia em relações às regras de composição e normas literárias. Segundo Rebouças (1986, p. 42):

O discurso automático rompe com as formas tradicionais de poesia; o soneto, por exemplo, é considerado uma estrutura retrógrada para canalizar o fluxo ininterrupto de imagens que nascem do inconsciente. Esse discurso automático, com surpreendentes imagens, aponta uma nova literatura, cujo fator capital não é o projeto nem a realização e, sim, a gênese. No ato de criação, o poeta

incorpora, simultaneamente, os domínios do sonho, do mágico e do maravilhoso.

Portanto, a tônica do discurso surrealista aloca-se na defesa de que sonho e realidade se confundem estabelecendo sínteses entre o pragmatismo e o ato criador, de modo que: “sonho e realidade entretêm relações ambíguas, proféticas e analógicas [...]” (REBOUÇAS, 1986, p. 47). Todavia, a ideia de escrita automática também é questionada na medida em que apresenta problemas como a dificuldade de abandonar o fluxo poético ou ainda conseguir compor um texto totalmente guiado pelo inconsciente, uma vez que a atividade de escrita é por si só uma atitude que visa certa organização lógica em torno de determinado código linguístico. Além disso, a escrita automática também contesta a concepção tradicional de autoria, ou seja, recusa a ideia de uma entidade superior guiada por sua inspiração.

Importa destacar que embora a prática do automatismo psíquico seja um recurso expressivo de linguagem que se constitui enquanto procedimento estilístico característico da literatura surrealista, nota-se que o conto analisado a seguir, embora não faça uso de tal técnica de escrita se aproxima do movimento de vanguarda em questão pela tentativa de fundir planos do real com o imaginário através de imagens dissonantes alocadas entre a lucidez e delírio de um personagem acidentado. Queremos dizer com isso que o que se há de surrealista na narrativa sant’anniana em “A morte do pintor surrealista” é a capacidade plástica de evocar na escrita anseios próprios dos ideais da pintura do movimento e não propriamente das técnicas de composição literárias praticadas até então. Desse modo, defendemos o argumento de que Sant’Anna neste conto se revela muito mais próximo dos recursos expressivos da pintura do que propriamente da escrita automática.

Outro dado interessante, diz respeito à relação dos estudos freudianos que constituem, em parte, a base de reflexão do grupo. Breton (1983), por exemplo, coloca o sonho como uma solução para as questões fundamentais da vida e, por conseguinte, para a arte. Sobre a relevância do tratamento dessa temática por Freud assinala André Breton (1983):

Foi a título muito justo que Freud fez sua crítica ao sonho. É inadmissível, com efeito, que essa parte considerável da atividade psíquica (pois que pelo menos desde que o homem nasce até que morre o pensamento não apresenta qualquer solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do

tempo, considerando-se apenas o puro sonho, aquele do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, limitemo-nos a dizer: momentos de vigília) tenha chamado ainda tão pouca atenção. A diferença extrema de importância, de gravidade, que representam para o observador ordinário os acontecimentos da vigília e os do sono, sempre me espantou. É que o homem, quando deixa de dormir, é antes de tudo um brinquedo da memória, e que no estado normal esta se compraz em retrair-lhe debilmente as circunstâncias do sonho, a privar este último de toda consequência atual, e a fazer partir o único *determinante* do ponto onde ele julgou, algumas horas antes, havê-lo deixado: esta esperança firme, este cuidado. Ele tem a ilusão de continuar alguma coisa que valha a pena. O sonho encontra-se assim ligado a um parêntese, como a noite. E não mais do que ela, em geral, ele aconselha. (BRETON, 1983, p. 181).

Breton (1983) aponta o sonho como um modo de se livrar do pragmatismo diário, argumento reforçado, inclusive, na abertura do manifesto quando considera a infância como uma das fases mais interessantes da vida humana por compreender, segundo ele, um período de encantamento cujo término resultaria numa existência pautada pela utilidade.

Em suma, o comportamento artístico surrealista busca valorizar o caráter de coexistência entre estados de consciência e alucinações. Esse traço é percebido no conto “A morte do pintor surrealista”, cujo entrecruzamento dos planos do real e com a esfera do sonho confirma as principais reivindicações do movimento surrealista.

“A morte do pintor surrealista” narra a história de um sujeito de meia idade que sobrevive da escassa venda de seus quadros e que no passado conheceu as glórias do mundo das artes quando, por intermédio de uma bolsa de estudo, viveu em Paris. Trata-se de um homem simples, sem grandes interesses, cuja única ambição era compor um painel com dezenas de metros que representaria o ponto culminante de sua carreira, todavia a promessa de execução de tal projeto é abruptamente suspensa por um inesperado acidente:

E, numa tarde de outubro, o pintor surrealista andava a pé pelas ruas da cidade, olhando para o alto. Porque, subitamente, ele tivera uma ideia genial. Pintar um painel de dezenas de metros, onde apareceriam, contemplando placidamente o entardecer, os habitantes da cidade metamorfoseados nas mais estranhas criaturas: vampiros, sapos gigantes, lobisomens, seres azuis com antenas e tentáculos etc. O pintor surrealista teve a intuição de que aquele trabalho seria o ponto máximo de sua carreira, a justificação da sua própria vida. Depois de tal obra, só lhe restaria morrer. Mas o pintor surrealista morreu antes mesmo de iniciar seu ambicioso projeto. Morreu no instante mesmo em que o idealizava.

O trânsito de Belo Horizonte é infernal. Os motoristas jogam uma espécie de jogo. Fazendo a pontaria sobre um pedestre e lançando o carro sobre ele, para ver se o matam. O pintor surrealista era um alvo ainda mais fácil do que as crianças e os velhos. Ao olhar, concentrado, para o alto dos edifícios e atravessando um dos cruzamentos mais perigosos da cidade – rua Espírito Santo com avenida Augusto de Lima, diante do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, jornal onde o pintor surrealista colaborava com algumas ilustrações – ele foi atropelado por um enorme caminhão da Limpeza Urbana e jogado com violência para cima. Antes de espatifar o crânio contra o asfalto, o pintor surrealista teve a última e mais bela sensação de sua vida: a de estar voando. (SANT'ANNA, 1997, p. 132)

Nota-se que o atropelamento funciona como evento transformador que mobiliza a aproximação de dois planos de acontecimento: o da realidade cotidiana da personagem que inclui a paisagem urbana; e o segundo plano que transpõe os limites desse real, perpassando a instância da distração e do delírio que corresponde ao esforço do narrador de descrever os limites da consciência do personagem no instante da morte.

Com isso, percebe-se que ocorre uma ruptura do tom narrativo estabelecida entre o instante de distração do personagem e o momento de atropelamento pelo caminhão de lixo. Desse modo, o plano da fantasia é abruptamente interrompido pelo plano do real iconizado no trânsito de Belo Horizonte que surge como metáfora do caos urbano que implacavelmente se impõe ao instante da abstração da personagem.

Essa mudança de tom entre o momento da distração e o instante do atropelamento é representada pelas referências às ruas e avenidas. A primeira delas, a “Espírito Santo”, denota a ideia de abstração e espiritualidade; a segunda, avenida “Augusto de Lima” remete a dimensão material e sensível. Desta feita, depreende-se que ao apresentar essa travessia de morte, o foco narrativo promove a fusão dos planos de vigília e distração do personagem, inclusive, na dimensão de ordem espacial.

A tentativa de apresentação do inconsciente da personagem compõe uma trama que tenta signar na própria tessitura textual alguns princípios do comportamento surrealista através da composição de imagens estabelecidas pela aproximação do cenário da morte com a instância da fantasia.

A morte surge como impossibilidade de realização do desejo do protagonista de criação de uma obra prima. Todavia, o que o leitor acompanha é o surgimento de

outro painel trágico composto pela menção grotesca de um crânio esfacelado na calçada. Revelando um real, acima de tudo, fatalítico e arbitrário a partir de imagens desconcertantes como a descrição da realização da autópsia:

O cadáver foi cercado por inúmeros curiosos, que acenderam velas, até que chegou o rabeção. Displicentemente, os homens colocaram o pintor surrealista na maca, encerrando-o depois na carroceira do rabeção e trancando a porta a chave.

No necrotério, eles esvaziaram primeiramente os bolsos do pintor surrealista. Havia pouca coisa: um chaveirinho com o escudo do Atlético Mineiro; um maço, pela metade, de Continental sem filtro; uma bisnaga de tinta; um pente quebrado e a carteira. Nesta, encontravam-se quinhentos cruzeiros antigos; um talão já preenchido da Loteria, e que iria depois de conferido no fim de semana pelo funcionário do necrotério, acusar apenas quatro pontos; documentos de identidade, com um retrato já muito antigo e imberbe do pintor surrealista, e, finalmente, um papelzinho com um nome e endereço escritos: Marivalda – rua Curitiba, 32.

Depois, num trabalho de rotina, o médico arrancou o que restava do couro cabeludo e segurou os miolos do pintor surrealista. Apertando-os levemente, o médico viu sair algumas estrelinhas azuis, dessas dos festejos juninos.

A seguir, foi efetuado o corte longitudinal, abrindo o corpo do pintor surrealista de cima a baixo. O médico começou a retirar lá de dentro alguns órgãos e outras pequenas coisas, enquanto ditava ao datilógrafo.

– Fígado: cirrótico e com apenas dez por cento do funcionamento normal.

– Uma rosa (que se despetalou sozinha).

– Duas bolinhas de gude.

– Coração: trespassado por uma flecha e ainda gotejando.

– Um despertador (cujo alarme despertou estridentemente, no instante em que foi tocado).

– Cinco vermes agigantados.

– Um dragãozinho botando fogo pelas ventas.

E, finalmente, antes de costurar o corpo, o médico retirou do estômago aberto do cadáver um porta-retrato com a fotografia de rosto da mãe do pintor surrealista, em cujos olhos despontavam, naquele momento, duas lágrimas. (SANT'ANNA, 1997, p. 133)

Esta passagem é revestida de um aspecto fabuloso, pois na medida em que o procedimento de autópsia avança, objetos inesperados e fantasiosos surgem em cena. O espaço do necrotério aumenta a carga de tensão e atmosfera de mistério, criando um paradoxo entre a frivolidade da materialidade humana com a esfera da fantasia.

O desfecho apresentado reforça a ideia de que o método compositivo do conto incorpora traços estéticos do comportamento surrealista cujo resultado é

surgimento de uma cena que se aproxima das considerações de André Breton (1983) a cerca da virtude comum das imagens desse movimento de vanguarda:

Os inumeráveis tipos de imagens surrealistas lembrariam uma classificação que, por hoje, não me proponho tentar. Agrupá-las de acordo com suas afinidades especiais levar-me-ia longe demais; quero levar em conta essencialmente sua virtude comum. Para mim, a mais forte é a que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado, não escondo; a que se leva mais tempo a traduzir em linguagem prática, seja porque ela encerra uma dose enorme de contradição aparente, seja porque um de seus termos é dela curiosamente privado, seja porque, anunciando-se sensacional, ela tem o aspecto de se desprender tenuemente (porque ela fecha bruscamente o ângulo de seu compasso), seja porque ela tira de si mesma uma justificação *formal* irrisória, seja porque ela seja de ordem alucinatória, seja porque ela se presta muito naturalmente ao abstrato, mascara-o de concreto, ou inversamente, seja porque implica na negação de alguma propriedade física elementar, seja porque ela desencadeia o riso. (BRETON, 1983, p. 201-202).

André Breton (1983), ao levar em conta os traços comuns das imagens surrealistas, explica que a imagem mais forte corresponde aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade e a capacidade de negar alguma propriedade física do real.

Nessa perspectiva, a escrita de Sérgio Sant'Anna em "A morte do pintor surrealista" se aproxima da aspiração da escola surrealista justamente por propor no plano da escrita uma dimensão plástica que tenta fundir aspectos da realidade de um personagem vítima da correria dos centros urbanos com o universo do sonho e do delírio.

## **1.6 Novos Realismos: redefinições e indeterminações**

O conceito de "Novos Realismos" envolve diversos pontos de indeterminações, a começar pela própria denominação que, embora tenda à ideia de novo, ancora-se num movimento artístico estabelecido há mais de dois séculos e tido por alguns como superado. Diante desse quadro, o centro de divergência deve-se em grande medida pela constatação de que, ao reverso de ser concebida como uma estética ultrapassada, a escola realista se mostra bastante presente e atual. Entretanto, mesmo ancorando em tal argumento, os adeptos da ideia de um novo realismo reconhecem que suas redefinições apresentam distanciamentos em

relação às premissas iniciais, muitas das quais, responsáveis por estabelecer os preceitos estéticos dessa escola no seu contexto de origem.

No que se refere aos traços de identificação da escola realista no contexto de fundação, Izabel Margato (2012), no texto de abertura do livro “Novos Realismos”, explica que dentre as principais marcas do *Realismo Histórico* destaca-se a preocupação com o registro dos problemas de seu tempo que buscava na vida cotidiana o princípio fundante de seu código de valores em consonância com um posicionamento artístico de cunho notadamente interventista, muitas das vezes, pautado no estabelecimento de uma postura crítica dirigida à classe burguesa em ascensão. Outra marca apresentada por Margato (2012), refere-se ao distanciamento das formas artísticas de concepção idealista, em favor de uma arte de intenção explicitamente referencial, conforme acentua:

Tendo em mente a objetividade, nascida da observação e da experiência, essa escola realista vai dar forma a um novo estatuto das artes, cuja proposta principal era a de libertar a inteligência da ‘apoteose do sentimento’, para efetivar o que denominavam a ‘anatomia do caráter’, o ‘estatuto de caso’, que em última instância, possibilitaria o acesso à ‘verdade absoluta’. A revolução nas artes era o caminho mais direto para a modernização da sociedade, até então entregue aos ‘descaminhos’ da emoção, do idealismo e da ‘nociva’ fantasia romântica. Esse projeto estava, pois, ancorado em uma noção específica e datada de realidade. (MARGATO, 2012, p. 10)

O resultado desse modo de conceber as artes é o estabelecimento de um novo paradigma estético que repensa, inclusive, o papel do artista e do próprio objeto de criação enquanto um elemento capaz de intervir em aspectos da vida social. Desta feita, enquanto no século XIX há uma fixação pela noção de referencialidade, no século XX, segundo Margato (2012), tem-se uma abertura para representação de estratos sociais cada vez mais amplos.

Nessa esteira, a pesquisadora observa que o realismo que se apresenta no século XXI tem como traço inovador a incorporação do ‘outro’ que se articula com o sujeito coletivo. Destacando ainda que, por guardar feições marxistas, esse neo-realismo, se revela como uma espécie de humanismo que se liga aos problemas sociais ao adotar uma postura de resistência política que, embora mantenha a preocupação com a referencialidade, se afasta da primazia do modelo de representação mimética das suas origens.

Segundo a estudiosa, o desafio para quem deseja enveredar pelo estudo dessa escola no contexto atual seria, portanto, pensar a ideia de um “novo realismo” longe das premissas iniciais de apego ao caráter de representação mimética quando, vale lembrar, foi justamente essa prerrogativa que estruturou as bases do movimento realista.

Para Karl Erik Schøllhammer (2012), o epicentro dessa divergência está no fato de que a escola realista estabeleceu nas suas bases iniciais contornos precisos que tornam dificultoso o entendimento de suas redefinições ao longo dos séculos. Em grande medida porque, segundo ele, as novas formas de realismo recusam o caráter de perseguição mimética, criando um paradoxo entre a proposta inicial do realismo histórico e suas manifestações atuais:

Falar de um ‘novo realismo’ hoje levanta um mar de questões [...]. Muitos críticos se distanciam desse esforço pelo simples motivo de que o conceito de ‘realismo’ já recebera definições tão marcantes historicamente que dificulta liberar uma nova definição desse lastro. Principalmente, quando tentamos discutir um realismo que não se pretende mimético, nem propriamente representativo, o problema ameaça tornar-se um paradoxo, uma vez que o compromisso representativo da literatura, assim como suas formas modernas – romance e conto – historicamente surgem acompanhando a aparição do fenômeno realista. De que realismo falamos então, se não o representativo? O realismo histórico se define pelo compromisso com uma determinada realidade histórica, pela inclusão de temas da vida real antes considerados não dignos das artes e pelo compromisso com uma linguagem representativa transparente, verossímil, objetiva e distanciada, sem estetização, sem idealização e sem intervenção opinativa e julgamento moral por parte do autor. Sua realidade está na identificação com o objeto, mesmo quando seja liberado de qualquer pretensão de documentarismo, e mesmo quando a questão da linguagem apropriada esteja em disputa. Falar do realismo hoje, não significa aceitar a premissa representativa em relação à identidade da realidade indicada literariamente (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133-134).

Se o realismo histórico, conforme explicita Schøllhammer (2012), firmou um compromisso com a realidade social mediante o tratamento de temas da vida real ancorados na primazia da objetividade e recusa dos preceitos de idealismo romântico, o realismo entendido hoje, segundo o crítico, não significa nem aceitação da “[...] premissa representativa em relação à identidade indicada literariamente” (p.134). Tampouco, um regresso “[...] às linguagens representativas do realismo regional, social ou crítico do século XX” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.134). Mas, ao

que parece, resulta da conciliação entre a vocação realista e a experimentação modernista de formas expressivas.

Para Schøllhammer (2012, p. 135), O “novo realismo” se expressa no anseio de alguns escritores de relacionarem sua literatura com a realidade, situando a própria obra como força transformadora, cujo foco de intervenção compreende a denúncia de aspectos marginais de violência e miséria que caracterizam o mundo contemporâneo.

O crítico ressalta que o anseio realista de criar efeitos de realidades através da obra não difere da natureza do fazer literário, tendo em vista que a própria ideia de literariedade nasce da pretensão de tornar algo fictício real. No entanto, esclarece que o realismo que se mostra em nossos dias não está preocupado com aquilo que denomina de “experiência hermenêutica e fenomenológica da realidade”, mas, o que se observa na prosa atual é: “[...] um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial, sem necessariamente ser representativo, e de ser, simultaneamente, ‘engajado’ sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135).

Outro caminho para compreender as novas formas de realismo se dá por intermédio do tratamento do tema da crueldade que, ao que parece, ressoa no método compositivo de estruturação e exposição de uma linguagem que apela para o choque e o trauma. As manifestações que se enquadram nessa perspectiva – chamadas de “realismo cruel” ou “realismo brutal” – colocam em cena a questão da violência e ferocidade da vida urbana enfatizando um processo de naturalização desse aspecto, cuja recorrência constitui um traço marcante da prosa atual.

No ensaio intitulado “Por um realismo brutal e cruel”, o professor Renato Cordeiro Gomes (2012) observa a presença do componente de brutalidade na literatura contemporânea recorrendo a exemplos cinematográficos e passagens literárias que apresentam imagens de corpos mutilados e cenas de violência extrema.

As recorrências de tais imagens circunscrevem-se no processo que o pesquisador denomina de movimento de naturalização da violência no campo das artes e meios massivos de comunicação, cujo modelo de representação engloba todo tipo de composição agressiva inscritas, em grande parte, nos centros urbanos. O resultado da relação entre o tema da crueldade e o modo de aparição na literatura e na cultura midiática é o surgimento de realismo dito brutal.

Remontando ao discurso de Martín-Barbero a respeito da fascinação pública pela a violência e ao modo como vem sendo integrada aos processos de comunicação, Gomes (2012), explica que a veiculação da violência na mídia delega ao espaço urbano o papel de palco da violência que educa o indivíduo para a naturalização desse fenômeno:

[...] Tais aspectos remetem à banalização da violência, cujo caráter exibicionista pode despertar a fascinação pública da própria violência que o senso comum identifica e reconhece como um dado da realidade imediata, quase uma prova de verdade de que aquelas representações coincidem com a própria realidade: haveria mesmo uma correspondência perfeita entre as duas instancias, praticamente barrando um possível caráter ficcional das narrativas que articulam tais imagens (GOMES, 2012, p. 75).

A ostensiva presença da violência nas artes impulsiona, de acordo com Gomes (2012), um processo de banalização e naturalização desse aspecto pelo público, provocando o sentimento de compartilhamento coletivo de uma realidade específica, cujo perigo reside na crença de que tais representações servem para atestar o verídico tendo, portanto, a capacidade de manifestar uma parcela do real tal como se apresenta. Diz o estudioso:

Esse diapasão que a literatura e a mídia exploram aproxima-se, portanto, de um padrão que se quer cruel, aquele que pretende colar-se ao que é considerado 'real', atrelando-se a uma possível prova de 'verdade', que ultrapassa a linguagem a serviço da ilusão extra textual. A linguagem busca reduplicar o observado, ou mesmo o vivido, negando, de certa forma, o caráter ficcional do relato. A ótica adotada parte de um *a priori*, a 'realidade' observada, que se impõe. A narrativa então é a representação documental desse 'real', em sua materialidade, cuja intenção reside em denunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo, que é violento e, conseqüentemente, cruel (GOMES, 2012, p. 77-78).

Essa vertiginosa repetição de cenas de violência nos meios literários e massivos, segundo o pesquisador, seria um modo de sobreviver à experiência do trauma. Tal recorrência serviria para superar a vivência coletiva de banalização da crueldade, que segundo Gomes (2012) recorrendo às considerações de Martín-Barbero: “[...] a reiterada presença do ato violento nos discursos sociais remete, por um lado, à banalização, e, por outro, à necessidade psicológica de sobrepujar o trauma, permitindo sua assimilação como experiência” (GOMES, 2012, p. 74).

Evocando a lembrança do *Teatro da crueldade* como meio de compreensão do sentido da violência na contemporaneidade, Gomes (2012) recorda que o tratamento dessa questão não se relaciona apenas ao estado físico, mas compreende um componente de ordem ontológica ligada ao sofrimento de existir.

Diante da multiplicação de imagens cruéis, a explicação possível para este fenômeno está ancorada no argumento de que tais repetições funcionam como um mecanismo de superação de um mal estar coletivo que justificaria o fato de que: “[...] precisamos de uma manifestação artística ou cultural que nos auxilie a superar nossa angústia, como as festas teatrais da Antiguidade ajudavam os homens a exorcizar seu medo dos deuses” (GOMES, 2012, p. 77).

Se na Antiguidade a representação trágica cumpria a função de superar uma espécie de trauma coletivo, atualmente, constata Gomes (2012), isso não é possível, em parte, devido ao modo como esse fenômeno se apresenta na cultura midiática que, quase sempre, se dá sob “[...] a mediação de um discurso, sem metafísica, sem transcendência” (GOMES, 2012, p. 77).

Portanto, como destaca Gomes (2012), o efeito estético provocado pelo realismo dito brutal, representa uma experiência diversa da Antiguidade, já que nos moldes atuais tende a constituir um aspecto *anticatártico* que – longe de inspirar a dor e a piedade – apela para o sentimento de aversão que instaura um estado de perplexidade. A respeito desse efeito *anticatártico*, tomando como exemplo o longa-metragem *Contra todos*, do cineasta Roberto Moreira, Renato Gomes (2012) faz a seguinte constatação: “A falta de cumplicidade aliada ao registro cru da realidade implica também a negação ao público da empatia (o terror aqui não se alia à compaixão)” (GOMES, 2012, p. 84). E mais adiante o pesquisador acrescenta: “As imagens não tornam a crua realidade palatável, apaziguadora (daí ser anticatártica)” (GOMES, 2012, p. 85).

Além do caráter *anticatártico* do *realismo brutal* é preciso destacar que o aspecto da crueldade também se expressa na forma de uma linguagem crua, direta e agressiva, manifestada não só no tema e no tratamento das questões, mas revelada na própria composição e estruturação do discurso.

Na perspectiva do crítico, a ânsia de representar a realidade tal como se apresenta, tende a anular o trabalho com a palavra o que, por sua vez, cria um modo de expressão ainda mais abrupto e traumático tornando a própria linguagem um mecanismo de violência, sobretudo, por recorrer ao choque. Portanto, conforme

Gomes (2012), a brutalidade se manifesta duplamente: tanto como tema, quanto como procedimento discursivo.

A literatura de Sérgio Sant'Anna se ajusta a essa perspectiva porque expõe de modo agudo não só o sofrimento de ordem física, mas, para além disso, explora a capacidade que suas personagens apresentam de resistir às condições existenciais adversas conforme abordaremos no estudo a seguir intitulado: “*125 na detenção solitária: manual de sobrevivência*”, no qual defendemos o argumento de que a escrita de Sérgio Sant'Anna se coaduna com a tônica do *Realismo Brutal*, conforme Gomes (2012), justamente porque explora uma crueldade ligada à experiência de existir e que, como defende o crítico, recorre a imagens cruéis como forma de superar o trauma de circunstâncias onde o irremediável se apresenta como prerrogativa.

### **1.7 Manual de sobrevivência: 125 na detenção solitária**

É bem verdade que a literatura de Sérgio Sant'Anna é frequentemente reconhecida por um tipo de escrita que explora situações extremas. Não seria exagero, portanto, afirmar que um dos traços preponderante no conjunto das obras publicadas ao longo de sua trajetória literária consiste na singularidade de expor circunstâncias completamente adversas.

O conto intitulado “58” é exemplo da capacidade da escrita sant'anniana de deslocar o leitor para situações perturbadoras, a começar pelo título da narrativa que longe de indicar uma mera enumeração, trata-se da identificação de uma figura central ao longo da trama que estabelece uma interlocução com a voz que conduz à narrativa.

Como muitos anônimos de Sérgio Sant'Anna, o “58” é mais um sujeito sem referências, daí a ausência de indicação do nome próprio, o que sugere que tal estratégia narrativa vem reforçar o sentimento de insignificância desta persona para as forças sociais em jogo já que, ao ser identificado por um número, passa a ser encarado como mero produto de índices de um sistema carcerário falho e cruel.

O conto “58” integra o segundo livro de Sant'Anna intitulado “*Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*”, publicado em 1973. Sua trama é ambientada numa casa de detenção que revela todo clima de perturbação e tormento envolvido em torno desse ambiente. Como de costume, as personagens

não possuem nomes, sendo referenciados por numerações. A voz que narra os acontecimentos, por exemplo, é indicada pelo número 125 e a história se desenrola a partir da interlocução deste sujeito com um recém-chegado à casa de detenção identificado pelo número 237.

O resultado desse diálogo no decorrer da trama é o estabelecimento de uma espécie de código de sobrevivência carcerária que inclui orientações que vão desde o modo como suportar uma alimentação indigesta à outras formas de resistir à violência física, psicológica e ao mais severo corretivo: a detenção solitária. A seguir, um exemplo da fala do narrador ao lembrar os conselhos de seu antigo colega de cela:

‘A comida, por exemplo. No princípio você fica revoltado com essa lavagem que eles servem aqui. Você vomita, depois fica jejuando, mas no fim entrega os pontos. Não digo que a gente chegue a gostar da comida. Isso é impossível. Mas você come com indiferença. Deixa o bolo passar da boca para o estômago. Como água. Sem paladar. É uma outra coisa que você precisa aprender, 125. Há uma porção de coisas que precisa aprender, 125’. (SANT’ANNA, 1997, p. 122)

Mediante relatos desse tipo percebe-se que ao recuperar os ensinamentos de seu companheiro de cela, o narrador estabelece um movimento cíclico na fala, manifesto, inclusive, na própria sequência narrativa, sobretudo, por compartilhar ensinamentos e estratégias de manutenção na cadeia inspiradas quase sempre em seu, digamos assim, antigo mestre.

Importa destacar ainda que a personagem 58 guarda uma ligeira semelhança com expressivas figuras da tradição filosófica e cristã visto que, assim como Sócrates e Jesus Cristo, tudo que sabemos sobre esta personagem, nos vem por intermédio de outras vozes, em geral, seguidores.

No conto analisado, em particular, todos os ensinamentos relativos à figura do 58 nos são transmitidos pelo sujeito identificado pela numeração 125 que também está na condição de detento e é o responsável por conduzir a narração. Tal associação endossa a crença de que em torno da persona 58 paira uma área mística ligada a ideia de sabedoria. Traço irônico da escrita sant’anniana que traz para próximo de um sujeito transgressor à faculdade do saber, elevando-o à condição de mestre, contrariamente à tradição filosófica e cristã que relacionam tais virtudes a figuras exemplares.

O 58 vivia me dando conselhos. O 58 era muito mais antigo do que eu aqui na Casa. O 58 era meu companheiro de cela. O 58 estava ficando velho e a gente respeitava ele não pela força, mas pela experiência. O 58 estava por dentro de todos os macetes da Casa. (SANT'ANNA, 1997, p. 122)

O tom de ironia e de crítica da narrativa sant'anniana se apresenta em vários momentos do conto, nota-se no trecho selecionado que o uso do termo "Casa" com inicial maiúscula estabelece um jogo de sentido paradoxal, se considerarmos, por exemplo, que o lugar onde as personagens estão reclusas nem de longe lembra a ideia de acolhimento que o termo em destaque sugere.

Outro dado curioso, no que se refere à caracterização das personagens transgressoras de Sérgio Sant'Anna é a articulação de um plano narrativo que tende a inverter a lógica de entendimento dos comportamentos socialmente aceitos. Tal inversão opera no sentido de revelar a natureza contraditória das relações humanas. Isso acontece, por exemplo, quando o foco narrativo num dado momento mostra que o sujeito considerado algoz ou responsável por um ato falho, paradoxalmente, se apresenta como uma possível vítima: seja das forças políticas e sociais; seja na ordem de limitações psíquicas ou, ainda, por força de acontecimentos sobrenaturais ligados ao acaso. Como podemos notar na passagem a seguir:

'Porque esse negócio de Casa de correção é bobagem. Aqui ninguém se corrige; todo mundo apodrece. A não ser que se torne forte, mais forte do que eles. Eles põem a gente aqui por castigo, 125. Eles querem se convencer e convencer a gente que a gente merece esse castigo. Mas é tudo mentira, 125. Eles nos castigam porque gostam e porque se sentem melhor assim, castigando os outros. Faz eles se sentirem do lado certo: o mocinho contra o bandido. Mas eles são iguais à gente, 125. Todo mundo é igual. Ou ninguém é culpado ou todos são culpados. É um negócio meio complicado, 125. Mas você acaba entendendo, se for um cara inteligente. Há uma porção de coisas que você precisa entender, 125.' (SANT'ANNA, 1997, p. 122)

Nesta passagem, o narrador faz uma crítica pontual acerca dos sistemas de detenção ao equiparar no mesmo plano de culpabilidade condenados e agentes da lei. Nessa escala de valores todos, em certo grau, seriam culpados. Desse modo, a escrita sant'anniana tende à inversão da lógica dicotômica entre bem e mal promovendo uma relativização do papel de vítima e de algoz.

Desta feita, entre o sentimento de redenção e de condenação é edificado um discurso ambíguo que apresenta um novo ângulo de observação acerca do mundo

carcerário. A passagem que apresentamos a seguir parece denunciar o caráter paradoxal dos sistemas de detenção, ao revelar o motivo pelo qual o personagem 125 é encaminhado à reclusão solitária:

Se eu escutasse os conselhos do 58, não teria sido jogado na solitária. Eu tentei segurar o carcereiro por entre as grades, contra os conselhos do 58. O 58 me havia dito que o carcereiro só sacaneava os presos no princípio. Ele fazia aquilo só pra se divertir um pouco, testar o novato. Depois ele punha a gente de lado como um brinquedo antigo.

Mas eu não ouvi os conselhos do 58. Eu segurei o carcereiro por entre as grades, quase enforquei o homem. Porque ele cuspiu no prato. De propósito, pra ver minha reação.

Depois de apanhar como um cachorro, eu fui jogado na solitária. (SANT'ANNA, 1997, p. 123)

O relato do narrador sobre a passagem pela detenção solitária é um dos pontos marcantes do conto, não só porque revela o motivo da aplicação do corretivo, mas, sobretudo, por representar um momento de grande tensão que demonstra todo o estado de horror e perturbação provocado por uma experiência traumática de confinamento que se prolonga por toda a narração, como podemos perceber no trecho em que o narrador apresenta de modo bastante chocante suas impressões acerca da solitária:

Segundo o 58, naquela linguagem complicada dele, havia uma única regra para um homem suportar a solitária: conseguir viver sozinho consigo mesmo, sem necessidade de nenhum estímulo exterior.

Senão a gente se desespera. Em primeiro lugar, é tudo escuro. A gente não enxerga o próprio corpo. Você tem a sensação de ser invisível, o que é aterrorizante, se ainda não aprendeu a lidar com essa sensação, que pode ser até agradável.

Mas para um sujeito inexperiente é terrível. Além de estar tudo escuro, o lugar é pequeno demais, abafado. Abrindo os braços, a gente encosta nas paredes. Ficando em pé, os cabelos roçam o teto. E deitando, o chão é úmido e há insetos. É uma outra coisa que se tem de aprender a convivência com insetos. Deixar que eles subam pelo seu corpo, lhe façam cócegas. Porque o nojo é algo que se pode ser deixado pra trás. É quase um luxo.

Mas a solitária, na primeira vez, é igual a ser enterrado vivo. Como se você acordasse, de repente, debaixo da terra. A princípio, a gente não sabe direito o que aconteceu. Mas depois a gente se lembra, sente a situação. É preferível não ter nascido. (SANT'ANNA, 1997, p. 123-124)

O espaço da solitária representa no plano de enunciação a condição da própria existência humana e seu caráter inexorável ou ainda, considerando a perspectiva do narrador, opera como metáfora do destino. A mensagem que se

depreende desse testemunho se aproxima das considerações do filósofo francês Clément Rosset quanto ao princípio da *insuficiência do real* no sentido de que a vida, quase sempre, se revela como uma circunstância da ordem do inelutável. Portanto, aceitar a suficiência de um real cruel, segundo a tônica dessa trama, mostra-se como único modo de sobreviver, daí o profundo estado de perplexidade criado ao longo da reconstituição dessa experiência pelo narrador:

Você se sente sufocado, pior do que sufocado, pior do que um enterrado vivo. Porque o enterrado vivo sabe que logo irá morrer, com a falta de oxigênio. Ali na solitária não. Ali é uma sufocação lenta, mais do cérebro do que do corpo. Você sabe que o ar entra por pequenas frestas e é suficiente para um homem respirar. Mas não é suficiente para ele sentir-se respirando.

Então você se joga de cabeça contra as paredes. Você se machuca, mas não consegue morrer. Porque o instinto é muito forte. A gente sempre se lança contra as paredes com força insuficiente para arrebentar o crânio. E o que a gente consegue é se machucar e fica amedrontado. A dor na cabeça é forte demais.

Aí você tenta outra tática. Tampa o nariz e a boca e procura sufocar-se. Mas na hora em que a gente perde os sentidos, solta o nariz e a boca e volta a respirar.

Você acorda de novo, é um desespero sem fim. A gente se mija todo, esperneia, grita, chora. E nada acontece. A gente se mija outra vez, esperneia, grita, chora. E nada acontece.

Mas se você consegue **sobreviver** a essa crise, tira dela uma grande lição. Na hora em que você se entrega ao destino – e isso só acontece depois de muito tempo – há um súbito relaxamento. Você se deixa ficar, quieto, apenas respirando levemente. Começa a não pensar em nada, parece um saco vazio.

Depois de algum tempo, quase não faz diferença ficar ali na solitária por um dia a mais ou a menos. Ou vinte dias ou a vida inteira. É uma forma de enlouquecer. (SANT'ANNA, 1997, p. 124, grifo nosso)

Mais uma vez, percebe-se no trecho selecionado a explícita menção ao termo “sobreviver”, uma palavra cara à literatura de Sérgio Sant’Anna, não apenas por se apresentar no título da obra inaugural que antecede a “*Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*”, coletânea que alberga o conto em questão neste item, mas, conforme defendemos ao longo dessa pesquisa, porque a simbologia do termo tende a orientar a trajetória literária do escritor, traço que reforça a tese da forte presença do signo da sobrevivência enquanto um princípio formal e temático da produção sant’anniana.

Há de se notar ainda que, a significação expressa na imagem da cela solitária se apresenta como um aspecto sintomático da própria condição humana, cuja fórmula para resistir, na perspectiva do narrador – evocando os conselhos de seu

antigo mestre – seria dispensar a necessidade de recursos exteriores. Portanto, a existência humana seria um perpétuo convívio com a solidão. Diz o narrador: ‘Igual à solitária’, o 58 dizia. ‘Um homem só se liberta dela quando consegue viver sozinho consigo mesmo. A Casa inteira é uma grande solitária, 125. O mundo inteiro é uma imensa solitária, 125’. (SANT’ANNA, 1997, p. 129).

Se o mundo inteiro é uma imensa solitária, como revela o narrador, é por intermédio do diálogo que os personagens se mantêm. Desse modo, a narrativa se desenrola sob a premissa de que, pela palavra e pelo ato de compartilhar vivências, as personagens resistem as mais variadas diversidades. O resultado dessa troca de experiências ao longo do conto é estabelecimento de uma espécie de manual de sobrevivência na detenção e, para além do campo ficcional, da própria existência humana, uma vez que na perspectiva do narrador, o próprio mundo seria uma imagem duplicada da detenção solitária.

Nesse sentido, depreende-se que o signo da sobrevivência manifesto no conto está relacionado ao ato de narrar e a capacidade de compartilhar saberes. Portanto, mais uma vez é pela via do discurso que os personagens sobrevivem as forças de conflito que se apresentam, entre elas o tédio e a morbidez: “‘O regulamento da Casa é simples’, ele dizia. ‘O dia se compõe de três partes: manhã, tarde e noite. De manhã a gente não faz nada; de tarde também. E de noite a gente dorme’”. (SANT’ANNA, 1997, p. 129)

Se pela palavra as personagens se mantêm, não obstante o risco de escassez desse recurso mantenedor se revela uma ameaça vital, cujo esgotamento representa a própria vivência de morte. A consciência dessa sentença é explicitada no momento em que a personagem se dá conta de que, por dispor de tempo, narrou grande parte dos feitos de sua vida:

Eu me lembro que essa foi uma das últimas e mais importantes coisas que eu disse ao 58 naquela época. Depois foi como se eu tivesse me esvaziado de tudo, nada restasse pra dizer. E passei a ficar em silêncio por longos períodos de tempo.

Eu ficava, então, andando pela cela, muito nervoso. Porque, depois de falar tudo, descobri um desespero novo. Como se eu já tivesse dito e vivido todas as coisas e ainda fosse obrigado a continuar. Havia uma vida inteira pela frente. Uma vida entre quatro paredes de uma cela e alguns passeios pelo pátio. (SANT’ANNA, 1997, p. 129)

Esgotada as possibilidades de reconstituir o passado, prende-se à morbidez de um presente hostil e sem perspectivas. Daí os relatos, por vezes, recaírem sobre

os fatos vividos na prisão. Nessa perspectiva, percebe-se que o *signo da sobrevivência* se manifesta sob a premissa de que é preciso narrar para continuar suportando.

O ato de contar se impõe como uma prerrogativa de manutenção de modo que este exercício se torna uma condição necessária para sobrevivência, uma vez que, como testemunha o narrador recorrendo à lembrança de seu companheiro de cela só há: “[...] uma única forma regra para um homem suportar a solitária: conseguir viver sozinho consigo mesmo, sem necessidade de nenhum estímulo exterior” (SANT’ANNA, 1997, p. 123).

Ademais, vale registrar que o desfecho do conto, por não apresentar uma solução para os problemas apontados ao longo da história, estabelece uma sequência narrativa de caráter circular que tende à repetição. Condição atestada pelo fato de que – embora a narrativa aconteça no momento em que a figura central do personagem “58” não está presente no espaço de detenção – percebe-se que é estabelecida uma relação de compartilhamento de saberes que se reproduz ciclicamente, inclusive na ordem do discurso, já que em vários momentos o narrador incorpora a fala desse antigo mestre. Daí a importância do papel da palavra no processo de sobrevivência na carcerária, visto que é pelo ato de narrar histórias que as personagens resistem.

## 2 SOBREVIVER EM NOSSOS TEMPOS: O PRINCÍPIO DE CRUELDADE E AS TIRANIAS DO ACASO

A concepção de *Realismo* é ampla e não se restringe à ideia de um movimento cultural organizado com preceitos e códigos normativos pré-estabelecidos, mas, para além desse entendimento, deve ser compreendida enquanto recurso expressivo de representação de dados do real para o universo das artes e, de modo particular, o literário.

Em torno dessa compreensão gravita uma reflexão sobre a problemática do real no bojo das considerações filosóficas do francês Clément Rosset (1989) em “O princípio de crueldade”, no qual defende que só há solidez de pensamento no registro do implacável e daquilo que é contrário à esperança e expectativa, com isso conclama, em seu discurso, o registro da realidade sem adornos e enfeites.

Ex-aluno da Escola Normal Superior de Paris, Clément Rosset (1989) estabelece os princípios que regem aquilo que considera como sendo uma “ética da crueldade”, cuja aceitação ou recusa caracterizaria toda obra filosófica ao longo da história a partir de dois princípios: a) o princípio da realidade suficiente; b) o princípio da incerteza.

No exame do princípio da realidade suficiente, Rosset (1989) entende a atividade filosófica ao longo dos séculos como uma teoria sobre o real. Segundo ele, o caráter especulativo da filosofia faz esquecer seu aspecto de obra de criação, cuja especificidade em relação a outras áreas de conhecimento humano decorre do fato de que não utiliza um objeto particular, mas se ocupa em examinar todos os objetos presentes ou não, isto é, a realidade em geral: “Trata-se, para o filósofo, de dar conta de um olhar que tem por objeto não tal ou tal coisa, mas toda espécie de coisas, incluindo as que se situam fora do alcance de sua percepção [...]” (ROSSET, 1989, p. 10).

Apropriando-se dos termos de Lucrecio, Rosset (1989, p. 10) confirma a crença de que a realidade se compõe: “[...] por um lado, deste mundo, do qual podemos ter eventualmente uma percepção parcial (*haec summa*), por outro do conjunto de mundo dos quais não podemos ter quase nenhuma percepção (*summarerum*)”

Em outros termos, a atividade filosófica se ocuparia do exame da realidade geral, enquanto as artes e outras áreas do conhecimento humano dão conta de uma

realidade particular. Assim, “[...] as teorias não filosóficas se ocupam de seu detalhe, enquanto que a filosofia – teoria da realidade a grosso modo – interessa-se principalmente pelo seu conjunto” (ROSSET, 1989, p. 11).

Rosset (1989) chama a atenção para a tendência ancestral de algumas correntes filosóficas de considerar que a realidade não apresenta os caminhos de sua compreensão por não conter as regras de decodificação de sua natureza, crença que reforça a postura de se buscar fora do real a chave de entendimento do próprio real. Em outras palavras, existiria sempre algo fora da realidade que a justificaria. Esse caráter, o filósofo denomina de *insuficiência intrínseca do real*:

O mais notável dessa reticência ancestral da filosofia em levar em consideração unicamente a realidade é que ela não provém de modo algum, contrariamente ao que se poderia prever, de uma angústia legítima ante a imensidade e portanto a impossibilidade de tal tarefa, mas sim de um sentimento exatamente oposto: da ideia de que a realidade, mesmo supondo esta inteiramente conhecida e explorada, não entregará jamais as chaves de sua própria compreensão, por não conter em si-mesma as regras de decodificação que permitiriam decifrar sua natureza e seu sentido. (ROSSET, 1989, p. 12)

A ideia de uma *insuficiência intrínseca do real* se funda no argumento de que a realidade só pode ser levada em conta a partir de um princípio exterior a esta. Em contrapartida, a ideia de *suficiência do real* aparece com um inconveniente justamente porque escancara o caráter irremediável e, portanto, cruel da realidade.

Sob a tônica da *suficiência do real*, Clément Rosset (1989) denuncia o caráter paradoxal da atividade filosófica que ambicionando interpretar o que é real, direciona seu olhar para tudo que está fora do alcance deste, ao afirmar que: “Se é obrigado, com efeito, a admitir que a filosofia, que se propõe a compreender e interpretar o que existe, frequentemente só tem olhos e atenção para o que não existe” (ROSSET, 1989, p. 15).

A fraqueza dos argumentos filosóficos acerca da *insuficiência do real*, de acordo com Rosset, acontece porque não podendo suportar seu caráter doloroso, tende-se a questionar a natureza desse real. Desse modo, o problema não estaria no fato do real ser inexplicável, mas aloca-se na incapacidade de lidarmos com sua dimensão cruel. Diz o filósofo:

A única mas grande fraqueza dos argumentos filosóficos que tendem a fazer duvidar da plena e inteira realidade do real é que estes dissimulam a verdadeira dificuldade que existe em levar em

consideração o real e somente o real: dificuldade que, se reside secundariamente no caráter incompreensível da realidade, reside antes de tudo e principalmente em seu caráter doloroso. Dizendo em outras palavras, suspeito muito de que a desavença filosófica com o real não tenha por origem o fato de que a realidade seja inexplicável, considerada apenas em si-mesma, mas sim o fato de que ela seja *cruel* e que conseqüentemente a ideia de realidade suficiente, privando o homem de toda possibilidade de distância ou de recurso com relação a ela, constitui um risco permanente de angústia e de angústia intolerável – no caso de que se apresente uma circunstância desagradável que torne, como por exemplo na ocasião da perda de um ente querido, a realidade subitamente insuportável; ou ainda que fora de toda circunstância particularmente penosa ocorra que se lance um olhar subitamente lúcido sobre a realidade em geral. (ROSSET, 1989, p. 16)

Nessa perspectiva, o real suficiente é cruel porque “[...] faz ver as coisas como realmente são” (ROSSET, 1989, p. 16) cita o filósofo ao evocar os termos de um grande poeta da literatura francesa, o parisiense, Gérard de Nerval. Em contrapartida, a função do princípio de realidade insuficiente seria burlar essa consciência dolorosa da natureza trágica da realidade e de seu caráter único, irremediável e inapelável. Desse princípio, talvez decorra o fascínio contemporâneo pelo mundo virtual, já que não suportando a realidade tal qual se apresenta a nossa volta, tornamo-nos expectadores de universos digitais.

Recorrendo ao étimo da palavra, Rosset (1989, p. 17) recorda que “*cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa carne escorchada e ensanguentada [...]”. Significando, assim, “a mesma coisa privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários” (ROSSET, 1989, p. 17).

Assim, a imagem da pele sangrenta e indigesta serviria como metáfora da ideia do real suficiente, que pelo mesmo motivo, mostra-se desprovido de enfeites e adornos: “A realidade é cruel – e indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela considerá-la apenas em si mesma [...]” (ROSSET, 1989, p.17).

Segundo Rosset (1989, p. 17), o que infinitiza a natureza da crueldade do real é seu caráter duplo; que consiste em ser cruel ao passo que é real: “Da mesma forma que o que é cruel na pena capital é por um lado ser condenado à morte, por outro ser executado, assim também o que é cruel no real é de certo modo duplo: por um lado ser cruel, por outro lado ser real”. A dupla crueldade do real consiste, portanto, no fato de que “[...] o mais cruel da realidade não reside em seu caráter

intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel” (ROSSET, 1989, p.18).

A tendência à recusa do real acontece sempre que, ao pressentir que a aceitação da realidade coloca em risco sua existência, o homem vê-se obrigado a decidir em favor ou contra o real. Daí a crítica ao pensamento platônico cuja fragilidade, na perspectiva do filósofo, aloca-se na capacidade de desviar o olhar humano sobre o real.

Posicionar-se contra a crueldade da realidade seria uma tentativa de esquecê-la. Por isso, Rosset (1989, p. 24) compara alguns filósofos ao médico diante de um paciente incurável que: “preocupado em aplacar, a todo custo, o sofrimento (do qual, aliás, participa), mas indiferente ao valor dos meios empregados contanto que estes tenham um efeito tangível e imediato”. Acrescentando que “seu primeiro cuidado é, assim, tentar estabelecer, custe o que custar, que o real não é real, uma vez que é do real que se sofre, dele que é em suma a causa de todo mal” (ROSSET, 1989, p. 24). Com isso, o autor estabelece uma distinção entre duas espécies de filósofos: os curandeiros, compassivos e ineficazes e os filósofos-médicos que seriam eficazes e implacáveis.

Quanto ao princípio de incerteza, o filósofo explica que se liga à crueldade devido à necessidade de certeza que é preponderante nos homens, por isso o incerto é cruel porque não suportamos o peso da imprecisão: “se a incerteza é cruel, é que a necessidade de certeza é premente e aparentemente inextirpável na maioria dos homens” (ROSSET, 1989, p. 40).

O texto de Rosset (1989) é acompanhado de três apêndices, no primeiro deles o estudioso revela que todo homem possui uma faculdade de resistir a opiniões contrárias ao seu desejo. Essa recusa de percepção compreende *A inobservância do real*: “[...] é realmente essa aptidão, particular do homem, de resistir a toda informação exterior quando não concorda com a ordem da expectativa e do desejo, de ignorá-lo se for preciso e a seu bel-prazer; admitindo a possibilidade de se opor a ela [...]” (ROSSET, 1989, p. 52).

O princípio da *realidade insuficiente* estaria calcado nessa recusa de percepção, já que não aceitando a realidade que o cerca, o homem tenderia a buscar fora desta uma explicação como fonte de conforto. Essa mesma debilidade seria assumido pelos loucos quando contrariados, essa constatação leva o filósofo a afirmar que o louco é ao mesmo tempo muito fraco e muito forte; fraco porque se

mostra incapaz de sofrer o real; e muito forte porque é capaz de eliminar o real que o aflige.

Em “A atração pelo vazio”, Rosset (1989) pensa a paixão como uma loucura branda caracterizada pela escolha do irreal no real. Esclarecendo que aquele que busca o poder, não está necessariamente interessado em bens materiais, mas sim no gosto pelo próprio poder. Essa busca do irreal no real, portanto, consistiria numa atração pelo vazio.

Sobre a crueldade do amor, Clément Rosset (1989) a considera uma variante da crueldade geral que reside no paradoxo de acreditar ser durável o que é efêmero, pois “faz parte da essência do amor pretender amar para sempre, mas de sua realidade amar apenas durante certo tempo. De tal modo que a verdade do amor não combina com a experiência do amor” (ROSSET, 1989, p. 48). Sendo, portanto o fim do amor, segundo o filósofo, o que há de mais cruel.

## **2.1 Os sentidos da crueldade na prosa de Sérgio Sant’Anna**

Os sentidos que o tema da crueldade apresenta na narrativa de Sérgio Sant’Anna são diversos e se deve, em parte, ao fato dessa problemática está enraizada na sua literatura desde as primeiras publicações, confirmada, quase sempre, pela presença de seres acometidos por circunstâncias adversas, ou ainda, em virtude da questão compreender uma das mazelas do momento atual que, por sua vez, reverbera na literatura produzida em nossos tempos.

Quando se discute o tema da crueldade é comum pensarmos nos elementos envolvidos nessa situação, em geral identificados na figura da possível vítima e seu algoz. Perceber como cada agente se manifesta na prosa sant’anniana é o que nos intriga, já que muitas vezes Sérgio Sant’Anna inverte a lógica estabelecida entre o que se considera como certo e errado. De modo que, em alguns casos aquele que é apontado como antagonista assume pela via do discurso o papel de vítima, assim como aquele que fora vitimado se revela um potencial agressor.

É travada assim uma luta pela sobrevivência demarcada não apenas pela rivalidade entre indivíduos, mas numa crueldade que é antes de tudo regida pelo acaso e, portanto, pela dimensão fatalista da vida que assombra a existência humana desde o nascimento.

A tirania do acaso é um imperativo de que, mais do que vítima do outro, ou de um sistema político econômico opressor, os seres que habitam as histórias de Sérgio Sant'Anna são antes de tudo violados pelo improvável, num fatalismo exacerbante que determina uma existência circunscrita num corpo individual e social que limita e impõe grandes penas.

No texto “Literatura, crueldade e produtivismo”, Jair Ferreira dos Santos (2004) nos ajuda a compreender alguns sentidos e extensões da palavra *crueldade*. O pesquisador inicia seu discurso dizendo que embora a ideia de crueldade esteja muitas vezes vinculada às circunstâncias que escapam à dimensão do humano, esse gesto é um traço constitutivo da natureza humana quando comparado a outros animais: “Porque nos leva frequentemente a cruzar a fronteira do inumano, a crueldade é uma experiência fundamental do humano” (SANTOS, 2004, p. 39).

A justificativa para essa espécie de transferência de responsabilidade no que se refere à questão da crueldade, aloca-se no fato de que sendo sua presença contínua, tanto em nós quanto a nossa volta, tendemos à localizar essa parte “maldita” como concernente ao mundo animal.

Apropriando-se das passagens de “O Legado da Família Winshaw”, de Jonathan Coe, Jair Santos (2004) reforça a tese de que os seres humanos apresentam um potencial à crueldade mais aguçado do que os animais: “[...] o texto revela também como podemos ser muito mais cruéis que os animais, não dotados das astúcias da razão para um revide, e em nome de quê” (SANTOS, 2004, p. 39).

Ao recuperar a história da palavra crueldade, Jair Santos (2004) explica que esse termo é oriundo do latim *cruor* podendo significar “tirar sangue”, “expor a carne crua sob a pele”, nessa circunstância temos: “um limite – a pele – é rompido, uma anormalidade é exacerbada, uma dor que foge ao tolerável aparece. Graus na exposição da carne ensanguentada dão a sua medida” (SANTOS, 2004, p. 41).

Longe de ser uma experiência meramente física, a crueldade, segundo Santos (2004), para além da metáfora da pele exposta, alcança os domínios: “[...] da alma, dos afetos, da moral, nos quais a violência é também inevitável, ela se exprime quase sempre por formas que juntam a cumplicidade à dissimulação” (SANTOS, 2004, p. 41).

Ainda sobre a extensão do sentido do termo crueldade, Jair Santos entende a palavra enquanto um excesso: “[...] uma desmedida, tal como transparece na palavra grega *hybris*, com o significado de ‘ultraje’, ‘violação’”. (SANTOS, 2004, p.

41). Definindo a crueldade como: “[...] a violência mais alguma coisa, um abuso sem nome introduzindo um gozo que todos fingimos desconhecer. Esse mais, essa desmedida é polimorfa, porém” (SANTOS, 2004, p. 41).

Segundo o pesquisador a crueldade pela via do excesso se manifesta de quatro modos, são eles: a) o excesso de sangue – presente nos mitos e religiões que fundam a cultura do sacrifício; b) o excesso de indiferença – manifestado no real sem esperança denominado de crueldade dos fatos; c) excesso de dor – responsável por infinitizar, isto é, intensificar o sofrimento; d) excesso de poder – que eliminaria a ordem humana, como exemplo o estudioso cita as atrocidades cometidas nos campos de concentração. Desse modo, o signo do excesso, engendraria: “[...] os ‘ requintes’ de crueldade, e tais maquinações com o abominável são nitidamente elaboradas no interior da cultura” (SANTOS, 2004, p. 41,).

Recorrendo à etologia, Jair Santos (2004, p. 41) explica que a tendência de equiparar o homem à condição de animal é equivocada, já que: “[...] os animais são violentos, ferozes, mas não cruéis. Em seus contornos estão implícitos quase sempre o desejo de não lutar, cada um procurando afastar o adversário [...]”. Acrescentando que: “A consequência mais plausível desse quadro é que, se a violência humana prolonga a agressividade animal, a crueldade representa, como dissemos, um excesso trabalhado na própria cultura”.

Interessa-nos saber em que medida o signo da crueldade se apresenta na narrativa de Sérgio Sant’Anna. Nosso discurso busca, portanto, compreender o que há de cruel na prosa do escritor carioca que através de suas histórias lança novos olhares sobre um cotidiano em colapso.

A resposta para essa questão nos vem por intermédio das considerações de Vera Lucia Figueiredo (2004) que entende a crueldade como um fato insolúvel. Segundo ela, embora as narrativas policiais tenham como mote eventos catastróficos como assassinatos, crimes violentos ou sinistros, esse tipo de leitura é, em certa medida, tranquilizadora porque o leitor sente prazer cifrando enigmas. De modo que, não seriam as ações graves que envolvem o gênero que causariam aflições, mas o mistério evocado por fatos a serem desvelado. Assim, a experiência da crueldade mais absoluta dar-se-ia no contato com um caso insolúvel. E esse encontro seria ainda mais agudo se diante da possibilidade de decifrar um enigma, tomássemos consciência de que somos imponentes ao destino e que assim como Édipo Rei estamos fadados a sua força.

Algo semelhante acontece em “O monstro”, publicado em 1994, numa obra de mesmo título, no qual acompanhamos a decifração de um enigma. Todavia, a descoberta de suas causas não muda o sentimento de impotência diante de um crime brutal, já que o assassino em momento algum expressa sentimento de assunção, tampouco uma justificativa compreensível à lógica comum.

Trata-se de Antenor Lott Marçal, de 45 anos, professor de filosofia que, com ajuda de sua namorada, Marieta de Castro, violenta e assassina a jovem Frederica Stucker, de vinte anos. Como todo amante do saber, o protagonista revela pela via do discurso um sentimento de busca pela verdade que, ironicamente, é relativizada. Conforme afirma Helena Maria Rodrigues Gonçalves (2004, p. 201):

No conto “O monstro”, de estrutura jornalística (entrevista), Sérgio Sant’Anna relativiza a concepção maniqueísta do bem e do mal com o personagem Antenor Lott Marçal, 45 anos, professor de filosofia. Apesar de sua formação superior e de refinada inteligência e sensibilidade, comete um crime de proporção brutal e cruel, de certa forma impensável até pelo próprio personagem assassino: ‘Por mais doloroso que seja para mim reconhecê-lo’ (Sant’Anna, 1997, p. 609). Juntando os fios de “O monstro” com *Princípio de crueldade* somos tentados a vislumbrar na atitude do refinado assassino filósofo, uma amostra da busca incessante da verdade e de autopunição. [...] O caráter exclusivista do discurso de Antenor monopoliza, num ponto de vista subjetivo e único, a narração do acontecimento e, como se sabe, no relato autobiográfico, o sujeito da enunciação seleciona fatos, posiciona-se frente ao que narra. Fica-se, portanto, no terreno da incerteza: por mais evidentes que tenham sido os fatos no momento do acontecimento, impera a incerteza e a vaguidão, uma vez que estão sob o domínio da memória do narrador. Dessa forma, Antenor mata duplamente, porque sufoca tanto a voz da vítima quanto a voz de Marieta, num discurso cuidadoso, não se livrando, entretanto, de tropeçar na cruel realidade que ele quer encobrir: embora reitere a sua obsessão pela verdade, a verdade mais cruel é o seu cinismo, com que se recusa, dizendo-se ofendido, a escrever um livro sobre o crime a pedido das editoras; entretanto aceita conceber uma longa entrevista, demonstrando calculada surpresa e uma suposta incredulidade diante do seu ato monstruoso.

Nesse sentido, o que há de cruel na prosa sant’anniana é o encontro com o insolúvel, seus personagens revelam a todo momento que não há solução diante de uma existência marcada pela morbidez de um cotidiano sufocante e inescapável. Mais do que vítimas da exclusão, condição, aliás, passível de superação; as criaturas de Sérgio Sant’Anna são reféns do acaso e da inexorabilidade da morte. O princípio de crueldade que envolve essas personagens deve-se ao fato de que

mesmo desvendando enigmas são impotentes diante da força implacável de um destino que suprime desejos e vontades.

A crueldade que a escrita sant'anniana exerce sobre suas personagens é uma de ordem do insolúvel. O conto "A Lassidão" é exemplo dessa relação tirânica entre fatalismo e existência, cujo princípio de crueldade está no cerceamento da capacidade de narrar a própria história. Trata-se da história de Antônio que, assim como os demais personagens de Sérgio Sant'Anna, não tem solução, pois nada mudará o fato de que, deficiente mental, vive isolado da família que o priva do contato com o mundo, de modo que tudo que sabemos sobre sua existência enigmática nos chega por intermédio de um narrador também anônimo.

O termo "Lassidão" aponta para um estado de tédio, fadiga e desgosto, signos que orientam a narrativa tanto tematicamente quanto formalmente, tendo em vista que é edificado a partir do relato de um sujeito que revela certo cansaço e morbidez diante da vida.

Trata-se de um conto que discute o lugar daqueles que aos olhos da sociedade apresentam limitações de ordem física e mental. Seu objeto de reflexão é Antônio, personagem descrito pelo narrador de modo pejorativo como "débil mental" que vive isolado de seu núcleo familiar tendo como único interlocutor seu cuidador: "Agora que estão livre da presença do idiota, já arriscam alguma alegria" (SANT'ANNA, 1997, p. 22).

Embora a história funcione como recorte de uma realidade excludente, ao dar lugar de destaque a esses personagens a escrita de Sérgio Sant'Anna magnífica e denuncia uma sociedade preconceituosa que não tolera o diferente. Sobreviventes, Antônio e seu cuidador convivem com isolamento: "Para isso a família me paga. Para que o mantenha quieto no seu canto, sem causar transtornos" (SANT'ANNA, 1997, p.22).

Mais uma vez a "tirania do acaso" se impõe na representação de uma existência que convive com o irremediável num conformismo inquietante como expressa o narrador no trecho a seguir: "[...] Estamos inteiramente felizes, eis que nada desejamos. Porque na vida pode acontecer qualquer coisa a qualquer homem e é bom aceitar" (SANT'ANNA, 1997, p.24).

No conto “Frederico”<sup>6</sup> o insolúvel está num sujeito que inconformado com a velhice que o assombra deseja ser outro. Esse outro na verdade é o próprio filho que signa a possibilidade de vivência de uma juventude que se perdeu.

A narrativa também expressa uma tentativa de sobreviver à solidão, numa espera angustiante em um ninho vazio que, por vezes, é consolada pela leitura. Trata-se de uma reflexão sobre a impossibilidade de se tornar outro a partir da figura de um pai que aspira assumir o lugar do filho, num processo de identificação doentio que reivindica a prole.

No que diz respeito ao plano formal, a narrativa é estabelecida a partir de um monólogo interior, recurso estilístico que possibilita o acesso aos processos mentais da personagem expondo pensamentos, angústias e anseios.

A voz que narra tais acontecimentos pertence a um sujeito que sobreviveu a morte da mulher, a solidão e a velhice. Enquanto criador sente-se no direito de reclamar para si a experiência de sua criatura que representa as aspirações de juventude, sexualidade, paixões e felicidade.

A busca pela possessão de seu filho por vezes vem em consonância com o desejo de morte como um caminho de libertação de uma vida sombria e solitária, já que o conto encerra com o narrador sugerindo que cometerá suicídio.

É a impossibilidade de mudança da condição desses personagens no mundo que confirmam as palavras de Figueiredo (2004, p. 169) sobre a defesa de que: “[...] nada seria mais cruel que o acaso, porque zomba da pretensão humana de controlar as situações”. Por isso, as narrativas sant’annianas instauram o estado de crueldade, justamente porque escancaram a impotência do homem diante do improvável.

Remontando ao pensamento de Clément Rosset, Figueiredo (2004) explica que na história da filosofia se estabeleceram duas posturas filosóficas diante do real: De um lado aqueles que se dedicam a ornamentar o real criando ilusões a fim de suportá-los e, por outro lado, aqueles que consideram a realidade crua e dolorosa, acrescentando que: “Toda a sua argumentação está assentada na certeza de que existe uma espécie de núcleo irreduzível do real que se contrapõe nitidamente às interpretações consoladoras” (FIGUEIREDO, 2004, p. 170).

---

<sup>6</sup> Este conto também integra a coletânea “O sobrevivente”.

Nessa perspectiva, a narrativa de Sérgio Sant'Anna aponta para uma crueldade imposta pela tirania do acaso que infinitiza o sofrimento diante de uma existência marcada pelo incerto: "Cruel seria, então, sobretudo, o que desestabiliza as certezas. É o dúbio, o ambíguo – por isso a ironia é cruel, porque joga com o duplo sentido" (FIGUEIREDO, 2004, p. 170).

Ao desestabilizar certezas de um tempo que mascara aspectos dolorosos do real, o projeto narrativo de Sérgio Sant'Anna provoca um rompimento que para além da carne exposta, promove um deslocamento dos lugares comuns que aponta as feridas de uma sociedade que sucumbe tudo que considera incomum.

## **2.2 Confissões do grotesco em "Páginas sem Glória"**

Publicado em 2012, "Páginas Sem Glória" é composta por três narrativas que como o próprio título sugere compreende páginas que apresentam o drama de sujeitos anônimos e sem grandes feitos. Dentre as estórias que compõe a coletânea há uma novela de mesmo título e dois contos: o primeiro deles, "Entre as linhas" apresenta um tom notadamente metaficcional que coloca em primeiro plano o trabalho de escrita; o segundo texto, intitulado "O milagre de Jesus" é envolto por acontecimentos estupefacentes com ares grotescos.

Além de temas inusitados como o futebol, a questão do estupro e a violência dos centros urbanos, em torno dessa obra também pairam algumas polêmicas; anunciada como vencedora do Prêmio Jabuti 2013, "Páginas Sem Glória" foi desclassificada por não atender ao critério de ineditismo, visto que o texto de abertura havia sido publicado em 2005 na antologia "A Literatura Latino-Americana do Século XXI", organizada por Beatriz Resende. Com a desclassificação o prêmio passou a "Diálogos Impossíveis" de Luiz Fernando Veríssimo. Polêmicas à parte, não resta dúvida de que "Páginas Sem Glória" é mais uma obra de relevância no projeto narrativo de Sérgio Sant'Anna.

Dentre as tramas de peso desta coletânea destacamos o conto "O milagre de Jesus" que retoma temas recorrentes da prosa sant'anniana ao narrar a história de Isaura, personagem deficiente física vítima de violência sexual.

Embora o título "O milagre de Jesus" remeta a uma áurea de sacralidade, seu enredo é paradoxalmente permeado por circunstâncias profanas e de extrema crueldade que não diz respeito apenas à dimensão humana, mas também opera na

direção do acaso e da inexorabilidade da vida diante da impossibilidade de escolha de um corpo, como vemos a seguir:

Se havia uma mulher torta no mundo era aquela, pois seus dois pés estavam virados para o mesmo lado, enquanto os quadris se dirigiam para o outro. O tronco, com seios volumosos, seguia em frente, mas era encurvado o bastante para tornar visível uma pequena corcova nas costas da mulher, enquanto seus braços balançavam de um lado para outro, acho que para garantir a ela o equilíbrio. O seu vestido negro e comprido, que só poderia ter sido feito sob medida, indicava alguém no mínimo remediado financeiramente. E atrás de todos aqueles defeitos físicos que a marcavam, pude perceber que era uma mulher ainda jovem, talvez no máximo com seus trinta e cinco anos. Também observei que, apesar de tudo, ela conservara pelo menos um pouco de vaidade, que a levava a pintar os lábios e usar argola como brincos. Ah, mulheres! E lá vinha ela se locomovendo pensosamente com uma expressão de intenso sofrimento. (SANT'ANNA, 2012, p. 31)

Isaura é exemplo da dimensão trágica do acaso, já que dotada de um corpo que lhe impõe grandes limitações mostra-se duplamente vítima; de seus agressores e das circunstâncias ligadas à condição física.

O enredo do segundo conto de “Páginas sem Glória” se desenrola a partir de uma conversa entre um morador de rua – conhecido desde os tempos do orfanato como Jesus – com Francisco, um interlocutor constante ao longo da narrativa, para o qual relata a história de um suposto milagre realizado numa igreja quando, na ocasião, fora confundido com a figura de Cristo.

Chegando, finalmente, perto da porta do comprido banco em que eu, na outra ponta, me sentava, ela virou lentamente sua cabeça curvada na direção da estátua de Jesus Cristo, à minha direita, com certeza para orar mais um pouco ao Salvador. Mas dando com a minha pessoa, arregalou os olhos de surpresa, depois voltou a erguê-los para Cristo, depois baixou-os de novo para mim, e assim por diante. Fez isso umas três vezes, sempre nos olhando fixamente, e depois, sentando-se no banco, começou a arrastar-se, usando as nádegas, com impressionante rapidez, na minha direção, até parar bem junto de mim. Meio assustado, cheguei a pensar em levantar-me e cair fora da igreja. Mas algo em minha consciência ordenava que eu ficasse e escutasse aquela pobre mulher, se ela tivesse alguma coisa a me dizer, como de fato tinha. Aliás, quando começou a falar, reparei que sua boca era um pouco torta, fazendo com que sua pronúncia fosse meio esquisita, mas nada que me impedisse de entender bem as suas palavras. E logo ficou claríssimo que ela me confundia com Jesus Cristo e devia ser completamente louca. Ou será que não, e ela apenas fazia parte da loucura geral, que também me incluía? Pois as ideias contidas em suas palavras não deixavam de fazer sentido, embora um sentido muito peculiar, e sua linguagem

mostrava que tivera uma boa educação. (SANT'ANNA, 2012, p. 31-32)

A mulher do qual fala o narrador é Isaura, que tomada pela vergonha de relatar ao pároco os terríveis acontecimentos que lhe sucedera, decide confessar seus segredos a um sujeito que, por apresentar semelhanças físicas com uma estátua da igreja, acreditava ser Cristo. Credo estar diante de seu salvador a personagem revela, então, que fora sequestrada e violentada por três jovens, fato que resultou numa gravidez inesperada:

'Bem', a mulher começou, 'eram quase dez horas da noite de uma segunda-feira e eu saí de casa para ir a uma farmácia, que fecha às onze horas, aqui no bairro mesmo, não muito longe do meu edifício. Eu poderia ter telefonado pedindo o remédio, mas os médicos já me avisaram que se eu não caminhar sempre, posso ficar completamente entrevada. E prefiro fazer isso de noite, para confundir-me um pouco com as trevas. E lá ia eu, com muita dificuldade, pela calçada, quando um carro passou bem devagar por mim e depois parou logo adiante, dando para eu perceber que havia um rapaz sozinho no banco traseiro, que olhava para trás, na minha direção. Fiquei pensando: será que ele não tem mais o que fazer do que olhar para as minhas deformidades? Mas aí eu pensei: e se for um assalto, embora fosse um carro bem bacana? Mas podia ser um carro roubado, também pensei. Então dei as costas para ele, para voltar ao meu edifício, e se conseguisse correr, teria corrido. Mas logo o carro deu marcha ré e parou ao meu lado. Do banco de trás desceu um moço de uns vinte anos mais ou menos, que me agarrou pelo braço e disse: 'Entra aí e senta no banco traseiro. Se gritar, morre'. E foi me empurrando para dentro do carro, e vi que no banco da frente havia mais dois rapazes. Todos três eram bonitões e estavam bem-vestidos, e o que ia na direção fez o carro arrancar em grande velocidade. Eu comecei a chorar e perguntar o que eles queriam comigo. O que ia ao meu lado falou que se eu não ficasse quietinha, ia me encher de porrada, desculpe-me, senhor, eu falar assim, mas foi o que ele me disse", a mulher falou e quis beijar a minha mão e eu mandei ela parar com aquilo e continuar a sua história. E ela continuou. (SANT'ANNA, 2012, p. 34)

De início, a pergunta que se instaura gira em torno dos motivos que levaram três jovens "bonitões" a sequestrar e violentar Isaura. No decorrer do conto somos informados de que se tratava de uma aposta que incluía humilhações e constrangimentos, inclusive, de ordem sexual aos que não a cumprissem. Entretanto, esse desafio, ao que parece, funciona como mero pretexto para mascarar um profundo desejo ao grotesco:

A mulher fez uma pequena pausa, com uma expressão de asco, e prosseguiu: 'Sim, o mais maligno era esse, com aquele apelido

horrível, Pranchão. Alguma coisa nele fazia com que sentisse muito desejo por mim, logo ele, um rapaz tão forte e bonito, que podia namorar quantas moças quisesse. Então eu fico pensando se ele não estava endemoniado. Pois fez questão de que ficássemos inteiramente nus, como se estivesse fascinado por um corpo tão estranho como o meu, e passou a mão em cada parte minha, olhando-as fixamente. Alisou por um bom tempo a protuberância em minhas costas e disse que aquela corcova o excitava, era muito melhor do que os meus seios. Em determinado momento ele parou para tomar um gole da bebida do cantil e dava para notar que estava meio bêbado. Mas o pior é que ele me obrigou a abrir a boca e enfiou por minha goela adentro aquela bebida que queimava como fogo e que ele disse que era uísque. Senhor, eu engasguei e tive de fazer força para não vomitar, pois se eu vomitasse, nem sei o que ele faria. Mas ainda não foi isso o pior, porque depois ele sentou sobre os meus seios e disse que nunca tinha visto peitos tão enormes e macios, e fez também com que eu enfiasse o seu membro em minha boca [...] (SANT'ANNA, 2012, p. 39).

O ponto curioso desse trecho reside na capacidade plástica da escrita sant'anniana de formalizar em discurso o potencial erótico que um corpo considerado fora dos padrões exerce sobre um jovem, corpo este que parece alcançar ares de “grotesco” a partir da descrição pejorativa que o narrador faz da personagem. A expressão “corpo grotesco” está sendo empregada sob a ótica de Bakhtin (1987) a respeito das descrições de Rabelais em “A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes”, quando analisa o modo grotesco a partir das tradições populares da Idade Média e do Renascimento.

Segundo Bakhtin (1987) os sinais que caracterizam o estilo grotesco são o exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso, cuja base encontra-se na concepção do conjunto corporal e dos seus limites, compreendendo a fronteira entre os diferentes corpos.

Portanto, para a teoria bakhtiniana, o estado do corpo grotesco é o estado do movimento, do inacabamento e da desproporção: “*Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...]*”. (BAKHTIN, 1987, p. 277, grifo do autor).

O papel essencial do corpo grotesco associa-se ao modo como ultrapassa seus próprios limites, pondo em cena outro corpo através de acontecimentos como a cópula, o parto: “Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassa as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e

o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas”. (BAKHTIN, 1987, p. 277).

O modo grotesco de representação do corpo, segundo a concepção bakhtiniana, se estabeleceria em contraponto ao novo cânon na literatura e nas artes plásticas que se define enquanto “[...] um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo” (BAKHTIN, 1987, p. 277). Acrescentando que:

Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo *individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha*. Essa superfície fechada e unida do corpo adquire uma importância primordial, na medida em que constitui a fronteira de um corpo individual fechado, que não se funde com os outros. Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes da sua vida íntima. As regras de linguagem oficial e literária que esse cânon origina, interdizem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc., isto é, tudo que trata do inacabamento, do despreparo do corpo e da sua vida propriamente íntima. Uma fronteira rigorosa traça-se então entre a linguagem familiar e linguagem oficial ‘de bom-tom’. (BAKHTIN, 1987, p. 279-280).

O corpo no novo cânon não apresentaria marcas de inacabamento e seu papel predominante, segundo Bakhtin (1987), estaria associado às partes individuais do corpo como cabeça, rosto, olhos, lábios revelando um modelo de corpo pronto e acabado.

Sobre a permanência da estética do grotesco ao longo dos tempos Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) em “O Império do Grotesco”, explicam que a capacidade de rir do terrível ou das desproporções escandalosas das formas tem garantido a permanência desse tipo de tendência na história, quase sempre manifestadas como desarmonia do gosto ou *digusto* que consiste na figura:

[...] do rebaixamento (chamado de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade baixas do corpo, fezes e dejetos [...]. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17)

Segundo os autores, na sociedade atual “a experiência estética alcança um nível diferenciado dos momentos anteriores, caracterizando-se pela fragmentação dos valores. Isto tem levado muitos autores a falar de uma ‘estética difusa’ [...]” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 18).

A descrição depreciativa do corpo de Isaura realizada pelo narrador se apresenta como grotesca por sua desproporcionalidade de forma, visto que “o grotesco funciona por catástrofe [...]. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25)

Nessa perspectiva, a menção ao corpo de Isaura feita pelo narrador associa-se ao grotesco por relacionar-se ao disforme e às formas imperfeitas. Sendo assim, o caráter inusitado da escrita sant’anniana deve-se à capacidade de explorar o poder erótico desse corpo demonstrada na fala da personagem ao relembrar as provocações de um dos seus agressores: “E falou também que, para uma aleijada igual a mim, eu era até muito gostosa [...]” (SANT’ANNA, 2012, p. 39).

Outro ponto polêmico do conto está na identificação de Isaura com um de seus agressores, sentimento que, ao que parece, a enche de culpa. Esse processo de afeição revela um jogo de desejos e erotismo não só do algoz (Pranchão) pela vítima como desta para com um de seus agressores (Fábio).

No que diz respeito à sequencia narrativa, nota-se que o suposto milagre, evento transformador que mobiliza a trama, antecede o plano fabular, em outras palavras, quando o narrador estabelece uma conversa com Francisco a história já havia se processado. Com isso, vemos que o enredo é estabelecido a partir de três camadas de ações: a) a primeira delas compreende a dimensão do diálogo travado entre o protagonista com seu ouvinte Francisco, no qual não há menção aos espaços, portanto, não há referencias do local em que a conversa acontece; b) a segunda camada refere-se ao encontro de Jesus com Isaura na igreja, momento em que a personagem revela sua história de violência e incertezas; c) a terceira camada diz respeito ao momento no qual o protagonista deixa o espaço da igreja e é convidado a participar de um documentário, evento que figura como espécie de um milagre, ou seja, como possibilidade de mudança do personagem.

Como boa parte das personagens de Sérgio Sant’Anna, Isaura e Jesus, também manifestam o desejo à felicidade e aceitação social. Marginalizados restam-lhes apenas recorrer ao sobrenatural como saída ao silenciamento imposto por uma

sociedade excludente. Essa ânsia de reconhecimento também é expressa na passagem em que o protagonista faz uma oração, fragmento que tomamos como epígrafe deste trabalho:

‘Senhor, como bem deve saber, desde que me lembro como gente, num orfanato lá no Norte do país, carrego o nome de Jesus, mas não conheci minha mãe e não posso ter certeza de ser esse o meu nome verdadeiro, pois meus documentos, se é que eles existem, ficaram no orfanato, o que sempre me impediu de conseguir emprego. Sou desprovido de quase tudo, de dinheiro, de amor, e moro sob os viadutos e me banho nas fontes; vivo da caridade quase sempre mesquinha das pessoas, das roupas e dos alimentos que me fornecem nos albergues públicos ou religiosos, e já peguei comida até no lixo. Então é como se eu fosse ninguém, Mas sinto em mim um eu, como todas as pessoas, não posso ser nenhum outro nem deixar de sentir esse eu como o centro do mundo. Entrego-me, então, em suas mãos, não para que salve apenas a minha alma, mas para que mude a minha vida aqui mesmo, me socorra também nesta Terra. Jesus, como todo mundo eu quero ser feliz!’, eu disse alto, num lamento doído. (SANT’ANNA, 2012, p. 30-31)

É bem verdade que num dado momento do conto o protagonista também tenta invocar o demônio suplicando por felicidade, entretanto por se julgar desgraçado duvida que ele se interesse por uma vida infeliz. Assim, no auge de seu desespero, o narrador diz:

Eu fechara os olhos e sentia que lágrimas novamente rolavam por minha face. O desespero me rondava outra vez, pois eu sabia que poderia chorar uma cachoeira que ninguém viria em meu socorro. Cheguei a pensar em invocar o demo e propor-lhe um pacto, rogando a ele, como rogara a Cristo: “Satanás, eu também quero ser feliz”. Mas por que o demo se interessaria em ganhar a alma de alguém tão insignificante como eu? (SANT’ANNA, 2012, p. 63)

Diante desse quadro de infortúnios apenas um milagre funcionar como solução e, ao que parece, é o que acontece, já que saindo da igreja o protagonista se depara com a possibilidade de renovação. Assim como Isaura que, por intermédio, dos conselhos do narrador, passa a enxergar a gravidez como o início de mudança. O desfecho apresenta, então, um ar utópico, sinalizando a possibilidade de transformação na vida das personagens.

### **3.3 A dramatização da crueldade em “Assassino”**

Dentre os contos que integram o primeiro livro de prosa publicado por Sérgio Sant’Anna em 1969, o “Assassino” é o que mais causa estranhamento quando

relacionado à ideia de sobrevivência, sobretudo porque o sujeito que comete um assassinato é, justamente, o agente responsável por impossibilitar alguém de sobreviver.

Todavia, a escrita sant'anniana, tendo como mote as ações de um personagem causador de destruição, apresenta uma narrativa em terceira pessoa que revela os recônditos de um sujeito transgressor e suas tentativas de sobreviver a embates de ordem interpessoais e sociais a partir de um jogo simbólico entre aniquilado e aniquilador.

Trata-se de uma psique atormentada cuja estrutura psíquica atua como principal força de coerção, revelando um sujeito desprovido de culpa e, pelo mesmo motivo, incapaz de estabelecer um discurso que torne compreensível a desproporcionalidade de suas ações em relação aos acontecimentos descritos:

Fechava os olhos com força e recompunha a figura dela, desgraciosa e em silêncio depois de ter falado; reconstituía-a, procurando novamente um motivo de havê-la matado, quando, após andarem de um lado para outro, imobilizou-a junto à árvore, perseguindo uma carícia. Uma carícia desde o princípio desesperançada e ele apenas esperou que ela o repelisse e que retornasse para casa, para que também pudesse estar logo em seu quarto e dormindo. Mas ela não o repelira nem o aceitara limitando-se a permancer estática junto à árvore e ele beijou sem emoções uma boca fechada sob os olhos que viam adiante e depois das árvores, a indicar uma paciência de que as coisas logo se cumprissem e ela fosse deixada em paz. Por isso, talvez, a tivesse assassinado. Por não suportar o tão pouco surgido do encontro de ambos, como se aquela fosse uma última oportunidade. (SANT'ANNA, 1997, p. 18)

A cena apresentada é uma pequena mostra da crueza da prosa sant'anniana que, através da perspectiva de um personagem assassino, nos aproxima de um modo estranho de conceber o outro. Ilustrando um traço recorrente no conjunto de suas obras que consiste na presença daquilo que Ângela Maria Dias (2005) denomina de *dramatização da crueldade*. Segundo a estudiosa:

Os personagens de Sant'Anna, neste sentido, habitam a mesma cidade fantasmagórica dos criados por Piglia, e igualmente acreditam que “tudo é possível, basta encontrar as palavras”, já que dissolvidos na incerteza e acostumados ao “camusiano” hábito do desespero, passam a ocupar-se com o jogo da linguagem como memória absurda de um trauma que teimam em eludir. Entretanto, por mais significativas que sejam as diferenças entre as tendências delineadas, todas apresentam uma espécie de constante:

a dramatização do princípio de crueldade como perspectiva existencial e diretriz de organização formal. (DIAS, 2005, p. 91)

A dramatização da crueldade, segundo Dias (2005), constitui um elemento frequente na narrativa contemporânea que, ao estabelecer uma relação com as mazelas sociais da vida urbana, promove um fenômeno no qual o real surge transfigurado na cena literária como fratura, colocando em evidência uma sociedade marcada pela ruptura de valores e crenças. Vejamos:

A estreita relação que a literatura contemporânea tem mantido com a vida urbana vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo cortejo dos males da desigualdade social, o real transparece como trauma. (DIAS, 2005, p. 87)

A experiência do trauma transfigurada na literatura seria, de acordo com Dias (2005), compensada pela necessidade de registro num expresso desejo à literatura. Assim, diante de uma existência que não satisfaz, a escrita surge para alguns personagens como um modo de se recompor: “como se a tentativa de registro artístico elevasse o personagem da privação ou da baixa ou, simplesmente, compensasse a insuficiência ou implausibilidade da experiência vivida[...]” (DIAS, 2005, p. 94).

De acordo com a pesquisadora, a recorrência desse tipo de estetização na ficção contemporânea – as chamadas narrativas da marginalidade e da exclusão – compreende um modo de fixar uma tendência literária que coloca em evidência estados de penúria, por meio do qual a narrativa alcança um status de texto vitrine, justamente por cumprir a função de exibir as mazelas sociais:

Daí o círculo reiterativo e a insistência na repetição dos mesmos temas, motivos e caracteres nesta vertente da ficção testemunhal, que a todo o momento reafirma, como factual e autônomo, o real problemático que pretende expor na vitrine. (DIAS, 2005, p. 88)

A fim de ilustrar tal afirmação, Ângela Dias (2005) estabelece uma analogia entre a tendência à dramatização da crueldade na ficção brasileira contemporânea e a imagem do inseto no quadro do entomologista, que preso numa redoma de vidro torna-se objeto de apreciação e exame:

As fotografias, ao concretizarem “o retorno do morto”, como dizia Barthes, interrompem a duração e paralisam o real como fetiche. A volúpia de captação do real, o terror de que escorra pelo ralo, a obstinação em apreendê-lo na eternidade imóvel do visível tendem, então, a empobrecer a dimensão ficcional da experiência e a transformá-la em inventário classificatório de tipos e espaços de exceção: da mesma forma que o quadro de insetos preservados pelo entomologista, no seu laboratório.

A compulsiva teimosia pela apreensão do real, por mais que tente positivá-lo, não impede que ele escape. A conexão com o vivido da experiência histórica, bem como as precauções tomadas na sua objetivação narrativa não evitam o sentimento de absurdo diante daquela existência recuperada. Daí o círculo reiterativo e a insistência na repetição dos mesmos temas, motivos e caracteres nesta vertente da ficção testemunhal, que a todo o momento reafirma, como factual e autônomo, o real problemático que pretende expor na vitrine. (DIAS, 2005, p. 88)

Posta em vitrine, a penúria torna-se objeto de espetacularização, resultando num projeto de escrita cujo principal traço é a presença de uma linguagem com forte tom jornalístico demarcado por um agudo senso de urgência e imediatismo.

Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardonaturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social. Desde o aparecimento de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucedido por muitas outras narrativas da marginalidade e da exclusão – como o *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, o *Memórias de um sobrevivente* de Luiz Alberto Mendes, ou ainda o *Capão Pecado* de Ferréz – que o esforço testemunhal dos narradores, diante da desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana. (DIAS, 2005, p. 86, grifo do autor)

No conto examinado, a dramatização da crueldade se dá por intermédio de um narrador onisciente que ao empregar o discurso indireto permite ao leitor testemunhar os relatos de um crime brutal, além de partilhar a angústia da possibilidade de elaboração de um discurso de defesa que justifique as causas do assassinato.

O processo de racionalização do crime através da construção de um discurso de defesa parte inicialmente do resgate dos momentos que antecederam ao delito, acontecimento que é anterior à enunciação.

Esse resgate é notadamente marcado pelas tentativas de reconstituições da cena do crime que, por sua vez, é acompanhada pela descoberta da incompreensão

dos motivos que o impulsionaram ao delito: “Nunca saberia ao certo, ele começava a se a perceber, condenado à dúvida dentro de si e ao rosto desfeito da mulher a acompanhá-lo como um enigma” (SANT’ANNA, 1997, p. 18). Por isso, a incerteza é o sentimento que acompanha a leitura da trama que envolve o leitor numa teia de significações que se afasta da lógica convencional de conduta e desafia os pactos de convivência. Como vemos adiante:

Ele não quisera feri-la nem matá-la; desejava estar longe e terminar logo com aquilo, mas houve o sangue e os gemidos e os olhos espantados e fora obrigado a destruí-la: a morte era a única maneira de tudo consumir. Naquele instante, soube que a única razão de estar ali era matá-la, estranhando somente que não houvesse também uma força a aniquilá-lo, ao invés daquela passividade de pessoas no parque, talvez desviando os olhos para não se verem envolvidas. Uma força a destruí-lo imediatamente, porque aquele fora um ato total e definitivo, a não exigir nenhum prosseguimento ou castigo posterior e sem relação com o que o provocara. Porque, sobrevivente, ele se resumiria, naquele quarto e depois no cárcere, na revivência daquele conjunto de gestos, os únicos que agora lhe pareciam realizados por suas mãos e, no entanto, movimentos que não comandara e não poderia reconhecer como seus. (SANT’ANNA, 1997, p. 19)

Muitos embates se estabelecem diante das tentativas de racionalização do crime, inclusive, por parte do narrador; daí a justificativa para utilização do recurso linguístico da descrição, já que por meio dela o personagem se esquivava de estabelecer um discurso aceitável, elencando os fatos e produzindo um quadro de acontecimentos:

Tendo feito repetir-se, minuciosamente e pela primeira vez, o desenrolar da morte, parou de chorar, embora subsistissem o medo e a vergonha de quando os homens chegassem. Pedir-lhe-iam um motivo e ele só poderia apresentar-lhes a descrição de como as coisas haviam se passado, pois percorrendo novamente todo o caminho não encontrara culpa e motivo e tudo se fizera como num sonho mau. (SANT’ANNA, 1997, p. 19)

A incapacidade de expressar o sentimento de remorso em razão da morte de outro incide no discurso em forma de descrição no qual algoz assume uma relação de indiferença perante a vítima que, vale dizer, não era uma desconhecida: “Na casa modesta e com o cheiro de milhares de refeições preparadas, ele se repetia com a memória, depois de ter jogado a partida de damas com o pai da mulher e ter-se feito tolerar pelo irmão [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 17).

A ausência de culpa, ao que parece, é o que o impossibilita de apresentar os motivos que justifiquem as causas do crime: “lhes mostraria que não era culpado [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 19). Portanto, a opção pela descrição demonstra a incapacidade de sacralização da existência do outro e, evidentemente, põe em cena uma modalidade de olhar cruel, mais precisamente o *melancólico ou indiferente*, conforme tipologia estabelecida por Ângela Dias (2005).

De acordo com a pesquisadora, o aspecto da dramatização da crueldade se apresenta na ficção tanto como perspectiva existencial, quanto diretriz formal. Aproximando essa constatação da prosa sant’anniana podemos dizer que tal aspecto se manifesta não só como modo de representação da condição de vida das personagens, em sua maioria, marcada por circunstâncias adversas; como também se realiza no método compositivo edificado a partir de uma escrita direta e crua.

Para Dias (2005), a dramatização da crueldade adquire alguns sentidos; o primeiro se aproxima da ideia de crueldade como: “[...] violência sádica ou agressiva, característica das imagens perversas do consumo e da promiscuidade pornográfica que nos rodeiam” (DIAS, 2005, p. 91). O segundo sentido, relaciona-se às considerações filosóficas de Clément Rosset, em “O princípio da Crueldade”, que localiza na dimensão do real o caráter irremediável e cruel da existência.

A partir da compreensão desses sentidos que os olhares contemporâneos sobre a alteridade adquirem na ficção, Ângela Dias (2005) apresenta três modalidades de crueldade: a) a crueldade propriamente dita: demarcada por seu caráter doloroso e inescapável; b) a crueldade do exotismo: definida como um olhar que, ao volta-se para o outro, se faz distante e estetizado, isto é, o objeto da crueldade é estranho aos que o identificam, sendo também denominada de *estetização da penúria e da privação*. Por fim; c) a crueldade melancólica.

A última modalidade do olhar cruel, segundo Dias (2005, p. 94), caracteriza-se pela indiferença, pois: “[...] funda-se na falta de amor frente a um objeto primeiro que não soube ou não foi capaz de doar”. Diz ainda estudiosa: “Por isso, o melancólico é um enlutado sem a experiência do luto. Apenas capaz do remorso e da culpa por um crime malogrado e sempre recomeçado, já que visa um objeto ausente” (DIAS, 2005, p. 94).

Em “O assassino” a ideia de crueldade melancólica é levada a exaustão, sobretudo, porque o protagonista além de não ser afetado pela experiência do luto, mostra-se incapaz de sentir remorso. Esta modalidade de olhar cruel apresenta uma

identificação como o conto examinado, visto que expressa, por intermédio da figura do assassino, uma profunda indiferença em relação à vítima.

Outro ponto interessante diz respeito à representatividade do narrador e ao uso do discurso indireto, recurso linguístico caracterizado pela fusão da fala narrador com a voz de algum personagem. Essa aproximação funciona como uma espécie de possessão temporária na qual o narrador encarna a consciência de outro, todavia, em outros momentos, reassume o papel de condutor da enunciação.

Por intermédio da onisciência seletiva<sup>7</sup>, o narrador oferece informações sobre estado de espírito dos sujeitos envolvidos na trama de modo que além de conhecer os fatos da história, o leitor tem acesso às experiências mentais das personagens. Vejamos um trecho no qual o narrador faz uso desse recurso:

[...] Como um último e irracional esforço, esfregou as mãos nos olhos e pelo rosto, num gesto todo seu e que visava afastar o mundo e seu peso. Mas, desta vez, o que surgiu no escuro de seu cérebro, ao invés de qualquer alívio, foi a face desfigurada da mulher. E, profundamente dentro de si, repetiu-se o barulho; um som diferente de todos os outros e que, no instante mesmo em que destruíra aquela frágil estrutura de carne e sangue, soube ser o de ossos esmigalhando. (SANT'ANNA, 1997, p. 16)

Essa passagem além de ilustrar os processo mentais da personagem em foco, revela uma tensão entre a lógica do protagonista, isto é, aquilo que considera verdade, em contraponto à lógica que rege a verdade dos outros sujeitos:

Esses eram pensamentos aos quais poderia se agarrar como um quase consolo. Mas para os homens que encontrassem o corpo de nada valeria uma verdade que não fosse a deles. Os homens se defrontariam com a mulher morta e brutalmente espancada; aquela mulher [...].(SANT'ANNA, 1997, p. 18)

Esses dois planos de verdades geram um embate entre aquilo que o protagonista reconhece como sendo a medida dos homens e a sua medida, culminando num confronto entre o modelo de pensamento que rege os pactos de

---

<sup>7</sup> Segundo Salvatore D'Onofrio (2005, p. 52): “Essa focalização dá-se quando o narrador, mesmo sendo ele o sujeito do discurso, apresenta o ponto de vista de uma ou várias personagens, não *a posteriori*, por meio do resumo, mas diretamente, no momento presente, pela mente da personagem. A diferença estilística entre a onisciência neutra ou intervencionista e a onisciência seletiva está na forma do discurso indireto: nesse caso, é utilizado o chamado discurso indireto livre, pelo qual o narrador interpreta com palavras suas ideias e sentimentos de personagens. Caso interessante esse: quem “diz” não é quem “pensa”, e o narrador funciona apenas como transmissor e intérprete da visão de mundo da personagem [...]”.

convivência social em contraponto a sua incapacidade de sentir remorso diante de um ato brutal:

Embora sofrendo e desamparado diante da enormidade das forças que o haviam impelido, os outros o olhariam como um cão danado e lhe preservariam apenas o desejo da morte como única certeza a assemelhar-se a um objetivo. Seria preciso, então, o passar das primeiras e pesadas nuvens para que um lugar entre os homens talvez lhe fosse consentido, fora do circuito fechado de sua singularidade e desesperança. (SANT'ANNA, 1997, p. 20).

A metáfora do olhar expressa o sentimento de não pertencimento à ordem comum que, por vezes, assume a imagem da mãe, sinônimo de amparo e castigo, fonte de consolo e repressão:

Homem feito, o soluço que irrompeu agora, independente, da garganta, também era um som novo e sem relação com aquele choro de criança quase apagado na memória; porque naquele tempo não era responsável por nada e a mãe vinha e o consolava e mesmo os pequenos castigos formavam parte das suas necessidades naquele mundo seguro e imutável. Agora nem a mãe poderia coisa alguma e seria preferível que estivesse morta como o pai, pois era inútil reviver qualquer proteção e apego. Porque nesse momento era obrigado a enfrentar-se e um crime fora irremediavelmente consumado e ele se tornara um assassino e diferente e irreconhecível a todos os outros. [...]. (SANT'ANNA, 1997, p. 16)

O castigo empregado pela mãe se mostra como um meio de compreender os erros, de maneira semelhante as sentenças ditadas pela sociedade se apresentam enquanto um modo de entender seu instinto destrutivo:

Solitário, chorava no quarto e fora da esfera dos outros homens e aguardando que eles surgissem e o castigassem; um castigo severo e anônimo, que talvez o fizesse compreender aquela mulher morta ao acaso [...]. (SANT'ANNA, 1997, p. 17).

O componente de conflito que aflige o personagem longe de estar calcado na consciência de ser o agente responsável por crime brutal aloca-se no fato de ter que lidar com a falta de equivalência entre suas ações e o código de comportamento alheio:

Ele pagaria o preço dos homens, eis que nada lhes poderia oferecer em troca sua ordem, a não ser – e isso lhe atravessava o pensamento como uma pequena luz – a tentativa de explicar-lhes, para não ser tão só e isolado, que, embora se prontificasse ao

castigo e desejasse ser posto à margem, havia uma força e desgraça comuns e maiores do que eles todos a absolvê-los.

Embora sofrendo e desamparado diante da enormidade das forças que o haviam impelido, os outros o olhariam como um cão danado e lhe preservariam apenas o desejo da morte como única certeza a assemelhar-se a um objeto. Seria preciso, então, o passar das primeiras e pesadas nuvens para que um lugar entre os homens talvez lhe fosse consentido, fora do círculo fechado de sua singularidade e desesperança.

Esse era, embora improvável, o único apego possível além da morte, no seu medo de estar só e aniquilado, não formando parte de nada a não ser aquelas quatro paredes e ele próprio e suas novas descobertas. Escutando os sons irrealis do escuro e, depois, do despertar do dia, consumiu até a última ponta dos cigarros. No desejo e temor de que os homens surgissem e embora houvesse, por algum tempo, o frio, não mudou de posição, com receio de ver apagar-se esse último brilho e sua possível verdade; ele, o receptáculo de forças desconhecidas. (SANT'ANNA, 1997, p. 20)

Nesta perspectiva, o personagem sobrevive à angústia de não partilhar da lógica comum, além disso outros conflitos se apresentam a partir da tomada de consciência da existência de forças alheias, sobretudo, ao reconhecer que, assim como a mulher aniquilada, também se encontra exposto às circunstâncias improváveis. Vejamos:

[...] Naquele instante, soube que a única razão de estar ali era matá-la, estranhando somente que não houvesse também uma força a aniquilá-lo, ao invés daquela passividade de pessoas no parque, talvez desviando os olhos para não verem envolvidas. Uma força a destruí-lo imediatamente, porque aquele fora um ato total e definitivo, a não exigir nenhum prosseguimento ou castigo posterior e sem relação com o que o provocara. Porque, sobrevivente, ele se resumiria, naquele quarto e depois no cárcere, na revivência daquele conjunto de gestos, os únicos que agora lhe pareciam realizados por suas mãos e, no entanto, movimentos que não comandara e não poderia reconhecer como seus. (SANT'ANNA, 1997, p. 19)

A consciência de estar exposto à desordem do mundo está simbolizada no sorriso dos transeuntes que mesmo após a descrição de um acontecimento grave surgem referenciados pelo riso. Um modo sarcástico de anunciar o tempo como um fenômeno que confronta a vida ao seguir inexoravelmente seu curso.

Fumou um, dois, três cigarros, estranhando que o mundo permanecesse intacto ao seu redor, pois tão logo sentira o corpo sem vida sob suas mãos soube que as coisas nunca mais seriam as mesmas e que algo muito grave fora cometido. E era estranho, muito estranho, que o casal risse em meio à música do rádio no quarto ao lado e que os sons chegassem da rua familiares como sempre. Ele próprio, vindo por um momento à janela, surpreendeu-se interessado

na aglomeração ao redor de uma insignificante batida de automóveis, quando, sem pensá-lo diretamente, ali foi para medir-se no espaço, embora já sem coragem para o salto... a menos que ainda fosse capaz de impulsos; impulsos tão rápidos como aquele que o fizera golpear a mulher por diversas vezes com a pedra até matá-la. (SANT'ANNA, 1997, p. 15).

No que diz respeito à sequência narrativa, o conto apresenta como situação inicial o relato de um crime cometido momentos antes da enunciação. Portanto, a diferença temporal entre a situação que deflagra o conto e o momento da enunciação acontece a partir da apresentação de uma figura masculina que traz, nas vestes e no corpo, vestígios do crime que acabara de cometer:

Encontrado o corpo, os indícios levavam facilmente ao criminoso e se gastaram algum tempo a prendê-lo foi por não o pensarem em seu próprio quarto, para onde se dirigira logo após o crime. Não havia outro lugar para ir e ele se deitou na cama com a roupa ainda suja de sangue e, acendendo o cigarro, fez o tempo passar, à espera de que as ideias se aclarassem ou algo acontecesse. Mas foi uma longa noite, sem que o importunassem. E se a princípio o tempo se escoara neutro, não pôde, depois, evitar que o pensamento, em círculos, reconstituísse o que acabara de fazer. (SANT'ANNA, 1997, p. 15).

Como vemos, o tempo da enunciação sucede a situação inicial que mobiliza as ações no conto, trata-se de um acontecimento relativamente recente, visto que o sujeito apresentado ainda traz suas marcas. Esse recurso narrativo caracteriza, portanto, uma inversão da estrutura temporal.

Retornara, porém, a um estado no qual já não seria possível qualquer ato repentino e definitivo e somente poderia aguardar que os pensamentos e emoções novamente o ocupassem. Voltou, então, à cama, instalando-se sobre as cobertas, com os sapatos ainda sujos da terra do parque. (SANT'ANNA, 1997, p. 15)

De natureza psicológica, o conto não obedece aos valores cronológicos convencionais, traço evidenciado no movimento psíquico do protagonista que se desloca entre passado, presente e futuro. Esse movimento psíquico reverbera na dimensão espacial que apresenta espaços carregados de força dramática; como cenário do quarto, ambiente fechado no qual se instauram os conflitos interpessoais da personagem; e o espaço parque, ambiente aberto onde ocorrem conflitos de ordem social, ou seja, o crime.

O quarto do assassino compreende o micro espaço no qual se processam lembranças e a tentativa de atribuir sentido ao crime, trata-se de um ambiente hostil, coberto de fumaça de cigarro e que traz para o conto uma atmosfera de tensão e incerteza.

Por intermédio desse ambiente<sup>8</sup>, temos conhecimento dos espaços não-dimensionais<sup>9</sup>, isso significa que através de um espaço físico acessamos o universo interior da personagem, o que possibilita o acompanhamento de cargas subjetivas como sentimentos, angústias e memórias de infância.

Deitado e olhando para o teto, estava imóvel e vazio e nada refletia um crime consumado, a não ser o frio no corpo e as contrações no estômago, e, depois, tendo desejado que tudo não passasse de um delírio e sonho, obrigou-se a examinar friamente o sangue seco nas mãos, o sangue coagulado nas bordas das unhas, a certifica-lo de uma realidade mais poderosa do que todo o desejo que pudesse produzir. Como um último e irracional esforço, esfregou as mãos nos olhos e pelo rosto, num gesto todo seu e que visava afastar o mundo e seu peso. Mas, desta vez, o que surgiu no escuro de seu cérebro, ao invés de qualquer alívio, foi a face desfigurada da mulher. E, profundamente dentro de si, repetiu-se o barulho, um som diferente de todos os outros e que, no instante mesmo que destruíra aquela frágil estrutura de carne e sangue, soube ser o de ossos se esmagando. (SANT'ANNA, 1997, p. 16)

Fechado, opressivo e sufocante, o quarto é índice de um estado psíquico de tensão e perturbação, nele o protagonista se apresenta angustiado e acuado. Diferentemente do parque, espaço aberto, no qual age como um ser capaz de grandes atrocidades.

Cada espaço desempenha na trama o papel de componente definidor do comportamento da personagem. Enquanto no micro espaço do quarto o protagonista se revela apreensivo; no macro espaço do parque a personagem se mostra expansiva e dotada de agressividade.

As sucessivas reedições de sentidos encenadas na fala que encerra o conto revela um sujeito frio capaz de transformar um ser vivente em mero corpo destituído

---

<sup>8</sup> Salvatore D'Onofrio (2007, p. 83) estabelece a distinção dos espaços na narrativa em: a) espaço tópico: onde se vive em segurança; b) espaço atópico: de natureza hostil; c) espaço utópico: de caráter idealizado, lugar de imaginação e desejo.

<sup>9</sup> Salvatore D'Onofrio (2007, p. 92) distingue os componentes espaciais da narrativa em dimensionais e não dimensionais. Segundo ele: "A espacialidade, tomada como instrumento de análise, pode apresentar vários aspectos. Em primeiro lugar, é preciso reparar numa espacialidade dimensional, distinta de outro tipo de espacialidade, a não-dimensional. A primeira é comensurável e se divide em horizontal e vertical. A noção de horizontalidade é própria do espaço humano natural, em oposição à verticalidade, que se relaciona com o espaço divino ou sobrenatural".

de valor simbólico, num ato total de banalização e ausência de significação. Dessa maneira, como uma espécie de deus que dita o destino dos seus, o protagonista ao exterminar a vítima determina de modo irreversível a existência desta:

Ele não quisera feri-la nem matá-la; desejava estar longe e terminar logo com aquilo, mas houve o sangue e os gemidos e os olhos espantados e fora obrigado a destruí-la: a morte era a única maneira de tudo consumir. Naquele instante, soube que a única razão de estar ali era matá-la [...] (SANT'ANNA, 1997, p. 19)

O esforço do narrador de justificar a intencionalidade do assassino atesta o caráter ambíguo da narração, traço característico dos protagonistas de Sérgio Sant'Anna que, segundo Ângela Dias (2015), desafiam as fronteiras entre o normal e o aberrante:

Seus protagonistas, desdobrados na letra de um estilo dúbio e controverso, desfiam memórias de experiências intrigantes, cujos limites entre o normal e o aberrante deslizam, variando com a perspectiva adotada ou com a entonação narrativa a ser privilegiada. A ambivalência de tons e matizes utilizados, entre a perquirição intelectual e a inquietação com a estranheza de cada vivência, manifesta em tais relatos uma espécie de simultaneidade de papéis em que um mesmo protagonista pode ser o monstro e a vítima, culpado ou inocente. (DIAS, 2005, p. 91)

Esse caráter dual da personagem constitui, segundo Dias (2005), um modo de relativizar à crueldade, uma vez que a personagem ora se apresenta como vítima, ora como algoz .

Ao examinar a presença da estética da crueldade na ficção brasileira, Ângela Maria Dias (2005) explica que, diante uma sociedade fraturada, o real é transposto para cena literária como trauma. Sendo, muitas vezes, compensado por uma necessidade de registro das situações-limites que marcam a trajetória de personagens que manifestam um profundo desejo pelo relato.

O desejo pelo testemunho está presente também em “O Assassino” através das atrocidades de um personagem transgressor que pela via do discurso tenta racionalizar um gesto brutal. Nesse sentido, a tentativa de elaboração de um discurso de defesa apresenta um caráter dúbio, na medida em que se revela tanto como componente de tensão, a partir do qual se desdobram os conflitos na trama, quanto se mostra um elemento mantenedor da personagem.

Nessa perspectiva, o signo da sobrevivência se impõe enquanto possibilidade de viver à sombra de um assassinato, no qual o processo de reeditar e reconstituir a cena do crime funciona como tentativa de elaboração de sentido para um problema central da trama que consiste na ausência de remorso. Conflito que o personagem busca resolver pela linguagem e, dessa maneira, se manter.

Portanto, o conto examinado confirma a presença do signo *sobrevivência* enquanto princípio temático e formal que orienta o projeto narrativo de Sérgio Sant'Anna, na medida em que coloca a necessidade de elaboração de um discurso de defesa como um componente mantenedor da personagem diante de uma circunstância perturbadora.

## 2.4 Fragmentação e colagem em “Romeu e Julieta”

*Romeu e Julieta* é uma narrativa composta por uma série de enredos que reúne os principais eixos temáticos e formais do projeto narrativo sant'anniano, sendo constituída por treze histórias<sup>10</sup> de amor, erotismo e violência que integra a obra “Notas de Manfredo Rangel, Repórter: a respeito de Kramer”, publicada em 1973.

Trata-se de uma composição que aponta para um problema central na prosa sant'anniana no que diz respeito aos conflitos estabelecidos a partir das relações entre indivíduos, mediante uma estrutura fragmentária que propõe uma reflexão sobre diferentes concepções do sujeito amoroso.

Elaborada a partir de junções e rupturas, cada um dos treze fragmentos dessa história representa uma faceta da relação amorosa como uma espécie de colagem cubista. Referência, aliás, explicitada na décima segunda história que apresenta a imagem de um quadro que guarda semelhanças estéticas com a escola de Picasso.

No que se refere ao plano da fábula, cada fragmento da narrativa representa uma história independente que se une pelo fio temático do amor e que embora o título da trama remeta a tal questão, também há presença de temas ligados à problemática da sexualidade, velhice e decrepitude humana.

Como o próprio título indica, *Romeu e Julieta* traz o amor como tema central, todavia longe de tratar da trama de um único casal, a narrativa funciona como uma

---

<sup>10</sup> Denominaremos os enredos que compõem a tessitura geral de “Romeu e Julieta” de miniconto, mini histórias, mini ficções, cenas, fragmentos e imagens.

espécie de mostruário composto por diferentes enredos, apresentando uma estrutura inusitada edificada a partir de treze minicontos indicados por números, cujos diferentes cortes na sequência narrativa se aproximam da técnica de representação da colagem, uma vez que cada fragmento da trama apresenta o mesmo tema sob diferentes estruturas de tempo, espaço e personagens.

Em seu estudo sobre a colagem surrealista, a pesquisadora Aline Fonseca (2009) define a colagem como uma técnica de representação que ultrapassa o uso do papel e da cola contribuindo para diversos processos de criação, devendo ser encarada enquanto um conceito que não se restringe à concepção de técnica de arte plástica.

Remontando à história da colagem, Fonseca (2009) explica que se trata de uma arte antiga empregada por diferentes povos como, por exemplos, os egípcios. Na história da arte seu emprego se torna mais expressivo no início do século XX com o cubismo, momento no qual a arte sofre um processo de radicalização no modo de conceber o mundo se opondo ao modelo de representação naturalista que defendia uma forma mais fiel de reprodução da realidade.

Aline Fonseca (2009, p. 54), ao considerar “o valor da colagem não só como parte do processo de criação, mas como forma significativa”, apresenta como exemplos de técnicas de colagem a sobreposição, a dispersão e a junção, estratégias de composição desenvolvidas a partir das vanguardas no século XX que, na fase inicial, apresentou uma preocupação com a decomposição do objeto e reorganização em diferentes planos. Posteriormente, ocorre um interesse pela recomposição dos objetos primando pelo reconhecimento.

Outro estudo relevante para a compreensão do método compositivo em questão, trata-se do texto “A invenção da colagem”, Marjorie Perloff (1993) no qual registra que as primeiras colagens, a *Natureza-Morta com Palha de Cadeira*, de Picasso, e o *Prato de Frutas*, de Braque, datam de 1912, inicialmente prefigurada na pintura cubista e posteriormente adaptadas ao modelo futurista a partir de métodos de composição como *montagem, construção e assemblage*.

Retomando a origem da palavra colagem, Perloff (1993, p. 99) recorda que é oriunda do verbo francês “*coller* que significa literalmente ‘afixar, pregar, colar’”, a pesquisadora explica que a prática da colagem é antiga tendo os primeiros registros no século XII pelos japoneses. Já as colagens do século XIX apresentam como características a transferência de material de um contexto para outro, traço que

desafiou o princípio fundamental da pintura ocidental de primazia da realidade, ao subverter as relações de figura-fundo: “[...] pois aqui nada é figura ou fundo; mais exatamente, a colagem justapõe itens ‘verdadeiros’ – páginas de jornal, ilustrações coloridas de maçãs e peras tiradas de um livro de figuras [...]” (PERLOFF, 1993, p.103).

Desta feita, cada elemento na colagem apresenta uma dupla função, referindo-se tanto a uma realidade externa, quanto põe em relevo sua própria referencialidade. De modo semelhante, se apresentam os fragmentos de enredos que compõem a narrativa de *Romeu e Julieta*, de Sérgio Sant’Anna.

Embora, a compreensão de colagem, tal qual preconizaram as correntes de vanguardas tenha sido de caráter predominantemente visual, relacionamos a ideia de colagem ao texto de Sérgio Sant’Anna por conceber cada fragmento textual de *Romeu e Julieta* enquanto imagem, cuja colocação sobre o mesmo plano temático resulta numa nova realidade composicional, já que no processo de colagem os procedimentos de fragmentação e a junção destas são essenciais.

A fragmentação compreenderia os diferentes recortes de enredos e a junção destes apontaria para a multiplicidade de um novo corpo textual. Assim, as mini histórias que constituem o enredo de *Romeu e Julieta* funcionam como pequenos recortes de realidade distintas que unidas dão diferentes contornos ao tema do amor, estabelecendo variados planos simbólicos.

O conto *Romeu e Julieta*, de Sérgio Sant’Anna, lembra as técnicas de representação de colagem porque, assim como esta, apresenta um mesmo evento, nesse caso o tema do amor sob diferentes materialidades e perspectivas. A décima segunda história, de *Romeu e Julieta*, por exemplo, traz o drama de uma personagem que tomada por ciúmes destrói um quadro a golpes de punhal. A tela, que pertencia ao seu par, era constituída por retângulos e quadrados superpostos, numa referência de formas que remonta à tendência cubista de apelo à geometrização.

Ela esperava por ele, no escuro. Ele não chegava. Ela se enfureceu. Acendeu a luz e olhou o apartamento vazio. E viu, na parede, o quadro de que ele tanto gostava. Retângulos e quadrados superpostos. Ele dizia que o quadro era bom por causa de sua simplicidade geométrica. Junto ao quadro, havia um punhal. Ele gostava, também, daquele punhal. Tornava-o próximo de uma rudeza que de verdade ele não possuía. Ela segurou nervosamente

o punhal e começou a finca-lo no quadro. Depois ela viu o quadro destruído e tentou chorar, sem que o conseguisse.

Ele chegou em casa e perguntou a ela por que fizera aquilo. Ela disse que não gostava do quadro. Ele falou que era mentira e que o quadro era seu e custava dinheiro. Então ela confessou que fizera aquilo porque ele não vinha para casa na hora certa.

– As horas não são diferentes umas das outras – ele gritou.

Ela disse que tinha vontade de morrer.

– Pois então morra. (SANT'ANNA, 1997, p. 108)

A imagem do quadro despedaçado surge enquanto chave de entendimento da tessitura textual da narrativa composta a partir da junção de diferentes enredos, cujo estado de deformação propicia o surgimento de outro objeto artístico, agora, retalhado.

De modo semelhante ao quadro despedaçado pela protagonista, a tessitura textual de *Romeu e Julieta* é fragmentada por cenas que tematizam questões como: a) o frescor das primeiras experiências sexuais e descobertas do corpo (miniconto 1, 3 e 6); b) a violência nas relações amorosas e o ciúme levado às últimas consequências (miniconto 9); c) a falência do corpo e a diminuição do potencial erótico (miniconto 2 e 7); d) os paradoxos entre o amor e a violência (miniconto 11); e) a sexualidade e o erotismo em condições subumanas (miniconto 4); e) o casamento por interesse e o drama das relações estabelecidas pela necessidade de se manter (miniconto 5). Por fim; f) o fascínio inusitado pelo estranho, grotesco e repulsivo (miniconto 8).

O décimo terceiro retalho de *Romeu e Julieta* põe em foco a dimensão trágica do amor renunciada pela consciência de sua finitude; seja pela força inelutável da morte, seja pela imposição do tempo que sentencia os amantes ao tédio e a rotina.

Estavam apaixonados um pelo outro. Ele era meio teatral e disse, um dia, que as perfeitas histórias de amor terminam com a morte. Como em *Romeu e Julieta*. Porque, do contrário, chegaria o tempo em que Romeu e Julieta brigariam por coisas mesquinhas e ridículas.

Quando terminaram mais uma vez de se amar, ela teve medo e perguntou:

– O que faremos, se isso começar a acontecer?

Ele disse que na cozinha havia um fogão e nesse fogão interruptores e que eles poderiam arrastar a cama para lá e se despirem e depois ligarem os interruptores e se abraçarem, como se nada estivesse acontecendo. Como se o gás já não começasse a penetrar em suas narinas, misturando-se aos estremecimentos e gemidos do corpo e provocando um sono que nunca haveria de se dissipar.

– É completamente indolor – ele disse, soltando uma gargalhada.

Mas ela nunca sabia quando ele estava brincando ou falando sério. (SANT'ANNA, 1997, p. 108)

A morte se apresenta como caminho para romper com a crueldade do amor que, segundo Clément Rosset (1989), consiste em acreditar ser eterno o que é efêmero. Portanto, findar a vida no ápice do sentimento amoroso funciona como metáfora da cristalização de um discurso que se irrompe à lógica natural das coisas. Com vemos na cena a seguir:

Na cama, ele perguntou a ela se podia acender a luz para vê-la. Ela disse que sim, fechando os olhos. E ele perguntou, de repente, se podia fotografá-la, no dia seguinte, completamente nua. Ela sorriu, abrindo os olhos e perguntando:

– Por quê?

– Por nada, apenas para guardar comigo.

Mas ele estava pensando que o sistema deles era um círculo e eles desceriam novamente ao fundo e que um dia o círculo poderia se romper e eles permaneceriam para sempre no fundo, atolados no lodo do fundo. Mas restaria uma lembrança dela assim: jovem, bonita e nua. (SANT'ANNA, 1997, p. 107)

O desejo de infinitizar o instante amoroso é revelado neste trecho enquanto tentativa de eternização de um momento fugaz por intermédio da fotografia. Já que, como sublinha o filósofo francês a experiência do amor não é compatível com a verdade deste sentimento, “pois faz parte da essência do amor pretender amar para sempre, mas de sua realidade amar apenas durante um certo tempo” (SANT'ANNA, 1997, p. 48).

A oitava história aborda uma temática recorrente na escrita sant'anniana no que diz respeito atração pelo estranho. A pergunta que inicia a narrativa “Como amar um sujeito com um olho de vidro?” Não se trata apenas de uma questão lançada por um narrador irônico, mas compreende um convite para pensar a ideia de o amor para além do convencional e previsível:

Você amaria um sujeito com um olho de vidro?

Ela disse que a venda negra nos olhos até o tornava atraente, misterioso. Ele estava completamente bêbado e falou que as pessoas precisam se conhecer até o fundo. Arrancando o olho de vidro, jogou dentro da laranjada dela. Disse que se ela bebesse com o olho dentro do copo, ele ficaria apaixonado para sempre. Ela bebeu. (SANT'ANNA, 1997, p. 106-7)

Luis Alberto Brandão Santos (2000) no livro “Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna” toma esta cena como ponto de referência para examinar o projeto

narrativo sant'anniano por considerar o trecho parte ressonante de aspectos gerais da obra do escritor sob o argumento de que: “[...] a ressonância nada mais é que o fato de os fragmentos constituírem, entre si, um diálogo de significações que os integra em uma mesma série” (SANTOS, 2000, p. 16). Sobre a recorrência do tema do olhar no conjunto de textos sant'annianos, o pesquisador, em tom ensaístico, faz as seguintes colações:

O olho de vidro, aos poucos, se distancia. A imagem do seu vôo vai se tornando difusa: mera cintilância. Tenho a sensação de que meu campo de visão gradativamente se indefine. Como se meus olhos se fechassem devagar. Na verdade, é a minha própria imagem que se apaga. A narrativa, da qual esse olho me faz personagem, começa a se dissipar. O olho de vidro cerra, sobre mim, suas pálpebras invisíveis. Nestes últimos instantes de luz, constato que inúmeras outras imagens poderiam ter sido geradas, pois o movimento desse olho – o olho da ficção de Sérgio Sant’Anna – é incessante. Procuo, entretanto, recompor a trajetória percorrida. Na vontade premente de uma tradução impossível, uma palavra irrompe: *deslocamento*. Deslocamento: desejo de permanente mobilidade. Situar-se em um lugar que já é o outro lugar. Um dentro que já é fora. Um existir que é narrar. Real que é linguagem. Emitir-se a voz de alguém que já é outro. Identidade de alteridades. Cria-se a repetição que já é diferença. Ausência que é presença. O impossível possível. Através dos deslocamentos do olhar do narrador, do seu lugar incerto, da sua identidade sempre vacilante, a narrativa de Sant’Anna impulsiona o trânsito das significações. Narrativa que procura deslocar as possibilidades de linguagem, atuando no campo limítrofe entre o reconhecimento e a subversão de suas insuficiências. Espaço textual que flerta apaixonadamente com espaços extratextuais, estabelecendo a mútua definição/indefinição de ficção e realidade, palavras e coisas, imagens e olhares. Enunciação que se tece pela ativação do olhar do leitor, introduzindo-o no debate sempre inconcluso sobre os mecanismos de representação. (SANTOS, 2000, p. 93)

A escolha da imagem do olho de vidro como metáfora conceitual que orienta o estudo do pesquisador justifica-se, segundo ele, pelo fato de que a obra de Sérgio Sant’Anna é marcada por referências imagéticas que revelam um forte desejo de visualidade a partir de uma linguagem que “[...] transforma em fascínio a pergunta sobre possibilidade e impossibilidade de um diálogo da literatura com a realidade urbana e progressivamente complexa que se impõe, no século XX, a partir da década de sessenta” (SANTOS, 2000, p. 17).

Tais referências imagéticas são claramente perceptíveis em *Romeu e Julieta* onde cada fragmento textual funciona como uma espécie de quadro independente reunido no bojo do tema do amor. A exploração desse substrato imagético é um

traço de relevo na escritura sant'anniana que a partir do tratamento com o signo verbal e os diferentes recortes discursivos cria imagens diversas do objeto amoroso.

Essa multiplicidade de planos imagéticos sobre o tema do amor cria um efeito expressivo que remonta o recurso expressivo da colagem enquanto prática de seleção e combinação de signos.

No texto examinado, a junção das histórias não obedece à compreensão tradicional de sequência narrativa, que prima pelo princípio de sequencialidade e continuidade. Entre as mini narrativas não há elos de conexões entre seus elementos estruturados, já que não estabelecem ligações com outros enredos, contrariando o ideal de unidade de tempo, espaço e personagem que aponta para um processo criador que permite uma multiplicidade de planos de significações.

## **2.5 Formas ultracurtas na prosa brasileira contemporânea**

Ao defender o signo da urgência como elemento definidor da prosa contemporânea Karl Erik Schøllhammer (2009) explica que um dos sintomas dessa escrita é o apreço por formas ultracurtas, cuja recorrência de formas seria uma evidência da reinvenção do realismo. Segundo ele: “[...] o uso de formas breves, a adaptação de uma linguagem literária curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o ‘real’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15).

No bojo do tema da reformulação do realismo nos dias atuais, outro modo de entender a estrutura de *Romeu e Julieta* seria considerar a influência que os recursos expressivos do cinema exercem sobre a prosa atual. De acordo com o crítico dinamarquês abrem-se na narrativa contemporânea novas perspectivas visuais como: “[...] flash, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado –, que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32).

Não apenas o cinema, mas as novas formas de comunicação via internet, segundo o estudioso, provocaram mudanças na linguagem literária que passaram a mimetizar efeitos como os flashes, stills fotográficos, rubricas de roteiros e outros modos de miniaturização de espécies literárias. O resultado disso é que:

Na extrema redução das frases, a realidade é fixada pela nomenclatura instantânea dos objetos, das coisas, dos restos do lixo da grande cidade da perspectiva mais baixa e informe, rente à rua e à miséria. É nesse tipo de miniaturização que se cristaliza a “cena”, o “tableau” ou o “cenário narrativo”, e não só no conto breve, mas também nas formas romanescas complexas, o autor maneja um material que fertiliza experiências formais da ficção contemporânea, reafirmando o aspecto predominante das narrativas complexas atuais, isto é, fragmentadas e descentradas, e interagindo com diferentes experiências formadas sob a influência do hipertexto. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Esse tipo de prática literária, segundo Schøllhammer (2009), é o resultado de um processo de radicalização da crônica justificada pelo caráter de flagrante ou instantaneidade: “[...] como se um momento congelado, capaz de incorporar, em um piscar de olhos, o sentido de todo movimento narrativo do qual foi extirpado” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 65). O teórico cita como exemplo dessa tendência ao minimalismo a obra *Mínimos, Múltiplos, Comuns* de João Gilberto Noll, lançada em 2004.

Para o crítico, a preferência pelas formas mínimas se consolida na prosa brasileira a partir da década de 90, que se vale da captação da realidade repentina. Esses novos formatos caracterizam-se por estabelecer uma ponte entre o poema em prosa e a crônica o que reforça sua eficiência no modo de expor o real. Sobre esse traço nos diz o estudioso: “Aqui, a prosa assume força da poesia, sustenta-se em si mesma sem pretender designar nem representar nenhuma realidade reconhecível, mas sempre efetivamente real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 93).

No que diz respeito ao traço da visualidade, Schøllhammer (2009) explica que esse efeito nos minicontos fundamenta-se não na ideia de velocidade, mas na capacidade de revelação de um instante privilegiado, de modo que: “[...] se refere muito mais à concretude e autossuficiência de um texto *in medias res*, que parece não se apoiar sobre nenhuma realidade fora de si [...]” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 93).

Como vimos, *Romeu e Julieta* traz o amor como tema central, todavia longe de tratar da trama de um único casal, funciona como uma espécie de mostruário composto por diferentes enredos, apresentando uma estrutura edificada a partir de treze mini histórias indicadas por números. Por apresentar uma estrutura fragmentada, essa narrativa lembra o método compositivo da colagem, técnica de

representação cara às correntes vanguardistas como cubismo, futurismo e surrealismo.

Trata-se de composições com diferentes texturas de tempo, espaços e conflitos que criam um painel cujo centro de atenção é a ideia de amor que, embora formado por diferentes enredos, comungam da natureza trágica que envolve esse sentimento que vai: do primeiro beijo à consciência da falência do corpo; das primeiras experiências sexuais à ausência de significação destas; do desejo de proteger a prole ao instinto de aniquilação de forças ameaçadoras; do anseio de eternizar o amor à consciência trágica de sua efemeridade.

Em suma, estes são alguns retalhos que constituem a tessitura de *Romeu e Julieta*, uma composição fragmentada que remonta ao recurso estilístico da colagem, tanto pela referência a destruição do quadro ficcional mencionado no décimo segundo miniconto, quanto pela estrutura geral da narrativa edificada a partir de rupturas. Assim, os mini enredos compõe uma espécie de quadro descontínuo, produzido por intermédio de uma linguagem concisa que retrata diferentes possibilidades de compreensão do objeto amoroso.

### 3 MODOS DE SOBREVIVER NA ESCRITA SANT'ANNIANA

#### 3.1 O riso de sobrevivente em “A Luta”

Estabelecer uma aproximação entre a ideia de luta e o fenômeno do riso constitui um desafio ao estudo em questão, pois na medida em que a primeira proposta sugere um estado de tensão, conflito ou forças antagônicas que se repelem, a segunda remonta a um estado de distensão, deleite e graça, mas que de igual modo se revela enquanto mecanismo de combate e possibilidade de atingir o oponente pela via da ironia, sarcasmos e satirização.

Considerando que o título deste sub capítulo apresenta como palavras motrizes os termos *luta* e *riso*, tomamos como ponto de partida a conceituação de *riso*, para em seguida dedicarmo-nos à análise de como esse aspecto se manifesta no conto “A Luta”.

Iniciamos pela compreensão de riso, reportando-nos às considerações de Verena Alberti (1995), em “O riso, as paixões e as faculdades da alma”, no qual revela que a conceituação do fenômeno do riso marca uma diferenciação não só do homem em relação aos animais, mas do homem em relação a Deus. O riso ocupa, assim, uma espécie de ambivalência na história do pensamento ocidental por indicar necessariamente um estado de elevação e rebaixamento:

O riso sempre constituiu uma incógnita na história do pensamento ocidental, mais especificamente aquilo que faz o homem rir, o porquê do "próprio do homem". Essa questão é tanto mais relevante quanto se considere que, além de diferenciar o homem dos *animais*, o riso foi durante muito tempo aquilo que distinguia o homem de *Deus*. Basta dizer que Jesus Cristo, apesar de munido da *risibilitas*, a faculdade de rir comum a todos os homens, jamais riu, segundo provam amplamente textos da teologia medieval (cf. Suchomski, 1975). Saber o que é o riso foi portanto durante muito tempo - e *mutatis mutandis* até hoje - desvendar os mistérios de uma faculdade intrínseca à condição humana, marcada, de um lado, pela superioridade em relação aos animais e, de outro, pela inferioridade em relação a Deus. (ALBERTI, 1995, p. 1, grifos do autor)

Tal constatação instaura uma problemática quanto às tentativas de postulação de princípio do riso não só em relação à natureza do ato, quanto no que se refere ao exame do fenômeno na história do pensamento ocidental.

Em “A luta”, a questão do riso se apresenta nas peripécias de personagens sem nome que, anônimos aos olhos da sociedade – daí talvez a falta de

identificação –, travam uma luta constante pela sobrevivência que faz jus ao título da obra que integra o conto:

Eu vinha todos os dias, vinha do serviço cansado e puto da vida como sempre, depois de andar a manhã inteira carregando a pasta; vinha com raiva de comer a comida da cantina e então parava ali na porta, escolhendo um lugar e me acostumando mais uma vez com a fumaça da cozinha. Um cheiro desagradável sempre igual. Mas eu podia não ter ido pra perto do mulato. De cara, parado ali na entrada, vi o jeito dele, confiante e debochado, como se fosse o melhor de todos. Não é que ele olhasse pro meu lado; na verdade não olhava pra ninguém. Foi só o jeito dele, como se estivesse desafiando. Encarei o homem e tive medo; dele e de mim mesmo. Porque comigo é assim: não abaixo a cabeça nem aceito desaforo [...]. (SANT'ANNA, 1997, p. 11)

De um lado, temos o narrador em primeira pessoa, sujeito vencido pelas dificuldades instauradas em gestos triviais do dia a dia, cuja satisfação de necessidades como a fome se revela não só um ato desprovido de prazer, como uma penosa obrigação a cumprir diante de circunstâncias tão adversas. No outro extremo, um sujeito mulato forte e impetuoso que signa a inferioridade do protagonista em relação a este e ao mundo.

Diante desse cenário, a escrita sant'anniana convida-nos a refletir sobre a seguinte questão: como rir de circunstâncias que parecem inspirar, nos termos de Aristóteles, dor e pena, e que deslocadas de seu enredo apontam muito mais para uma ação trágica do que cômica? Como enxergar o riso a partir de uma luta pela sobrevivência?

É sobre esse riso de sobrevivente que resiste ao passo que é vencido por outros risos e forças de conflitos atuantes a sua volta, que refletiremos adiante. Para tanto, recorreremos às considerações de Henri Bergson (1993), que na obra “O riso: ensaio sobre a significação do cômico”, lembra que a emoção é o principal inimigo do humor. Assim, para que o riso aconteça, segundo o filósofo, é preciso suspender a comoção e calar a sensibilidade numa espécie de anestesia momentânea. É essa anestesia que a escrita sant'anniana empreende na trama, ao apresentar personagens que, mesmo numa luta pela sobrevivência, abrem espaço para um riso que, segundo o filósofo (1993), é também um gesto social.

Partindo do pressuposto bergsoniano de que “para compreender o riso há de integrá-lo a seu meio natural, que é a sociedade, há de determinar antes de tudo sua função, que é uma função social” (1993, p.21) e aproximando-o da instância

ficcional, entende-se que é preciso compreender o papel que os elementos envolvidos na situação do riso ocupam na narrativa, isto é, o lugar daquele que ri e a representatividade daquele que é motivo de riso, enquanto possibilidade de entendimento do efeito de comicidade estabelecido na trama.

Em “O riso e o risível: na história do pensamento”, Verena Alberti (1999) observa que para Platão a natureza do riso atravessa a circunstância do desconhecimento de si que contraria a recomendação do oráculo de delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. Desta feita, aquele que não conhece a si próprio, ou desconhece as suas limitações, torna-se objeto do riso.

De modo parecido, em “A luta”, por atender a esta mesma fórmula, o que torna o narrador-personagem fonte de riso é o desconhecimento de sua condição em relação ao mundo e ao outro, ao mostrar a estória de um personagem que longe do emprego, embora livre das circunstâncias opressivas deste meio, toma consciência de seu estado de inferioridade fora dali.

[...] Só aguento a mão lá no serviço, pois preciso do dinheiro. Mas puxar saco é que não faço e por isso é que não subo na vida, com a minha competência. Maior do que a de muita gente acima de mim. Aqueles caras lá na cantina, então, nem se discute; não são da minha laia. (SANT’ANNA, 1997, p. 11)

Liberto das situações de opressão no trabalho, tão logo o personagem se depara com outra: se antes pela condição que o protagonista ocupa no emprego, de modo a aceitar os abusos de seus superiores, agora, isso se dá pela descoberta de que fora dali outros sujeitos exercem instâncias de poder demarcadas pela condição física:

A primeira porrada foi minha. Isto é, joguei a mesa pro alto, de jeito que ela pegasse no velho e no mulato. Mas porrada mesmo foi ele quem acertou a primeira. Eu ouvia ainda o barulho dos pratos e copos e garrafas caindo quando o soco veio direto no olho, de modo que fiquei meio cego e rodava pra lá e pra cá, mal percebendo que todo mundo se levantava e se protegia. Eu não tinha mais equilíbrio [...]. (SANT’ANNA, 1997, p. 13)

O desconhecimento de si expresso nas reações do protagonista aproxima-se da dimensão política do pensamento platônico em relação ao riso: “Poder-se-ia falar aqui de uma dimensão política da teoria de Platão: os fortes e os poderosos que se acham mais sábios, mais belos ou mais ricos do que na verdade são não se tornam objeto do riso”. (ALBERTI, 1999, p. 42).

Segundo Alberti (1999), o julgamento moral que se apresenta na teoria de Platão ressoa não só sobre o objeto do riso, mas sobre aquele que ri, visto que coloca em risco a busca pela verdade:

Combinando as observações de *A República* e de *Filebo*, podemos concluir que o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção da filosofia como prazer puro e única forma de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões. O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por nos afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre. (ALBERTI. 1999, p.44-45)

Aproximando tal reflexão da narrativa sant'anniana, percebe-se que quando o narrador-personagem é objeto de riso, temos a confirmação de que além de não ser dotado de força suficiente para travar uma luta justa com seu oponente, há uma espécie de conflito entre a natureza do personagem e aquilo a que aspira, conforme demonstra a passagem a seguir:

[...] Fiquei uma porção de tempo ali deitado e o mulato não vinha mais, eu esperava e ele não vinha, ele agora estava junto do balcão e conversava e ria com o gerente da casa, o gerente puxava o saco dele e ele não vinha mais, que agora já estava satisfeito e tinha até dois soldados na cantina e todo mundo ria e comentava a briga, apontando pra mim e pra ele fazendo gestos, explicando. Os soldados não faziam nada, só impunham a presença, misturados com o pessoal em volta de mim.

[...] Me levantei rápido e peguei uma garrafa na mesa, nem sei direito como foi, me levantando de surpresa e indo na direção do mulato e gritando que eu arrebetava ele, que eu matava o filho da puta. Parti com raiva pra cima dele e um e depois o outro me seguraram, de modo que fiquei sem movimento nenhum, só olhando pro mulato, que até virava as costas de indiferença, e eu continuei gritando que me soltassem que eu quebrava a cara daquele safado, mas eles me prendiam os braços com força e eu somente podia gritar que me largassem, porque se estivesse solto pegava o filho da puta e tirava minha forra, que eu não levo prejuízo pra casa. (SANT'ANNA, 1997, p. 13-14).

O protagonista, agora, é objeto de riso de seu oponente, dos frequentadores da cantina e das autoridades de poder representados pelos soldados. Um gesto de reprovação que condena a desproporcionalidade da situação já que, nos termos de Bergson (1993, p. 134): “O riso é, antes de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar à pessoa que é objeto dele uma impressão penosa. Através dele se vinga a sociedade das liberdades praticadas para com ela”.

Um riso intimidador provocado pela desproporcionalidade entre a natureza física do narrador-protagonista e a falta de reconhecimento de sua limitação, tendo “[...] por função intimidar, humilhando”. De modo que, “[...] Sempre um pouco humilhante para quem é objeto dele, o riso é, verdadeiramente, uma espécie de assola social” (BERGSON, 1993, p. 135).

Símbolo de repressão e autoritarismo, as manifestações do riso figuradas no conto se insurgem como efeito corretivo que inferioriza, repreende e “[...] castiga certos defeitos pouco mais ou menos como a doença castiga certos excessos, apanhando inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral [...]” (BERGSON, 1993, p.135).

A tentativa de intimidar e humilhar os demais personagens também se apresenta no modo pejorativo como o narrador os designa:

[...] Eu ficando ainda mais nervoso, que a disputa era com o mulato e não queria fazer nada com o velho, mas fazia, não sei por que eu fazia, eu era assim, ficava com raiva de mim mesmo fazendo uma coisa dessas com um cara mais fraco e quanto mais raiva eu tinha de mim mais sacanagens fazia. Igual quando batia na minha mulher. Batia porque ela tinha razão e eu batia e ela chorava e então eu batia ainda mais e ficava com nojo de minha pessoa e se ninguém me segurasse acabava matando ela de tanta raiva que eu tinha de mim. (SANT’ANNA, 1997, p. 12)

Os termos “mulato” e “velho”, utilizados pelo narrador para se dirigir às personagens, acusam na dimensão da língua uma relação de poder demarcada no tom depreciativo com os quais se refere, o primeiro em relação à cor, o segundo quanto à idade

Outro modo de construção do efeito de riso na narrativa sant’anniana se dá pelo uso da técnica de descrição de cena cujas ações ganham velocidade de rapidez. Observemos:

Foi aí que me desarvorei de verdade, com o sangue escorrendo e melando tudo e aumentando meu ódio. Então fui de novo pra cima dele, eu estava fraco e fui de teimoso, que já sabia que não levava a menor chance, mas fui assim mesmo, acho até que preferia que o mulato batesse mais, acabasse logo comigo, eu não podia vencer o homem e queria que tudo terminasse de uma vez [...]. (SANT’ANNA, 1997, p. 13-14)

A partir do método compositivo da descrição de cena, o personagem, pela velocidade adquirida, ao ser manobrado de um lado para o outro, ganha ar de fantoche. Vejamos:

[...] Eu não tinha mais equilíbrio e girava agitando os braços pra ver se acertava alguma coisa quando veio outro soco e fui atirado pra longe e vi que era uma quina de mesa, que eu ia de testa numa quina de mesa, tanto é que fechei os olhos e senti a testa batendo na quina de mesa, nem sabendo se doía, apenas sentindo a tontura e passando a mão na cara e adivinhando que aquilo que escorria era sangue. (SANT'ANNA, 1997, p. 13)

O modo como o personagem é lançado adquire feição de uma coisa facilmente manobrada aludindo à ideia de movimento maquinal. Sobre o uso deste recurso cômico nas comédias, nos diz Bergson (1993, p. 63):

[...] São inúmeras as cenas de comédia em que uma personagem julga falar e agir livremente, em que tal personagem conserva por consequência o essencial da vida, e que encarada dum certa maneira aparece como um simples brinquedo nas mãos de outra personagem que com ela se diverte.

A sugestão de objetificação estabelecida a partir de um movimento maquinal é o que proporciona a imagem risível, confirmando a lei bergsoniana de que: “[...] Rimos sempre que alguém nos dá a impressão dum coisa” (BERGSON, 1993, p.49, 58), ou ainda: “[...] É cômico todo arranjo de actos e acontecimentos que nos dá, inseridos uns nos outros, a ilusão da vida e a sensação nítida dum arranjo mecânico”.

A imagem dos fantoches enquanto efeito cômico de ações e de situações é um ponto de discussão importante no pensamento bergsoniano sobre o riso, pois ao examinar esta questão, o filósofo busca nos jogos infantis o primeiro indício dos fenômenos que provocam o riso: “[...] Talvez até nos seja lícito levar mais longe ainda a simplificação, remontando às nossas mais antigas recordações e procurando nos jogos que entretêm a criança o primeiro esboço das combinações que fazem rir o homem” (BERGSON, 1993, p. 57).

Tomando os jogos infantis como primeiro esboço do risível, Bergson (1993) recorre à imagem do boneco da caixa, observando o movimento de expansão e contenção produzido pela mola, que propicia a saída e o recolhimento deste:

[...] Todos nós brincamos, outrora com o diabo que sai da sua caixa. Carregava-se e ele pulava; carrega-se mais e ele pulava mais alto. Esmagava-se debaixo da tampa e muitas vezes ele fazia saltar tudo. Não sei se este brinquedo é muito antigo, mas o género de divertimento que encerra é, certamente, de todos os tempos. É o conflito de duas obstinações, das quais uma, puramente mecânica, acaba normalmente por ser vencida pela outra, que com isso se diverte. O gato que brinca com o rato que de cada vez o deixa escapar como se fosse uma mola, para o agarrar com segurança com uma parada, constitui um divertimento do mesmo género. (BERGSON, 1993, p. 58)

O ritmo das ações das personagens em “A Luta” remete à mecânica da mola que se encolhe e se distende. Ao ser reprimida ao passo que é exprimida, como vemos trecho a seguir: “Depois eu estava caído e sem forças, esperando a chegada do mulato, estava caído e com raiva e só não me levantava porque não conseguia, porque se conseguisse ia novamente nele, comigo é assim” (SANT’ANNA, 1997, p. 13).

Esse jogo de enfrentamento e humilhação por parte do protagonista é reforçado pela recorrência do bordão “comigo é assim”, que se assemelha à dinâmica da mola do qual lembra Bergson (1993), já que a cada tentativa de reação o personagem é reprimido com mais um golpe.

Pode-se dizer que a atitude de enfrentamento do protagonista ao passo que é vencido, se assemelha a tensão da mola signando o ritmo de afronte e contenção: “[...] é assim que a tensão da mola se vai sempre renovando, até ao escape final. O mecanismo da repetição é, portanto, exatamente o mesmo” (BERGSON, 1993, p. 62).

A recorrência do bordão provoca um riso que é resultado daquilo que Bergson (1993) denomina de *cômico das palavras*, na proporção em que seu surgimento no conto lembra o movimento do boneco da caixa que, ao saltar repentinamente para fora do espaço de contenção, gera, pela surpresa, o riso. Vejamos: “[...] numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos em presença: um sentimento comprimido que se expande como uma mola e uma ideia que se entretém a comprimir de novo o sentimento” (BERGSON, 1993, p. 60).

O encerramento do conto com o bordão “comigo é assim” atesta ainda mais a incapacidade de rompimento da condição física do protagonista na luta, corroborando para o efeito de comicidade e confirmando o carácter cômico da repetição.

Assim como uma espécie de demônio que salta da caixa causando riso pela surpresa, o bordão surge a cada derrocada do personagem como um artifício sobre a ideia fixa de vencer o outro que, em certo grau, é a confirmação de desconhecimento de si e, pelo mesmo motivo, de uma constante luta pela sobrevivência.

### 3.2 Leitura, experiência e conflito em “O embrulho da Carne”

Ver  
 é dor  
 ouvir  
 é dor  
 ter  
 é dor  
 perder  
 é dor  
 só doer  
 não é dor  
 delícia  
 de experimentador  
 (LEMINSKI, 1983, p. 59)

Dentre as várias significações que a palavra *experimental* apresenta e que se relacionam ao poema acima, temos a ideia de *provar*, *degustar* e *saborear*. Daí talvez a menção ao termo *delícia* no penúltimo verso do texto que remonta-nos à dimensão sensorial do paladar e leva-nos a considerar que experimentar é, entre outras coisas, deliciar-se daquilo que provamos, degustamos ou saboreamos num dado momento.

No discurso inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, Roland Barthes (1978) lembra que as palavras sabor e saber, em latim, possuem a mesma raiz etimológica. Tal recordação nos mostra que a experiência do saber compreende a possibilidade de contato com o sabor de algo que nos afeta em diversas dimensões, como lembram os versos acima ao trazerem a figura de um sujeito sensível à experiência da dor nas múltiplas dimensões sensoriais – seja por intermédio da visão (“ver”/ “é dor”), da audição (“ouvir”/ “é dor”) ou do paladar (“delícia”/ “de experimentador”) –, e que, portanto, este sujeito vive o risco do sofrimento em ganhos (“ter”/ “é dor”) e faltas (“perder”/ “é dor”) captados pelos gestos de ver, ouvir e se deliciar.

Há de se observar ainda que a recorrência sonora do substantivo “dor” reforça o fato de o adjetivo que encerra o poema comportar essa palavra. O sujeito que experimenta, nos dizem os versos, traz na própria denominação a possibilidade de sofrimento.

A proposta deste item é pensar a atividade de leitura como experiência marcada pela perplexidade causada pelo contato com uma manchete policial vivida pela protagonista do conto o “Embrulho da Carne” de Sérgio Sant’Anna, a partir das considerações de Jorge Garcia Larrosa (2002) sobre *experiência* e o *saber da experiência*.

Tal interesse também revela o risco da dor e do equívoco, uma vez que nosso objeto de investigação compreende um sujeito ficcional. No entanto, abraçamos os riscos, dores e sabores de aventurar-se pelas trilhas da ficção assumindo o lugar de experimentador.

### **3.3 A personagem como sujeito da experiência**

Ao refletir sobre a educação a partir da ideia de *experiência* e do *saber da experiência* – sob o ponto de vista da travessia, do perigo, da abertura, da exposição, da receptividade, da transformação e da paixão –, Larrosa (2002, p. 21) abre seu discurso revelando a crença na potencialidade da palavra: “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco”. Tal confissão promove um questionamento sobre até que ponto um sujeito é afetado pela experiência de leitura de um texto.

No conto “O embrulho da carne”, o escritor carioca Sérgio Sant’Anna (2003) parece problematizar tal questão, ao trazer para o cerne da narrativa uma protagonista cuja trajetória é profundamente abalada pela experiência de leitura.

A fim de entendermos tal alcance, pensemos na sucessão de fatos apresentados a seguir: Imaginemos uma mulher que desejando preparar um jantar a dois, dirige-se ao açougue para obter o produto que servirá como principal ingrediente ao evento. Acrescentemos, aliás, um conflito: essa mulher, que não tolera carne, tampouco o ambiente no qual o produto é comercializado, enfrenta esta dupla repulsa e, só então, adquire o produto. Este, porém, lhe é entregue embrulhado numa folha de jornal que noticiara uma história de assassinato e

violência sexual. A protagonista, então, decide ler o jornal. Após esse contato, a personagem não só é afetada pela estória, como vê seus traumas, incertezas e pseudo verdades virem à tona diante de seu analista:

[...] É tudo muito complicado, porque também pensei em jogar o jornal pela janela do meu quarto, mas que sujeira eu ia fazer; (*sarcástica*) o que os vizinhos iriam pensar? Mas a outra verdade – a verdade mesmo, eu acho – é que eu só tinha visto a fotografia e passado os olhos na reportagem e precisava ler aquela notícia, do princípio ao fim, como se fosse covardia, ou uma traição à moça morta, se eu não lesse. É isso. Se a moça tinha passado por aquilo tudo, eu tinha no mínimo, obrigação de saber tudo, saber como são coisas (SANT'ANNA, 2003, p. 62).

Sob a tensão de simplesmente ignorar o texto e a justificativa dos interesses que motivaram à procura deste, a fala de Teresa parece denunciar um comportamento comum em nossos tempos: a dificuldade de o sujeito contemporâneo sentir-se tocado por fatos corriqueiros em detrimento à pressa que marca seu cotidiano, sempre mergulhado numa inesgotável gama de informações, traço que segundo Larrosa (2002), assim como o excesso de opinião, o periodismo e falta de tempo concorrem com a noção de experiência:

[...] A experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo fugaz e instantâneo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. (LARROSA, 2002, p. 23)

Longe de seguir adiante e ignorar os fatos presentes no embrulho, a personagem do conto de Sérgio Sant'Anna mostra-se sensível à história do jornal ao desestabilizar-se tanto no plano físico quanto no psicológico:

[...] Meu coração pulava pela boca, mas deitei na cama, abri o jornal e fui lendo os detalhes, um por um: que era uma moça humilde, de vinte anos, presumivelmente, com roupas surradas e calçando um velho tênis cor-de-rosa, com um buraco na sola. Isso, no tênis que ainda estava no pé dela, porque o outro estava caído no chão do vagão, junto com a calcinha, a miniblusa e o sutiã. Segundo os policiais, ela provavelmente fora atraída por um homem para um encontro amoroso no vagão do trem abandonado, o trem fantasma, que serve de abrigo para mendigos, marginais e viciados em drogas, conforme o depoimento dos moradores da região. (SANT'ANNA, 2003, p. 62)

A reação da personagem à leitura do texto se aproxima da ideia de sujeito da experiência de Larrosa (2002, p. 24) na medida em que: “[...] o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos”. Nesse sentido, a escrita sant’anniana parece legar à personagem a condição de sujeito da experiência de leitura, visto que, ainda que no campo da ficção, essa personagem não compreende “[...] um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si [...], mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera” (LARROSA, 2002, p. 25).

Nessa perspectiva, “O embrulho da carne” se revela como possibilidade de pensar a personagem enquanto sujeito da experiência, sob justificativa de que a leitura vivenciada pela protagonista compreende uma força de caráter irreversível e particular, sobretudo, porque nos termos de Larrosa (2002) a experiência compreende um fenômeno que encontra no sujeito, e não em torno deste, um lugar privilegiado: “A experiência é aquilo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LARROSA, 2002, p.21).

Daí a justificativa de aproximar a noção de experiência proposta por Larrosa (2002) da ideia de leitura, visto que o gesto de ler figurado no conto, além de desestabilizar a personagem, também funciona como dinâmica que mobiliza o próprio curso da narrativa enquanto força de conflito.

### **3.4 A leitura como força de conflito**

A ideia de um voo rasante durante a madrugada parece sintetizar o imaginário do escritor carioca Sérgio Sant’Anna, isso é bastante perceptível em *O voo da madrugada*, coletânea de contos publicada em 2003, cuja obscuridade da noite que atravessa a nitidez do olhar se apresenta não apenas nos temas, muitas vezes, de cunho transgressor, mas é sentida na própria edificação da obra.

Um voo cuja principal travessia apresenta como roteiros cenários de ambientações urbanas, por intermédio de uma escrita que conduz o leitor a descobrir, num espaço imerso pela obscuridade noturna, toda atmosfera de mistérios e segredos.

Uma travessia arriscada guiada por uma linguagem que formaliza o clima de tensão, erotismo e desejos obscuros mediante estratégia de narração que, além de

chamar atenção para seu modo de composição, apresenta uma velocidade nas aparições de personagens, memórias e alucinações.

A presentificação da violência, drogas, poluição sonora e visual a envolver o cotidiano das personagens funciona como um fator de oposição aos interesses desses sujeitos. A paisagem urbana, por exemplo, além de atuar como pano de fundo no curso das tramas, também opera como força de conflito, ou seja, como elemento da narrativa que apresenta relação direta com o desenrolar das ações, compreendendo uma espécie de potência capaz de interferir no curso dos eventos, operando como elemento mobilizador de fatos, correspondente “[...] a oposição, a luta, a tensão entre duas forças ou personagens. Por meio dele, a ação se organiza e progride até o desfecho [...]”. (MOISÉS, 2004, p. 84).

Enquanto elemento transformador da narrativa, o surgimento do conflito provoca um estado de tensão que altera o equilíbrio das ações acrescentando uma série de contornos à trama. Para João Hilton Siqueira (1992), o conflito é o componente que diferencia a narrativa ficcional de um simples relato, na medida em que seu: “[...] aparecimento provoca uma quebra na expectativa inicial e faz a narrativa ganhar novo rumo ou novos rumos” (SIQUEIRA, 1992, p. 15).

A escrita de Sant’Anna, na obra *O vôo da madrugada* (2003), revela-se engenhosa porque promove uma curiosa articulação entre o surgimento dos *conflitos* com o caráter estrutural da trama, de modo que a presença destas forças ultrapassa a dimensão das personagens em seu contexto temático, mostrando-se perceptível na própria tessitura do texto: seja quanto à disposição do foco narrativo, seja nas imbricações estabelecidas entre elementos estruturados de tempo e espaço.

No conto “O Embrulho da Carne”, por exemplo, a situação mobilizadora dos conflitos de Teresa, personagem central desta trama, dá-se a partir do contato da protagonista com uma folha de jornal que serve de embalagem à carne adquirida no açougue. Esta situação – que aproxima a ojeriza que a personagem sente pelo ambiente do açougue ao choque causado pela notícia – provoca na protagonista um misto de repugnância pelo alimento e fascínio pela manchete policial.

A partir desse jogo simbólico que oscila entre o sentimento de repulsa à carne e o interesse pela notícia de jornal, a narrativa confirma as considerações de Alfredo Bosi (1975), no que diz respeito à capacidade de conjugação de duas qualidades de *situação* – “real” ou “imaginária” – presentes no conto contemporâneo brasileiro para as quais convergem os acontecimentos narrados.

Entre o real e imaginário, assim caminha a escrita desse conto cujo foco narrativo dedica-se a explorar uma *situação* que envolve, conforme os termos de Bosi (1975), tanto um dado do *real* – na medida em que o escritor toma como mote da trama manchetes de jornal<sup>11</sup>, quanto a mesma situação se reveste de teor *imaginário*, tendo em vista seu caráter ficcional.

É interessante observar a opção de Alfredo Bosi (1975) pelo emprego do termo *situação*, visto que estabelece uma relação de contiguidade com a palavra “ação”, elemento constituinte da narrativa, como nos diz Moisés (2004, p. 10):

[...] O vocábulo “ação” designa a sequência de acontecimentos ou atos no transcurso de um conto, novela, romance, peça teatral ou poema narrativo. [...] Nas estruturas narrativas (conto, novelas, romance) duas modalidades de ação podem ser observadas: a ação exterior, quando as personagens se movem no tempo e no espaço; e a ação interior, quando o conflito transcorre na sua mente.

Em “O embrulho da carne” a escrita sant’anniana comporta as duas modalidades de ação, com maior recorrência da segunda, na qual há exploração da *psique* da personagem. Este conto, inclusive, inicia-se numa sessão psicanalítica, o que reforça a tese de que o campo psíquico alcança um plano privilegiado.

É mediante a exploração da dimensão psíquica da personagem – de suas memórias, confissões e devaneios – que as ações transcorrem na trama, operacionalizando espaços e eventos numa espécie de reação em cadeia.

Os ambientes são apresentados via impressões da personagem, cujas memórias promovem uma profusão de imagens que retomam cenários e deslocam o foco narrativo para apresentação de circunstâncias que comportam toda profundidade psicológica e carga emocional dos espaços em destaque.

Em várias passagens, Teresa se revela uma narradora não confiável, na medida em que ficcionaliza sua experiência de leitura deslocando o foco narrativo para o cenário do crime. Em outro momento do texto, é possível perceber a tentativa desta personagem de atribuir voz à vítima, por intermédio, do discurso direto:

Teresa não consegue mais reter as lágrimas enquanto fala.  
- Você já pensou no terror que ela deve ter sentido ao ser estuprada e morta? E ela deve ter pedido: “Pelo amor de Deus, não me matem”[...]. (SANT’ANNA, 2003, p. 63).

---

<sup>11</sup> Ao término do conto, Sant’Anna (2003) apresenta uma nota esclarecendo que o texto foi inspirado em recortes de Jornais.

Em suas confissões, Teresa não só apresenta sua experiência de leitura como também cria uma possível fala para vítima, formalizada em discurso direto reproduzido para o analista.

Todavia, é importante ressaltar que suas considerações não devem ser tomadas com extrema confiança visto que, enquanto narradora eventual de suas vivências, os fatos apresentados partem de suas impressões e, portanto, são carregados de subjetividade. É que o acontece, por exemplo, quando a personagem entende a escolha de Ivan para o jantar como um gesto de insinuação ao ato sexual:

[...] Ele falou que ia trazer o vinho e me perguntou se a gente ia comer carne ou peixe; então eu perguntei o que ele preferia e ele disse carne, prontamente, de um modo que me pareceu malicioso e me incomodou um pouco, pois, afinal, ele era praticamente um estranho, que só viera no meu apartamento por causa de um acidente. Tentei explicar a ele, embaraçada, que eu lhe devia um agradecimento, e ele disse, rindo, 'não há de quê, foi um prazer', e só então percebi que minhas palavras podiam estar sendo levadas além da conta. Ou talvez não, sei lá [...]. (SANT'ANNA, 2003, p. 57)

A presença do conectivo “ou” evidencia nesta passagem o caráter dúbio da fala da personagem, de modo que não é possível afirmar categoricamente a existência de interesse por parte de Ivan, se levarmos em consideração que o que sabemos sobre ele é mediado pelos relatos de Teresa.

Fator de interferência nos interesses da protagonista, a experiência de leitura nessa narrativa se revela como elemento complicador que não a permite vivenciar plenamente os acontecimentos, atuando como um agente contrário às suas pretensões.

Quanto mais a personagem busca vivenciar o presente e a fruição de um possível jantar a dois, mais sua experiência de leitura funciona como um fator de intervenção. Seja na retomada de problemas existenciais não resolvidos, presentificados nas lembranças de um matrimônio desfeito e maternidade não concretizada, seja na explicitação de suas frustrações, medos e traumas não superados.

Principal força de opressão e coerção das potencialidades da personagem, a experiência de leitura revela-se no curso da narrativa como um agente de profunda perturbação.

Nesse sentido, o contato de Teresa com o recorte de jornal encena a possibilidade de conexão da personagem com ela mesma. O embrulho da carne

signa a subjetividade da personagem numa espécie de busca de entendimento de si, do outro e, por conseguinte, do mundo.

A identificação da personagem com um fato externo promove um jogo metonímico recorrente na narrativa, visto que sugere o sofrimento do animal abatido e, numa dimensão mais ampla, a existência dolorosa do próprio homem. Diz a personagem:

[...] Não consigo entrar num açougue achando tudo natural. Quer dizer, natural até que é, por que a vida é exatamente assim, uns devorando os outros, só que eu tenho consciência disso o tempo todo e as outras pessoas não [...]. (SANT'ANNA, 2003, p. 58)

O jornal, ao que parece, simula na narrativa uma metáfora do espelho no qual Teresa vê projetada diante de si a própria imagem. Assim como Narciso – figura mitológica da tradição grega que não consegue distinguir-se de mero reflexo – a personagem tem dificuldades de estabelecer um distanciamento dos fatos relacionados à notícia policial:

[...] Eu posso ser uma burguesinha fresca que faz análise, mas, de repente, aquela moça enforcada era eu, entende? E muito mais do que você imagina. Porque eu era ela até fisicamente, pois minha mão estava suja da tinta do jornal e engordurada da carne. Na pressa de sair da cozinha, nem lavei as mãos e, para mim, eu estava engordurada era da carne da moça. Ao mesmo tempo, era eu quem balançava, enforcada, na escuridão da noite num vagão abandonado. E não havia ninguém para vir em meu socorro; não havia ninguém comigo. (SANT'ANNA, 2003, p. 64)

Em face de um evento transformador ou, nos termos de Bosi (1975), de uma *situação*, a escrita de Sérgio Sant'Anna faz das lembranças da personagem uma espécie de cárcere na qual mantém a percepção dos fatos sem desviar a visão de si. Desta feita, a protagonista pouco a pouco vai se perdendo, não em águas, semelhantemente à figura mitológica de Narciso, mas na impossibilidade de despreendimento de si provocada pela tentativa frustrada de dissipar de sua memória a imagem de uma jovem brutalmente assassinada:

[...] E foi um impulso irresistível: peguei o isqueiro que estava ao lado do maço de cigarros, em cima da minha cama, e ateei fogo no jornal, assim bem debaixo da folha. Não sei se faz sentido para você, mas para mim faz todo: eu queria que aquela imagem e aquela notícia e meus pensamentos desaparecessem, então só podia ser com o fogo.

Porque o fogo consome e purifica tudo. Está aí a explicação de por que eu quase toquei fogo no meu quarto.

– Queimou muita coisa Teresa?

– Queimou bastante a roupa de cama e um pouco do colchão, pois quando a chama cresceu e ia queimar minhas mãos, eu tive que pular da cama e largar o jornal. Mas se não fosse a Neuza me sacudir, podia ter queimado muito mais. Eu estava paralisada, só conseguia gritar [...] (SANT'ANNA, 2003, p. 64).

O gesto de provocar, ainda que acidentalmente, incêndio no colchão soa como metáfora do desgaste da própria sexualidade e, por conseguinte, como uma busca de compensação dessa dimensão.

A dificuldade de autocontrole da personagem é reforçada também pela eminência da regulação do tempo do discurso. Há um controle da fala durante a sessão psicanalítica e a escrita sant'anniana incorpora esse senso de urgência na formalização do conto, que se desenrola a partir desta prerrogativa:

Ela pára de chorar e, aos poucos, vai conseguindo articular as palavras.

– ...o fogo, eu estava paralisada, hipnotizada. Eu só queria que a mulher enforcada desaparecesse sem deixar vestígios. Mas a chama cresceu e me descontrolei completamente e comecei a gritar pela Neuza.

– Pode contar mais devagar, Teresa, se você quiser. Reservei uma hora e meia pra você. (SANT'ANNA, 2003, p. 56)

Uma hora e meia compreende o tempo estimado para relatar a complexidade de profusões de sensações que transcendem as formulações da lógica convencional do tempo. É nesse sentido, que a escrita de Sant'Anna (2003) revela engenhosidade no tratamento deste elemento estruturador ao orientar-se pela premissa temporal anunciada na duração da sessão psicanalítica.

A complexidade temporal é fundada não só no modo como o narrador apresenta os fatos, mas se firma na constituição da psique da personagem permeando o modo como os espaços são apresentados e deslocados pelo foco narrativo.

A repetição do nome da protagonista, por exemplo, é um modo de situar o ângulo de observação do narrador no micro espaço do consultório, ponto de partida dos devaneios de Teresa que se desdobra na apresentação de outros espaços.

Assim, o modo como os elementos estruturadores de tempo e espaço são articulados confirma a hipótese de que a noção de conflito além de perpassar a dimensão temática, também se presentifica na estrutura da narrativa, cuja

engrenagem confirma as considerações de Bosi (1975) sobre a compreensão do conto contemporâneo como uma espécie de poliedro – figura geométrica constituída por várias faces. Tal lembrança, também se aproxima da imagem da própria constituição do conto enquanto embrulho, ou seja, como uma superfície que apresenta vários afundamentos e ondulações nas suas estruturas temporais e espaciais.

### 3.5 Metaficção: dobras, redobras e embrulhos

Ao término de “O Embrulho da Carne”, Sérgio Sant’Anna confessa aos interlocutores que a composição da trama teve como inspiração matérias de jornais publicadas no final da década de 80, que noticiaram semelhante estória de assassinato figurada na narrativa<sup>12</sup>.

Elaborado anos após o contato com as matérias do jornal, a produção desse conto revela a singularidade do exercício de escrita como resposta à experiência de leitura de outrora. Tal confissão permite-nos não somente refletir sobre seu modo de feitura, quanto pensar a atividade de escrita enquanto reverberação da leitura, cujo mote de composição revela-se enquanto um *saber de experiência* na medida em que, segundo Larrosa (2002), compreende o modo como se responde a um determinado estímulo: “Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao logo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece” (LARROSA, 2002, p. 27).

A relação de contiguidade entre as leituras coexistentes que envolvem a figura do escritor, personagens e interlocutores, confirma o caráter metaficcional do conto que, de acordo com as considerações de Gustavo Bernardo (2010) quando compreende a capacidade que a ficção apresenta de se dobrar e redobrar internamente: “[...] Trata-se de um fenômeno estético auto referente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Mais adiante, ao tocar na problemática da metalinguagem enquanto duplicação de enigmas, o estudioso acrescenta: “Um dos mecanismos

---

<sup>12</sup> Em nota, diz o escritor: “[...] Este conto foi imaginado a partir de matérias, sobre o mesmo crime, publicado em *O Dia* e no *Jornal do Brasil* de 23.3.1987, um tempo em que ainda havia açougues onde se embrulhava carne em jornais. Anotações foram feitas à época, guardei os recortes dos jornais, mas o texto só veio a ser escrito em 1999”. (SANT’ANNA, 2003, p. 71.)

privilegiados de formulação ficcional de enigmas reside no fenômeno estético da metaficção, que por definição se dobra e se redobra de fora para dentro [...]” (BERNARDO, 2010, p.13).

Inspirado na fotografia de Chema Madoz, Bernardo (2010) recorre à imagem do espelho como metáfora do fenômeno estético da metaficção. Segundo ele, a ficção compreende um espelhamento que inverte a realidade conduzindo a outros lugares, transcendendo o físico e a própria ficção:

Como sabemos há muito, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção. Ora, “além da ficção” é uma tradução “ao pé da letra”, digamos assim, da palavra “metaficção”, porque o prefixo grego “meta” também pode significar “além de”. (BERNARDO, 2010, p. 9).

Associando tais considerações à recorrência do signo da leitura no conto, vemos que uma possibilidade de solução de seus conflitos estaria na privação da capacidade de ir “além do físico”, “além do pensar”, como ilustra o diálogo a seguir entre Teresa e seu analista:

- Mas aquele jornal que trazia uma cabeça degolada você parou na banca para ver, não foi, Teresa?
- Havia um grupinho de pessoas em frente à banca e fiquei curiosa. Algumas estavam rindo, e a manchete não deixava mesmo de ser engraçada: ACHARAM A CABEÇA. (*Ela ri, nervosamente, e parece sentir um prazer compulsivo ao recontar a história.*) E ali estava aquela cabeça, na vertical, em cima de uma mesa de sinuca. Os matadores haviam esquartejado o homem e espalharam os pedaços dele em locais diferentes, deixando bilhetinhos gozando a polícia. Na hora eu cheguei a rir um pouco, porque, de fato, havia um amor sinistro, quer dizer, um humor sinistro naquilo. Mas depois, quanto mais eu queria afastar aquela cabeça do meu pensamento, mais ela se grudava nele. Você sabe o que eu passei. Não gosto nem de lembrar.
- O doutor Elias sorri com bonomia.
- Você disse um amor sinistro, Teresa.
- Eu sei, eu percebi. Dou o braço a torcer.
- Você também me disse, na época, que sentia inveja daquela cabeça porque ela não pensava mais. (SANT’ANNA, 2003, p. 56.)

O sentimento de inveja sentida por um corpo decapitado é emblemático porque enseja a perda da faculdade de autoconsciência e, conseqüentemente, de acesso a outros modos de entendimento do mundo e de si. Desta feita, ao assumir o estágio de corpo degolado, a personagem tornar-se-ia fonte motivadora de

prováveis manchetes policiais, deixando de ser apenas objeto de interesse de seu psicanalista.

Esse dobrado e redobrado, ou seja, o anseio por tornar-se objeto de leitura pela protagonista é o que, em certa medida, constitui um dos problemas da metaficção no conto, uma vez que: “Se toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. [...] o enigma se dobra e se redobra sobre si mesmo” (BERNARDO, 2010, p. 12-13).

Ao alertar o leitor sobre o fato de que o conto fora inspirado em recortes de jornal, a escrita sant’anniana ilustra as reverberações no âmbito da ficção de discursos fundados no real. Aproximação entre o discurso jornalístico e discurso ficcional recai numa tensão, já que o primeiro apresenta certo compromisso com o verídico tendo por finalidade atestar fatos do real, e o segundo atua sobre o campo das possibilidades e da invenção. Tais implicações promovem uma reflexão sobre o caráter ficcional contido em todo discurso já que, como ressalta Bernardo (2010), toda linguagem possui um caráter metafórico:

Nos livros didáticos, a metáfora costuma ser considerada apenas um recurso metafórico da ficção, quando se concentra a comparação entre dois termos em apenas um deles. No entanto, toda a linguagem pode ser percebida como metafórica, se as palavras não são as coisas que designam [...].

A metáfora surge sempre no lugar de outra coisa, precisamente daquilo que não se sabe. Se aceito o caráter metafórico de qualquer linguagem, preciso admitir que todo discurso é ficcional. Não digo, entretanto, que “tudo é ficção” nem que tudo seja relativo. Assim como é necessária uma referência absoluta para se estabelecer uma relação, o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele. Que o real exista não é minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. (BERNARDO, 2010, p.15).

Reconhecendo que nem tudo é ficção, Bernardo (2010) confirma o caráter de não totalização do real pela linguagem, do qual defende Perrone-Moisés (2006) ao justificar o impulso de criação literária como resposta à experiência da falta que atravessa a existência humana desde os primeiros momentos da vida. Ao nascermos, diz Perrone Moisés: “[...] o primeiro esforço para respirar e o choro emitido em consequência já evidencia a falta do conforto do útero materno” (PERRONE-MOISES, 2006, p. 103).

Diante do sentimento de insatisfação que permeia a vida, a Literatura surge como um mecanismo de reação à falta; inicialmente sentida no mundo e, num outro plano, na própria linguagem que não apreende o real em todas as suas dimensões: “[...] A literatura parte de um real que pretende dizer, falha ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISES, 2006, p. 102).

De modo semelhante, Bernardo (2010) concebe o impulso ficcional enquanto modo de preenchimento de lacunas e indeterminações que perpassam a esfera humana: “Confrontando com as ameaças de fora (do mundo) e de dentro (de si mesmo), o ser humano reage fabulando: atribui sentido ao que se lhe apresenta sem sentido” (BERNARDO, 2010, p. 20).

Tal reação fabuladora se faz presente na fala de Teresa, quando aludindo ao episódio do crime reelabora, isto é, redobra para seu psicanalista um discurso interrompido e silenciado pela morte. A busca pelo entendimento dessas lacunas confere ao conto um caráter metafísico, ou seja, “além da física” que, como recorda Gustavo Bernardo (2010), compreende desde sua origem uma designação ao fenômeno da metaficção.

No conto examinado, as diferentes dobras e redobras metaficcionais resultam da analogia à própria constituição da matéria, ou seja, do jornal que toma forma de embrulho. Sendo assim, a imagem do objeto anunciado no título, confirma a configuração de seu caráter metanarrativo, na medida em que constitui matéria disforme que apresenta afundamentos e relevos, inclusive, na estrutura temporal estabelecida mediante desdobramentos da memória da personagem.

Ao cifrar a memória da personagem numa série de eventos, a escrita sant’anniana revela uma tensão de forças que movimentam as ações da trama, sobretudo pelo fato de que a ideia de memória envolve uma espécie de busca ou retorno a um momento que se perdeu, todavia, curiosamente apresenta algum grau de ambivalência, na medida em que se mostra acessível e inacessível ao mesmo tempo, já que é reinterpretado por outro instante que se insurge no momento da leitura.

A observação do método compositivo da narração é um aspecto que permite problematizar o lugar da escrita e da ficção. A evidenciação do modo de feitura do texto é recorrente e delega à escrita o papel de matéria prima no desenrolar das ações, figurando como um recurso autorreferente promovendo uma reflexão

contínua sobre o processo de elaboração textual que escreve e se inscreve no curso da narrativa.

Os elementos estruturadores de tempo e espaço estão dispostos de modo bastante singular. O espaço vai sendo apresentado ao leitor via memória da personagem que surge como uma extensão de aspectos relacionados à dimensão temporal. O espaço no qual Teresa se submete à análise, por exemplo, confunde-se com outros espaços. De modo que as imbricações entre esses elementos provocam um efeito interessante que alude à irregularidade da superfície de um embrulho.

A imagem do embrulho não só ajuda a entender a estrutura composicional do conto, quanto atesta sua natureza autorreferente ao considerarmos a metáfora da dobra e redobra, proposta por Bernardo (2010), enquanto analogia ao mecanismo de formulação metaficcional fundada no fato de que um elemento externo que parte de um dado do real, ao ser transposto para a ordem da narração, torna-se efeito redobrado num “embrulho” que, por sua vez, será o evento transformador das ações no curso da trama.

Se para a personagem, a leitura do jornal teve como desdobramento a busca de sentido para acontecimentos de sua existência, quando associamos este mesmo evento à figura do escritor percebemos que a leitura das matérias, ao tomar forma de conto, resultou na experiência de escrita que, por sua vez, tornar-se-á objeto de leitura.

Nessa perspectiva, as figuras envolvidas no processo de comunicação do conto: escritor, personagem e interlocutores compõem uma engrenagem fundada numa espécie de metaexperiência ao promover uma reflexão sobre a atividade de leitura, já que inspirado por notícias de jornais, o autor cria uma personagem atingida pelo mesmo evento, ao passo que os interlocutores da narrativa não só vivem a experiência de apreensão do conto, quanto acompanham as peripécias de uma protagonista leitora criada a partir de semelhante gesto.

A escrita sant’anniana, em “O embrulho da carne”, traz como cerne literário a experiência de leitura enquanto fator de mobilização da trama, ao encenar a possibilidade de reconhecimento da protagonista com uma figura feminina objeto de matéria policial, já que a partir desse gesto eclodem no plano da fábula embates de ordem pessoal.

Por intermédio da interlocução que se estabelece na sessão psicanalítica, a personagem tenta responder a esses conflitos. De modo que, é pelo discurso e no

estabelecimento dos diálogos, ainda que regulados pelo tempo, com seu analista, que Teresa se recompõe.

Ao revelar que matérias jornalísticas funcionaram como motes de composição do conto – no qual a personagem de maior carga dramática é também leitora – Sérgio Sant’Anna (2003) torna o processo de feitura do texto objeto de reflexão, confirmando, desse modo, o caráter metaficcional da narrativa que se desvela aos olhos do leitor. Assim, “leitura, experiência e conflito” se apresentam como índices de busca de entendimento de si e, numa dimensão mais ampla, da própria existência humana, na medida em que a angústia da personagem é, conflituosamente, condição de sua sobrevivência.

#### 4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Na obra “Teoria do Conto”, Nádya Gotlib inicia o texto revelando que é sob o signo da convivência, da tentativa de transmissão de saberes e vivências que o conto surge. Desta feita, entende-se que a necessidade do encontro e do compartilhamento de experiências foram fatores determinantes para o nascimento desta espécie literária, na medida em que seu modo de compor caracteriza-se pela natureza de simplesmente contar estórias.

No entanto, se é a partir do contato com o discurso do outro que o conto nasce, Gotlib nos lembra que o tema da morte também compreende mote desta espécie literária, ao evocar a lembrança da personagem Sheherazade que contava estórias para assegurar a própria vida. Apropriando-se da lembrança de “Mil e uma noites”, Gotlib elabora uma curiosa associação entre a tentativa de suprimir a morte e o fenômeno narrativo, demonstrando que o *conto* compreende, desde o princípio, uma tentativa de vencer o fim e retardar o término.

Curiosamente, a escrita sant’anniana, longe de manifestar temor à morte, não busca retardá-la; ao contrário, suas narrativas parecem encará-la de modo a conferir-lhe vivacidade. Aliás, se o *conto* é também encontro, como demonstra Gotlib, a narrativa de Sérgio Sant’Anna certamente é afronto, terreno minado de questões que desafiam nosso modo de compreender o cotidiano e a própria morte, como podemos perceber ao analisamos o papel que a categoria das personagens exerce na produção do escritor.

Como sabemos, essa categoria é quase sempre tomada como um componente definidor da narrativa, por meio dela tomamos conhecimento dos demais elementos estruturadores como tempo, o espaço, foco narrativo, entre outros. Além disso, esse elemento pode funcionar como um traço caracterizador de todo um projeto de escrita, isso significa dizer que a escolha das personagens pode ser compreendida como pilar sustentador de toda uma literatura.

Esse foi o principal argumento defendido ao longo da pesquisa, haja vista que consideramos que o sujeito expresso na literatura de Sérgio Sant’Anna delimita uma estética fundada no signo da sobrevivência, temos com isso um projeto narrativo orientado a partir de uma “*estética da sobrevivência*”.

Tal constatação mostra-se evidente quando analisamos a grosso modo as tipologias de personagens e seu papel em nossa tradição literária, entre os quais

destacamos a figura do *herói* reconhecido por sua capacidade de superação das forças de conflito; e num outro extremo a categoria do *anti-herói* caracterizado, muitas vezes, pela incapacidade rompimento das adversidades em seu entorno.

Essa digressão nos foi útil para dizer que curiosamente os sujeitos que povoam a literatura de Sant'Anna não se enquadram nem na categoria do *herói*, tampouco podem vistos como *anti-heróis*. Em linhas sumárias, queremos dizer que o estado do sujeito sant'anniano é a condição da sobrevivência. Portanto, nem vencedores, nem vencidos, seus protagonistas são, antes de tudo, sobreviventes porque suportam o peso de um real cruel e inelutável.

Sobrevivente é também a condição do sujeito que profere um lamento em forma de oração tomada de empréstimo como epígrafe a este trabalho e que tenta iconizar o sentimento de não pertencimento a um real que o concebe como um “ninguém” e, que pelo mesmo motivo, nos termos da personagem, nem mesmo o demônio se interessaria por uma vida tão desgraçada, daí o fato de não o tê-lo invocado.

É nesse sentindo que a literatura de Sérgio Sant'Anna se revela acolhedora por reservar lugar de destaque a criaturas cujas páginas de suas vidas, para lembrar o título do livro que alberga o autor de nossa epígrafe, são desprovidas de glórias.

Como uma espécie de *roda dos excluídos*, a narrativa sant'anniana compreende lugar de presentificação de fatores enjeitados pela sociedade contemporânea, na medida em que concede espaço a tipos subjugados e periféricos.

Sabendo que a *roda dos expostos* não enjeita, porque é o ícone maior da rejeição e, portanto, uma máxima da recusa por excelência, a narrativa sant'anniana alberga sujeitos transgressores, como pedófilos, incestuosos, psicopatas, assassinos, entre outros. Tipos demasiadamente complexos que desafiam os pactos de convivência e a ordem comum. Traços que conferem à escrita de Sérgio Sant'Anna um tom “belicoso” – fazendo uso da auto definição nietzscheana –, na medida em que se apresenta enquanto território minado de confrontos e potencialidades que se unem para derrubar ídolos e destituir ideais de beleza, moral e verdade.

Isso foi o que constatamos ao longo da pesquisa que teve como mote de discussão o estudo da escrita de Sérgio Sant'Anna a partir da ideia de sobrevivência e sua relação com as reformulações do Realismo e, mais precisamente, do

Realismo dito contemporâneo. Do riso de sobrevivente em *A luta* aos fragmentos de *Romeu e Julieta*, traçamos um percurso que buscou evidenciar a natureza de um projeto de escrita que coloca em primeiro plano os recônditos da esfera humana em suas múltiplas dimensões.

Tributário de uma tradição marcada pela instantaneidade de comunicação e multiplicação de recursos expressivos dos espaços digitais. A escrita sant'anniana se aproxima da compreensão de “contemporâneo” como “intempestivo”, nos termos de Barthes, por acomodar o leitor em lugares adversos e situações limites que permitem a captação das mazelas de seu momento histórico.

A produção de Sérgio Sant'Anna, portanto, estaria embutida da capacidade de apontar as inadequações de seu tempo e da necessidade de registrar o imediato, orientada, quase sempre, pela urgência de se relacionar com um real opressivo. Traço que confirma o caráter de *presentificação* do qual lembra Schøllhammer (2009), isto é, o profundo desejo de intervir sobre um presente adverso e conturbado.

Nessa perspectiva, a literatura de Sérgio Sant'Anna compreende um modo de captação de aspectos da realidade, cujo anseio resulta num retorno às formas de realismo demarcado pela recorrente representação do cenário urbano e do submundo carioca.

Assim, a presença constante do espaço urbano na prosa sant'anniana se revelar um forte componente realista, na medida em que tal paisagem põe em close os contrastes entre a cidade grande e o submundo da marginalização de modo a se oferecer como espaço de revitalização do realismo literário formalizado no desejo de captar o momento atual a partir de pontos de vista desprivilegiados. De modo a articular o objeto literário à realidade social que, inclusive, se defronta com a influência dos aparelhos midiáticos e outros modos de se relacionar com o real.

Daí o entendimento de que esse projeto narrativo é orientado pelo signo da sobrevivência; tendo em vista que expõe de modo bastante duro a luta de seus personagens diante de um real que é antes de tudo cruel, como sublinha o pensamento Clement Rosset (1989), no qual defende que a ludidez de pensamento da realidade sem adornos deve preponderar sobre a esperança e todo tipo de idealismo.

Se, conforme postula Rosset (1989), a realidade não apresenta os caminhos de sua compreensão por não conter as regras de decodificação de sua natureza, daí

o seu caráter de *insuficiência intrínseca do real*, a narrativa sant'anniana parece a todo momento revelar esse desencanto de modo ainda mais agudo. Seus personagens não buscam em outra esfera a solução para uma existência injusta e enigmática; antes, porém, suportam, toleram e sobrevivem a consciência de que o real, como cantou Fernando Pessoa, não basta. Mais ainda, entendem que sua condição é a do inelutável restando-lhes apenas, como modo de resistir, sobreviver.

Se de um lado, a compreensão de *insuficiência intrínseca do real* se justifica a partir da premissa de que a realidade só pode ser decodificada a partir de acontecimentos exterior a esta. Por outro lado, a escrita de Sérgio Sant'Anna caminha para ideia de *suficiência do real* porque denuncia seu caráter catastrófico e irrevogável.

Em vez de posicionar-se contra a crueldade do real a fim de combatê-la, a escrita de Sant'Anna busca escancará-la de modo a cristalizá-la, assim como uma carne sangrenta que exposta revela suas deformidades e imprecisões. Longe de recusar a percepção de um real opressivo essa escritura busca evidenciar a essência irremediável, num fatalismo imperioso que lança olhar sobre um real em colapso.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. O riso, as paixões e as faculdades da alma. **Textos de História**: Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília, v. 3, n. 1, p. 5-25, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: J. Zahar : FGV, 1999.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução: Guilherme de Castilho. Rio de Lisboa: Guimarães, 1993.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar, 2010.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo.(Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975, p. 7-22.
- BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era realista, era de transição. São Paulo: Global, 2004. v. 4.
- DIAS, Ângela Maria. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 87-96. jul./dez. 2005.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Sedução e crueldade. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- FONSECA, Aline Karen. Collage: a colagem surrealista. **Revista Educação**, v.4, n. 1, p. 54-64, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; CORDEIRO, Renato (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

GONÇALVES, Helena Maria Rodrigues. A crueldade em Sérgio Sant'Anna. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2002.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p.20-28, jan./abr. 2002.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARGATO, Izabel. Apresentação. In: \_\_\_\_\_; CORDEIRO, Renato (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cutrix, 2004.

\_\_\_\_\_, **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo. 1985.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PERLOFF, Marjorie. **A invenção da colagem**: o momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

ROSSET, Clément. **Princípio da crueldade**. Tradução: Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANT'ANNA. Sérgio. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Páginas sem glória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 28-70.

\_\_\_\_\_. **O vôo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 56-71.

SANTOS, Jair Ferreira. Literatura, crueldade e produtivismo. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Do efeito ao afeto. In: MARGATO, Izabel; CORDEIRO, Renato (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

SIQUEIRA, João. **Organização textual da narrativa**. São Paulo: Selinunte, 1992.

TELES, Gilberto M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.