

DUAS RECENSÕES DO AMOR E UMA DECLARAÇÃO DE FRACASSO

Benhur Bortolotto¹

Doutorando na UFRGS

RESUMO: Este ensaio oferece duas análises sucintas sobre a obra de Sérgio Sant'Anna. Uma, mais específica, trata de um recurso literário que se repete em dois contos autobiográficos de seu último livro, *Anjo Noturno*, em que a reflexão sobre a escrita e a atividade artística se confunde com reflexões sobre a vida. A outra, uma apresentação, expandindo as reflexões de Sant'Anna, de aspectos mais gerais de sua forma de produzir e encarar a literatura e, a partir dos quais, procura-se oferecer uma hipótese para o alcance restrito de um dos mais brilhantes escritores contemporâneos do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant'Anna; *Anjo Noturno*; Contos; Autoficção

ABSTRACT: This essay offers two short analysis on Sergio Sant'Anna's work. The first one, more specific, is about a literary resource repeated in two autobiographic tales of his last published book, *Anjo Noturno*, in which considerations about writing and artistic production merge with a consideration about life. Expanding Sant'Anna's reflection, in the second analysis it is offered more general thoughts about his work, using them to construct a hypothesis that could cover the lack of public appreciation of one of the most brilliant Brazilian contemporary writers.

KEYWORDS: Sérgio Sant'Anna; *Anjo Noturno*; Short story; Autofiction

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorando em Estudos de Literatura pela mesma instituição. Contato: benhur.bortolotto@ufrgs.br

Em sua edição 103, de abril de 2015, a revista *Piauí* publicou um perfil de Sérgio Sant’Anna intitulado “O sobrevivente”. O leitor habitual do prolífico ficcionista encontra, na matéria assinada por Bernardo Esteves, eventos e personagens que se confundem com os enredos e as compleições emocionais a que o autor recorreu para dar corpo a seu projeto literário. Afirmá-lo é repetir o enunciado banal de que a autoficção foi seu recurso recorrente; ao qual convém o registro imediato de mais um, que o dignifique e escuse: o cuidado com a linguagem — essa vaga declaração de pura frivolidade que, como tantas outras em matéria de análise literária, pode-se dizer à vontade e impunemente.

Há tanto de violência, sexo e arroubos de irracionalidade precisa e dilacerante na obra do escritor que mesmo as passagens biográficas mais inusitadas soam familiares: Letícia, com quem viveu um romance conflituoso e violento, tinha, na casa em que moravam juntos no subúrbio de Belo Horizonte, um altar ao diabo. Sant’Anna, apontando a foto, dá o contexto a Esteves que, citando-o — “eu tinha é medo dessa porra” —, registra que o escritor “não é religioso, mas por via das dúvidas botou uma imagem de são Sérgio logo atrás do totem demoníaco”. O insólito, mais do que o diabo em si, é a adjacência entre a religiosidade insana e a razoabilidade letrada, entre o senso comum, aproximativo, casuístico e desordenado, e a precisão rigorosa da palavra refletida. O satanismo de Letícia e o procedimento cético do escritor, a intervenção ligeiramente cristã (talvez contrapondo-se ao demônio mais em signo de virtude do que em propósitos práticos), dão abrangência à sua taxativa declaração de loucura: “Doidera aí é pouco”, diz, referindo-se não se sabe se ao altar inicial ou ao quadro humano como um todo. Tão mais produtivo e desconcertante se torna esse antagonismo quanto mais agudo for o vértice que o articula.

Não é gratuito, portanto, que sua fama esteja vinculada ao conto, gênero em que se tornou consagrado, mesmo havendo escrito um bom número de novelas e romances de qualidade irretocável. As narrativas breves lhe permitiram manejar com proximidade inédita dois mundos que, não sendo de todo avessos na vida, raramente se consubstanciam em literatura de qualidade.

Em *Anjo Noturno*, último livro de Sérgio Sant’Anna publicado antes de sua morte, há dois contos autorreferidos, “Um conto límpido e obscuro” (Sant’Anna, 2017: 19-24) e “O conto fracassado” (Sant’Anna, 2017: 164-176). Ambos têm, no título, adjetivações paradoxais; ambos tratam de romances vividos pelo autor. Colapsam naturezas irreduzíveis: uma, a das representações com que a linguagem pode desvendar o mundo; outra, a das realidades prementes da vida, sobre as quais os rigores das representações, por mais precisos e bem-acabados que sejam, não exercem peso definitivo.

Amontoadas em torno do que os difere — as estruturas narrativas bastante distintas —, há outras semelhanças. Identificá-las pode ser pouco relevante para que se avance sobre os sentidos produzidos pelo texto, mas contribui para que se dominem as narrativas para além das caricatas misérias da ênfase e do contrassenso.

Em “Um conto límpido e obscuro”, o paradoxo está explícito e a oposição evidencia um objeto cindido. Na segunda página, uma nota de rodapé dá nome e sobrenome à personagem: Cristina Salgado. A artista plástica e o escritor viveram uma relação estável, cada um em sua casa, por quase uma década. Assim inicia o conto:

Agora eles não tinham mais relações amorosas havia uns dois anos e pouco e foi uma surpresa para ele — e seu coração bateu mais forte — quando, depois de ouvir a campainha da porta, mais ou menos às onze horas da manhã, ele atendeu e viu que era ela quem estava lá, com um sorriso que era uma característica sua e que atraía imediatamente a simpatia de quem quer que viesse a conhecê-la. (Sant’Anna, 2017: 19)

A abertura, note-se, é uma sucessão de informações aproximativas: “*uns* dois anos e pouco”, “*mais ou menos* às onze horas”, “*um* sorriso que era *uma* característica sua”². As duas primeiras referem-se ao tempo e não fazem registros notáveis — em se tratando dos afetos, seja na escala dos anos ou das horas, uma medida aproximada pode ser precisa o bastante. A terceira refere-se à personagem, apresentada com a vaga descrição de *um* sorriso que só se qualifica pelo efeito que causa nos outros, “a simpatia de quem quer que viesse a conhecê-la”. Este primeiro traço é já o anúncio das intermediações a que o texto se dedica.

² Todos os grifos são meus.

O conto desenvolve-se em torno de uma vaga reflexão sobre a obra *Menina Rezando em Sua Cama*, de Cristina Salgado, descrita, pelo narrador, em profusão de detalhes; o Homem (a personagem masculina), por sua vez, interpreta-a com pretensões de rigorosa análise: “essa ligação com o feminino, ao mesmo tempo sensível e irônica, carnal e espiritual (...), os temores e os mistérios de uma noite feminina” (Sant’Anna, 2017: 21).

A Mulher (a personagem feminina), que lhe apareceu à porta vestida “com uma simplicidade caseira (...) e sem pintura”, é despojada, mas fugidia. Mesmo o narrador, que devassa os pensamentos do Homem, rende-se a especulações para tentar dar intenção às atitudes da Mulher:

Ele estava segurando a reprodução desta última peça quando, sentindo-se observado, levantou os olhos e a viu à porta da cozinha, olhando-o atentamente, *talvez* porque, surpreendendo-o a examinar sua obra, sem saber que ela o via, ela poderia ler em seus olhos o que ele realmente achava de tudo aquilo. (Sant’Anna, 2017: 22)

O “talvez” é uma cautela desnecessária quando se trata de apresentar o Homem: sobre ele, o narrador é taxativo “o que ele realmente achava da obra dela é que era...”. Entre um comentário e outro, os olhares e os pensamentos se desviam e, desviando o texto, reconstroem a relação que haviam tido. A memória permite que ele a dispa, e “os seios, púbis, pernas” da Mulher se misturam com os seios, púbis, pernas das figuras que ela, artista, cria e em que “acabava por colocar muito de si própria” (Sant’Anna, 2017: 23).

O catálogo de ilustrações que o Homem manuseia oferece uma intermediação dessa “mulher dupla que ele tinha de novo ali ao seu lado” (Sant’Anna, 2017: 23). Compreendê-lo é o resultado, algo doloroso, do contraste entre a virtuosa clareza com que a artista se expressa e da “segunda significação” que essa expressividade artística fornecia a suas tarefas mais comuns, “aos menores atos dela, como lavar pratos, tomar banho, ver televisão, ler na cama romances ou livros de arte” (Sant’Anna, 2017: 23).

As lembranças da intimidade física exortam o corpo, a sensualidade e a inteligência, mas não desvendam a figura inalcançável, que parece revelar-se, límpida e clara, em sua expressão artística, e, ainda assim — ou precisamente por isso —, resguarda, obscuro, certo mistério humano. Por isso, restava ao Homem tão somente

“pensar como a observaria se não fosse a artista, mas apenas a mulher nua comum, de quarenta e dois anos”.

No último parágrafo do texto, lê-se, em alusão direta ao título e às imprecisões aproximativas do início do conto, que “havia em sua mente [na do Homem] um pensamento ao mesmo tempo *límpido e obscuro*, que *mais ou menos* o compensava” (Sant’Anna, 2017: 23). A mencionada caracterização paradoxal, para que não incorra nas vulgaridades do disforme, demanda uma cisão, seja quanto ao tempo, seja quanto ao aspecto: quanto ao tempo está expressamente repelida; quanto ao aspecto é a constante do texto, um breve conjunto de avanços e retrocessos entre o que se pode e o que não se pode desvendar, expondo a parcialidade daquilo que se espera — sabe-se lá por cacoetes de qual natureza — tornar íntegro e essencial. Consolida-se assim, no texto, o registro de que as luzes da arte e do intelecto, com suas precisas generalizações, projetam sombras sobre um ser humano particular. Segundo o Homem, a arte da Mulher reporta-se “ao feminino”, essa abstração com a qual se pode compreender melhor o mundo e que pouco adianta para conhecer quem quer que seja, homem ou mulher.

A primeira declaração do texto, por peremptória negligência, é a de que, em se tratando dos afetos, as coisas gerais, como o tempo, não demandam tanta precisão, essa necessária e inútil qualidade que é, afinal, objetivo e meta de qualquer objeto artístico. Da Mulher, o Homem, versado na interpretação e na produção das coisas da arte, *apossou-se* de não mais que *despojos*, com os quais pode “torná-la para sempre real em si mesmo, transcrevendo-a em palavras” (Sant’Anna, 2017: 24), produzindo, por limitações, os méritos da precisão: suas clarezas e seus mistérios.

Em “O conto fracassado” o paradoxo está menos claro e é inteiramente tributário de certa acepção de fracasso e, conseqüentemente, do sucesso ou do que quer que seja sua contraparte quando atribuído a um conto.

Não se pode deixar de considerar que o conto, publicado em livro, pressupõe certo sucesso: que as inúmeras páginas dispensadas pelo autor — expressamente referidas em “o contista (...) destruindo as folhas de rascunho, desgostoso” (Sant’Anna, 2017: 165) —, correspondam ao fracasso; e que o texto resultante das sucessivas leituras, das intervenções editoriais e das revisões, que ganha, finalmente, suporte material, em

tinta e papel, para ser entregue à apreciação pública, corresponda, relativamente, ao sucesso, ao êxito ou a consecução.

A estrutura do conto dá os primeiros indícios do sentido trivial que, acredito, é pleno e definitivo, porque se revela rápido; porque é repetido de forma obstinada, mas sem exaurir-se; porque rejeita, até a última linha, todas as suspeições de ambiguidade.

Mas quanto mais concreto e preciso se torna o adjetivo “fracassado”, mais dúvidas surgem quanto ao substantivo “conto”. Cada fragmento inicia-se com recursos metaficcionalis: “No conto fracassado havia uma noite”; “O conto fracassado começava impregnado”; “No conto havia uma tentativa”; “O contista — que escrevia”. São, cada um dos fragmentos, fatos isolados e mais ou menos desconexos de uma mesma relação amorosa. Resta saber se esses fragmentos são adições ou alternativas, que, abandonadas pela personagem, persistem para fixar literariamente uma reflexão sobre as dificuldades da escrita artística.

O primeiro fragmento, após contraposições entre a felicidade das personagens e as misérias do mundo, termina com uma declaração de reprovável egoísmo ou dilacerante desespero: “também o contista poderia estar feliz, apesar da existência de todos os miseráveis, desde que não fracassasse em seu conto” (Sant’Anna, 2017: 165). O fracasso da obra é, afinal, o fracasso da felicidade.

Já o segundo fragmento inicia-se com o rigor crítico de um autor desacorçoado com a “tentativa um tanto débil de descrição erótica” de um coito cuja intensidade é suprimida pelas divagações linguísticas do homem que, inseguro sobre que palavra usar para designar a genitália feminina, usa várias: “‘vagina’, meio científica; ‘boceta’, chula; e ‘xoxota’, talvez risível”, e, ainda insatisfeito, cogitou um “eufemismo tão ridículo como ‘o seu tesouro escondido’” (Sant’Anna, 2017: 165).

Em outro dos inícios de fragmento, lê-se:

Talvez uma das razões para que o conto fracassasse era que havia uma ânsia muito grande do contista pelo absoluto, de que as palavras o conduzissem a um perfeito aconchego, como se escrever se assemelhasse a deitar a cabeça no ventre de uma mulher muito querida, enquanto ela lhe acariciava os cabelos. Talvez como se escrever fosse até mais do que isso: fosse como se ele pudesse fundir-se ao corpo daquela mulher”. (Sant’Anna, 2017: 170)

O fracasso do conto, teoriza o escritor que, como crítico, avalia, junto da escrita, sua matéria vivida, talvez seja, palavra sua, a “ânsia” — vocábulo que remete o sintoma

emocional, a ansiedade, ao fenômeno físico —, de tratar a escrita como se “fosse até mais do que isso: (...) como se [escrevendo] ele pudesse fundir-se ao corpo daquela mulher”. O fracasso do conto talvez decorra de um erro, do engano de buscar, pelos êxitos da literatura, restituir as perdas da vida.

Desvendada, ainda que como hipótese, a fórmula do fracasso literário, é possível estendê-la. Nos dois textos, a habilidade do contista faz, por meticulosas substituições, com que o substantivo “conto” se torne mais indeterminado que os adjetivos “fracassado”, “límpido” e “obscuro”, acidentes cujas afirmações repetidas permitem vislumbrar um substrato impreciso: o texto literário, a Mulher, o pensamento, a felicidade, a paixão, a arte. Nas duas resenhas do amor de Sérgio Sant’Anna em *Anjo Noturno*, o conto é sinédoque da vida.

Os dois namoros de que o autor se serve nos contos analisados ganham destaque no perfil de Bernardo Esteves. O primeiro deles faz menção direta, em nota de rodapé, à artista Cristina Salgado. No segundo é possível reconhecer, pelos eventos narrados, o romance com Letícia. As duas mulheres já figuraram em outros textos.

Em “Um conto límpido e obscuro” — nas interpretações da instalação da Mulher —, e em “O conto fracassado” — na metacrítica com que avalia o próprio texto — encontra-se, ainda, um nítido eco das ideias que o autor desenvolveu em “Uma página em branco” (2014: p. 7-22), narrativa ensaística de seu *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, publicado originalmente em 1982.

As repetições não o aterrorizam, antes o engrandecem. Com elas, confirma sua crença de que arte é insuficiente, mas imprescindível. Ao longo de cinco décadas de carreira, sua dedicação ao exercício de produzi-la resultou em um entusiasmo crescente e obstinado entre críticos e escritores. As métricas de seu êxito são as traduções, os prêmios e a infalível cobertura, em cada um de seus lançamentos, da imprensa especializada. O prestígio nunca se converteu em sucesso comercial — seu título mais vendido não chegou às 15 mil cópias.

No excelente perfil da Revista *Piauí*, Bernardo Esteves, recorrendo a diferentes editores, faz alusões à ideia de que narrativas curtas vendem menos. Numa comparação pouco criteriosa, desfila títulos aleatórios cujo número de exemplares vendidos é anunciado por Luiz Schwarcz, editor da prestigiosa Companhia das Letras, responsável

pela publicação de Sérgio Sant’Anna. O rol, quase a pretexto de explicação ou resposta, é, antes, um exercício interrogativo. Dadas as variáveis que concorrem para o alcance de público de um livro, a amostra oferecida é irrelevante e percorrê-la não resulta em nada que possa ter significância. Registra pouco mais do que o estranho desconforto causado pela teimosa clandestinidade de uma obra a que se tem, reiteradamente, lançado as mais autorizadas luzes de devotada recomendação.

Esteves desconsidera o dado, de fato irrelevante, de que mesmo os romances do escritor tiveram tiragens modestas e, embora evite a resposta cabal — “o caso de Sérgio Sant’Anna”, escreve ele, “*parece* corroborar a tese”³ — ignora que um caso particular diz muito pouco, ou quase nada, sobre os fenômenos gerais. Se o objetivo é desvendar o alcance restrito de um dos maiores escritores brasileiros, atribuí-lo às limitações do gênero oferece a conveniência emocional de que as injustiças, se puderem ser adjudicadas a conceitos e abstrações, serão menos vergonhosas do que as injustiças que sofrem os indivíduos.

Minha hipótese é outra, bastante mais vaga e não oferece vantagens para além do exercício da curiosidade e da especulação; tampouco é verificável. Diz respeito a certo descompasso entre a obra do escritor e o Brasil contemporâneo, entre, de um lado, aquilo que de forma mais impecável resulta de seus textos e, do outro, a impaciência de uma cultura que não lhe atribui nem descobertas e nem revelações.

Sérgio Sant’Anna pertence a uma estirpe de ficcionistas cujo principal achado é a condição exata em que os torpores e os fiascos da vida medíocre podem se expressar com sofisticada elegância e genuína originalidade. No Brasil do século XX, seu ascendente mais representativo é Nelson Rodrigues, de quem herda o encargo, hoje anacrônico, de revelar as farsas urbanas do cotidiano, do regramento social e da civilidade.

Mas o sentido prático de uma crítica dos conteúdos ilusórios do mundo é dependente de haver um modelo que se imponha como regra. Do artista ou do intelectual que persegue essa reflexão demanda-se um cuidadoso cálculo de abrangência, para que o alcance do enunciado disruptivo não o esvazie. Ou seja, é preciso que se mantenha preservado o grosso daqueles desígnios culturais que, como se

³ A ênfase em “*parece*” é minha.

fossem atributos físicos, dão às sociedades os seus mais firmes esteios. Dizê-lo não é uma declaração política prescritiva, de natureza conservadora, sobre os caminhos reais do mundo. Trata-se de uma constatação estética de que o efeito de uma descoberta é tão mais poderoso e devastador quanto menor for sua banalidade.

Ocorre que nas últimas décadas do século XX e nestas duas primeiras do século XXI viu-se um estrato cada vez mais significativo da população brasileira desvencilhando-se de certos padrões que ditavam, de modo incisivo, a conduta privada de cada cidadão. O fato tem procedências políticas que variam conforme o devoto: pode-se encontrar, entre os mais exuberantes teóricos ou ficcionistas dos fenômenos sociológicos, tanto quem o atribua ao avanço das democracias liberais quanto quem o situe no êxito daquilo que, no Brasil, de modo mais ou menos preciso, chama-se, na moda de hoje, de “campo progressista”.

O fenômeno tem lá suas expressões acadêmicas mais abstratas, que adquiriram relevância crescente a partir da década de 1960. Essas teorias filosóficas e literárias desconstrucionistas podem ter alguma serventia privada na explicação e na justificativa das novas liberdades, na formação de novos proselitismos e na produção de seus textos sagrados, mas não parecem influenciar avanços mais recentes. Ao menos é o que sugere, entre tantos outros indícios, sua simultaneidade com a paulatina dissolução (em alguns casos, substitutiva) de amarras culturais antigas e também o desencontro entre sua proliferação contínua e os recentes movimentos, ao menos no Brasil, de inflexão na conquista de maiores liberdades.

Essas ideias têm bastante força em nossos departamentos acadêmicos de ciências humanas e seu vigor persistente advém, em parte, daquilo que têm de pior, em parte, daquilo que têm de melhor. Os êxitos parciais dizem respeito a certo consenso, entre nossas elites letradas, sobre a natureza cultural, isto é, socialmente produzida, de fatos determinantes na sociabilidade dos indivíduos, no curso do desenvolvimento social e na produção de desigualdades.

Apesar da força, o consumo dessas ideias é restrito, principalmente em sua versão mais propriamente filosófica e abstrata, mas há um acúmulo nos círculos literários, precisamente entre aqueles para quem a literatura tem, como objeto de estudo específico, um lugar cativo. A concorrência das novas mídias para o entretenimento das massas relegou Sérgio Sant’Anna a um público já saturado (suprido pelas vacuidades

denotativas de filosofias antropológicas) das ideias que, com cuidado e sofisticação superiores, ele representou.

Por isso a vida mediana foi, para Sérgio Sant'Anna, o elemento literário mais definitivo. Ele está longe das ilusões intelectuais que, com êxtase tardio, desprezam o fato incontornável de que nossas amarras culturais não serão exorcizadas com ressentidas declarações de interesse. E fica longe da graciosa civilidade, ou desprezível arrogância, que nos compele a duvidar, constantemente, dos eventos aberrantes da política nacional nesses últimos anos.

Purgada de sentido sociológico, a obra de Sérgio Sant'Anna adquiriu o estatuto que têm certos brilhantismos incompreensíveis. Atribuem-lhe experimentações que, não sendo de fato inovadoras na forma, ao menos cumprem a função de dar justificativas à devoção que, de modo intuitivo, sua genialidade suscita.

Minha hipótese, como já disse, não é verificável. Comporta prolongamentos: o de que nossa sorte, como país, talvez fosse outra se tivéssemos dedicado mais atenção às suas reflexões; a de que seu legado literário é constituído de qualidades que, em parte, permanecerão ocultas. Diz, ainda, respeito a uma espécie de figuração fantasmagórica da realidade, que as obras de alguns raros escritores podem, de forma sempre parcial, desvelar, preservando muito daquilo que, as mais das vezes, o bom exercício do intelecto demanda que se deixe de lado. Uma figuração em que a linguagem, esse artifício de abrangências exorbitantes, sem a promessa vazia de redimir o mundo, resulta em obras como a de Sérgio Sant'Anna: fracassada, límpida e obscura.

TRABALHOS CITADOS

Esteves, Bernardo. "O sobrevivente". *Piauí*, n. 103, abr. de 2015. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-sobrevivente/>>, acessado pela última vez em 10/06/2021.

Sant'Anna, Sérgio. *Anjo noturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Sant'Anna, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Benhur Bortolotto é graduado em Filosofia pela UFRGS e doutorando em Letras pela mesma Universidade. Desenvolve tese sobre *Mayombe*, de Pepetela, e tem artigos publicados em prestigiados periódicos brasileiros, como *Via Atlântica* e *Estudos Avançados*, da USP.

Artigo recebido em 10/06/2021. Aprovado em 16/06/2021.