

Mané Bovary

(...) ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même

FLAUBERT

Uma das peculiaridades modernas é a crença de que a vida humana, em seus detalhes mais triviais e minúsculos, poderia ser tomada como objeto de uma Arte maiúscula. Essa admissão do corriqueiro num território antes reservado aos grandes motivos épicos e trágicos é como um grito de igualdade defendido com a pena, em vez da baioneta ou da guilhotina. Ela realiza um nivelamento estético radical, de claro acento humanista. O crítico alemão Eric Auerbach considerava que a representação “séria, problemática e até trágica” do cotidiano, fundamento do realismo moderno, se iniciou com os franceses Stendhal e Balzac. Ambos, ele escreveu, inauguram uma nova era literária ao romper com as prescrições da poética clássica, recuperadas pela Europa do Renascimento, segundo as quais a vida prática só poderia “ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável”⁸⁰. Decisiva nessa mudança, acredita Auerbach, é a percepção da imbricação entre a vida privada e suas condições históricas, o que confere aos menores gestos um sentido amplo.

Uma genealogia escrupulosa dessa ruptura sem dúvida se estenderia muito além de “O vermelho e o negro” e dos volumes que compõem “A comédia humana”, e ainda assim permaneceria tão controversa – e cansativa – quanto pode ser a questão da “paternidade” de qualquer forma artística. Como predecessores importantes, Auerbach cita Diderot e o projeto romântico, formulado por Victor Hugo, de combinar o grotesco e o sublime. Sabe-se que Henry Fielding, no capítulo de abertura de *Tom Jones*, já declarava-se “fundador de uma nova província da escrita”, definida por ele como “prosai-comi-épica”. Um escritor contemporâneo, o tcheco Milan Kundera, sugere um recuo um pouco maior, atribuindo a Cervantes a invenção de uma “beleza prosaica” que daria ao romance

⁸⁰ Ver AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Página 500.

uma poética própria e revolucionária⁸¹. Indo ainda mais longe, o próprio Auerbach afirma que, a rigor, a primeira irrupção contra a regra clássica da diferenciação dos níveis é a história de Cristo, “com a sua desconsiderada mistura do real cotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades” (2007, p. 500).

Mas a ruptura cristã tem características diversas da moderna, já que obviamente o real religioso não pode ser o mesmo que o secular. Para os artistas modernos, ou pelo menos uma boa parte deles, o interesse suscitado pelas coisas terrestres não está condicionado a suas vinculações divinas. Durante o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, há um ânimo herético determinando a extensão radical dos limites daquilo que era considerado digno de atenção do autor e do leitor. Um dos caminhos então abertos desemboca na exploração minuciosa do “acontecimento isolado” de que Auerbach trata em seu ensaio sobre Virginia Woolf, atribuindo a esse modo de representação a revelação da “pletora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceito” (p. 497). Como resultado, o mais ordinário (“qualquer instante”) se revelaria assim como o próprio denominador comum da experiência humana.

A entrega que Auerbach vê como caminho para uma espécie de redenção do espírito humano (desvendamento de um substrato universal em meio à desagregação do mundo moderno) será no entanto sentida por outros como um aprisionamento voluntário, uma imersão na sujeira do seu tempo. O caso de Flaubert é exemplar nesse sentido: ao mesmo tempo em que refuta com total confiança a noção de que em arte existam temas mais ou menos elevados (o que importa é o estilo, “modo absoluto de ver as coisas”) e defende uma completa imparcialidade do artista diante de seu objeto, não se cansa de reclamar em suas cartas da vulgaridade em que se vê mergulhado durante a escrita de *Madame Bovary*, e mesmo do medo de se contaminar pela mediocridade dos próprios personagens. Lamenta ter que conter seus arroubos de imaginação, seu desejo de escrever um épico, e por fim chega a se queixar a Louise Colet: “e o que é desolador é pensar que, mesmo realizado à perfeição, isso [*Madame Bovary*] não pode ser mais que passável e nunca será belo, à causa do fundo mesmo”⁸².

⁸¹ Ver KUNDERA, Milan. *The curtain*. Nova York: HarperCollins, 2006.

⁸² FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Em <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/53i.html>. Acessado a 16/01/2010. Tradução minha.

Considerando-se simultaneamente as intensidades do esforço que Flaubert dispense na execução do livro e do desprezo que sente pelo “fundo mesmo” da obra, sua empreitada parece ter (para usar um adjetivo ao gosto do autor) algo de monstruoso. A ambivalência é inerente ao projeto: um esteta que detesta acima de tudo a vulgaridade, Flaubert resolve fazer Arte amarrado ao chão do dia a dia. Devoto da forma, põe-se a escrever um livro com personagens que só conseguem pensar e se exprimir nos termos mais insípidos e triviais. É como tocar piano com bolas de chumbo nas mãos, ele chega a dizer. Ainda aqui, se poderia dizer que o “fundo mesmo” não é apenas o cotidiano da vida pequeno-burguesa na província, mas o chavão, detestado inimigo contra o qual o escritor voltaria as baterias repetidas vezes, em projetos como o *Dicionário das ideias feitas* e a peça *O castelo dos corações*. A cena principal desse espetáculo nunca encenado, com sua visão de uma rua de Paris onde casas idênticas abrigam famílias burguesas idênticas que comem refeições idênticas e fazem os mesmos comentários e gestos, resume a visão de Flaubert sobre a massificação que considerava característica de seu tempo. Como diz Jacques Barzun a propósito dos clichês reunidos pelo autor em seu *Dicionário*:

(...) para Flaubert essas repetições demonstravam mais do que burrice, elas eram as provas filosóficas das quais ele inferia a transformação do ser humano sob o capitalismo mecânico. (...) Representando o Espírito, ele combatia o entranhamento da matéria e do mecanismo nos lugares vazios que deveriam ter sido mentes⁸³.

A imparcialidade pretendida por Flaubert, no entanto, lhe impunha um método peculiar de combate, pois o vazio de seus personagens deveria apresentar-se por si mesmo, sem que o escritor precisasse nomeá-lo. Ele deveria apenas ser capaz de senti-lo e expressá-lo. É a ideia exposta em outra carta a Louise Colet:

Lembre-mos sempre que a impessoalidade é o signo da força. Absorvamos o objetivo e que ele circule em nós, que ele se reproduza do lado de fora sem que se possa compreender essa alquimia maravilhosa. Nosso coração deve servir apenas para sentir o dos outros. Sejamos espelhos ampliadores da verdade⁸⁴.

⁸³ BARZUN, Jacques. “Introduction”, em GUSTAVE, Flaubert. *The Dictionary of Accepted Ideas*. Nova York: New Directions, 1968. Página 5. Tradução minha.

⁸⁴ FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Op. Cit.

Em *Madame Bovary*, esse credo se traduz na invenção de um método narrativo em que o mundo é apresentado ao leitor por meio de sua refração na consciência dos personagens, como se o narrador fosse capaz de ver pelos olhos deles e ao mesmo tempo enxergá-los de fora, ou seja, pudesse sentir o que eles sentem mas também compreender aquilo que não compreendem – eles mesmos. Intuído e ordenado pelo narrador, o turbilhão da consciência se tornaria então legível em seus próprios termos, ainda que eles estivessem dispostos num arranjo artificial. É o que Auerbach chama de “seriedade objetiva” de Flaubert, “que procura penetrar até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem contudo entrar nela própria num estado de excitação, ou, pelo menos, sem delatar essa excitação” (2007, p. 439). A ideia de profundidade aqui é importante, pois a maestria da escrita será definida também pela complexidade daquilo que se exprime de modo tão seguro e certo. Mesmo uma consciência “simples” como a de Emma Bovary é atravessada por incontáveis flutuações sutis, que por sua vez serão examinadas também de modo sutil, pela sua manifestação na imagem que formam do mundo exterior. Assim o romance constrói um jogo paciente, em que análise e sugestão se articulam com o desenvolvimento dramático da história.

Esses são os “métodos” mais conhecidos de *Madame Bovary*, os que caracterizam a novidade do estilo de Flaubert e lhe darão sua fama de anatomista ou dissecador do espírito. Mas sabe-se que no romance os personagens nem sempre se dão a conhecer de modo tão complexo e demorado. Ao lado dessas análises intrincadas, Flaubert incluiu algumas manifestações como que “brutas”, não lapidadas por sua voz narrativa, do “fundo mesmo” de seu livro. São os momentos em que o leitor tem acesso à consciência dos personagens não por meio do que eles sentem ou pensam, mas daquilo que dizem. Aqui, não importa se o que se diz em público é ou não fiel ao que se passa no íntimo. Para Flaubert, a censura imposta pelas convenções não é um empecilho à revelação, pois a sujeição à convenção é precisamente aquilo que ele pretende demonstrar. A linguagem é um índice da derrota do espírito pelo clichê, ou talvez o próprio campo de batalha onde o individual dá lugar ao mecânico. Entre as muitas oscilações emocionais que acompanham a escrita do romance, um momento de júbilo relatado em sua correspondência é particularmente revelador:

Hoje eu tive um grande sucesso. Você sabe que ontem “nós” tivemos o “prazer” de receber o Senhor Saint-Arnaud. Bem, no *Journal de Rouen* desta manhã me deparei com uma frase no discurso do prefeito – uma frase que, no dia anterior, eu havia escrito *palavra* por *palavra* no meu *Bovary* (no discurso do prefeito na Feira Agrícola). Não apenas a mesma ideia, as mesmas palavras, mas as mesmas assonâncias de estilo. Não me importo de dizer que esse é o tipo de coisa que me dá prazer. Quando a literatura conquista a precisão de uma ciência exata, isso é alguma coisa!⁸⁵

Pode-se dizer então que a exatidão perseguida por Flaubert se traduzia em dois métodos distintos de escrita: um que levava o narrador a descrever cuidadosamente o que via pelos olhos de seus personagens, e outro que implicava simplesmente a reprodução de manifestações externas, como um discurso ou um artigo de jornal. O segundo método, está claro, aproxima-se mais do projeto do *Dicionário* e é num certo sentido menos original, já que seu efeito é mais o de uma paródia do que o de uma representação séria, e portanto ainda pode ser associado à teoria clássica da diferenciação dos níveis. O comentário de Flaubert sobre a “precisão de uma ciência exata” sugere que talvez não se devesse pensar o discurso do conselheiro Lieuvain, ou o artigo escrito depois pelo farmacêutico Homais, como paródias. Mas não há dúvidas de que o efeito das fórmulas empoladas de ambas passagens é cômico, ainda mais pelo contraste que criam com o virtuosismo da narração, como se pode ver com duas citações breves. Uma do discurso de Lieuvain (cujo nome traduzido literalmente para o português seria “Lugarvaidoso”):

Quem não meditou já sobre a importância da modesta ave, ornamento dos nossos campos, que fornece ao mesmo tempo um fofo travesseiro para nossas camas, carne suculenta para nossas mesas, e ovos? Não terminaria mais, se fosse preciso enumerar os diferentes produtos que a terra bem cultivada, à maneira da mãe generosa, prodigaliza a seus filhos. Aqui, é o vinho, ali, são as cidreiras; lá, a colza; e o linho meus senhores – não nos esqueçamos do linho! (...)⁸⁶

E outra do artigo pedante publicado depois pelo farmacêutico no *Farol de Rouen*: “Por que aqueles festões, aquelas flores, aquelas grinaldas? Para onde ia aquele povo, como ondas dum mar em fúria, sob a torrente de um sol tropical que espalhasse o calor sobre nossas campinas?” (FLAUBERT, 1970, p. 117).

⁸⁵ FLAUBERT, Gustave. Op. Cit.

⁸⁶ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Página 112.

puta”, qualificação repetida reiteradamente, e faz da fórmula “Mas não.” a norma e fio condutor da biografia de seu protagonista, indicando tudo que “poderia ter sido mas não foi”⁸⁸, como nesse exemplo:

Se o Mané tivesse dado uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho-da-puta, o Mané nunca teria sido viado. Nem filho-da-puta.

Mas não.

O Mané não conseguia encontrar uma boa razão para dar uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho-da-puta.⁸⁹

Filho de mãe solteira e alcoólatra, que não se interessa por ele e mal sustenta a casa, Mané tem seus sofrimentos já consideráveis ampliados pelas agressões dos amigos de escola, que estão sempre questionando a virilidade uns dos outros e especialmente a dele, o mais tímido e frágil do grupo. A essa terra de ninguém infantil/pré-adolescente, os adultos comparecem apenas para agravar os problemas, tomando as crianças como objeto de seu próprio desejo sexual. Mané consegue escapar de incontáveis tentativas de estupro, mas o dano causado pelas agressões é permanente: as gozações sobre o tamanho do seu pênis e os xingamentos de “viado” a partir daí compõem a estrutura básica de sua consciência, como vozes que permanecem em sua cabeça e às quais ele, em sua precariedade mental, passa o resto da vida tentando inutilmente responder. Apesar disso, o talento com a bola garante sua transferência para a Alemanha, onde outro jogador brasileiro recém-chegado, Uérverson, tenta convencê-lo a se aproveitar do fascínio exercido pelos negros sobre as alemãs de inclinação multicultural. Tímido ao extremo, porém, Mané foge das mulheres e só em masturbações solitárias ou no peep-show pode aliviar seus impulsos. A convite de um jogador muçulmano, passa a frequentar reuniões islâmicas, onde o ambiente masculino e respeitoso lhe dá alguma paz de espírito, e folhetos sobre o paraíso reservado por Alá aos mártires acabam lhe sugerindo a ideia de um atentado suicida, para ficar com as 72 virgens. O livro se constrói então em três tempos, que se alternam: a trajetória de Ubatuba a Berlim é narrada pela voz do “Mas não.”; o presente, com

⁸⁸ Paloma Vidal define ainda o efeito da fórmula como o de “um paulatino fechamento” de opções do protagonista. Ela pode ser pensada também como um fechamento de opções de leitura. Ver VIDAL, Paloma. “O ventríloquo cínico – Sobre *O paraíso é bem bacana*, de André Sant’Anna”. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé e CHIARELLI, Stefania. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

⁸⁹ SANT’ANNA, André. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Página 8.

Mané num hospital de Berlim após a explosão que atingiu apenas a ele mesmo, se desenrola por meio de conversas no hospital entre enfermeiros e outros pacientes, depoimentos de conhecidos de Mané aos investigadores do caso e dos delírios do próprio Mané com suas peripécias sexuais no paraíso. Por fim, em outros depoimentos entre o presente e o futuro próximo, não se sabe se também para uma investigação ou para uma reportagem, personagens apresentados pela narração do “Mas não.” (colegas de escola, de cidade, de clube, a mãe e a irmã menor) rememoram sua relação com Mané, às vezes se explicando pela crueldade com ele, às vezes reafirmando seu desdém.

Em sua estrutura, que combina a narração em terceira pessoa com uma polifonia de depoimentos, diálogos e delírios, o romance se constrói como experimento que investiga a pertinência atual do projeto por excelência moderno de narrar uma vida ordinária. O fracasso do experimento não resulta de forma alguma de sua impossibilidade (o leitor conhece desde o início a composição simplória da psicologia de Mané, o protagonista), mas antes da constatação de sua inutilidade, exprimida tanto pelo triunfo das gargalhadas sobre a voz do protagonista, na última página, quanto pela frase que encerra o romance: “Um que fez um gol uma vez numa Taça São Paulo, né?”. A crueldade e a indiferença têm a palavra final. Suas feições são individuais, mas remetem a uma anomia mais ampla. A figura limítrofe de Mané, pela própria radicalidade de sua composição, ganha um sentido alegórico, como depositário impotente de todos os “vícios” do planeta: a desigualdade social, a intolerância com a diferença, a competição violenta, o fanatismo religioso, a obsessão por sexo, a conversão da potência sexual em índice de valor pessoal massacram esse destituído absoluto, “esse cuzinho preto cheio de dor pra sempre”, segundo sua autodefinição final. Esse mundo merece o tipo de imersão meticulosa realizada por Flaubert?

A resposta, explicitada nessa última parte, estava dada desde o início, já que em nenhum momento o romance tenta esse tipo de imersão. *O paraíso é bem bacana* não quer se contaminar pelo mundo “filho-da-puta” que apresenta e condena desde a primeira página. Em contraste com a invisibilidade do narrador realista de Flaubert, a literatura do século XX criou narradores implicados no que contavam, pondo em questão sua autoridade e expondo a parcialidade inerente ao ato de se contar uma história. A parcialidade aqui, no entanto, não relativiza o teor de verdade da história, mas o reafirma, por meio tanto da fórmula excludente do

“Mas não.” quanto pela maneira como os personagens tomam a palavra. Diferentes vozes atravessam o livro num registro sempre superficial, para o qual contribui o formato de depoimentos, que acentua ainda vaidades e imposturas. A constituição do livro espelha, assim, a de seu protagonista, atravessada por uma multidão de vozes jamais processadas, que configuram seus incontáveis traumas. A rigor, apesar da profusão de vozes, não há deslocamento de perspectiva. Em vez de conhecer o modo como os personagens percebem a realidade, para a partir daí tentar entendê-los, o leitor ouve – de fora – eles próprios enunciarem suas verdades e convicções a respeito do mundo e de si mesmos, recebendo uma imagem já pronta e acabada, com pouco espaço para a especulação. Nessa substituição das filigranas da percepção pelos blocos sólidos das crenças, o romance apaga contornos individuais, conduzindo tudo para o plano dos generalismos. Dessa maneira, minimiza ambiguidades para apresentar personagens sempre legíveis, já decifrados. Assim se sucedem as enunciações de autodefinições e de verdades sobre a vida: “Não vou dizer que tenho simpatia pelos infiéis do Ocidente. Meu povo é vítima de cristãos e judeus há muitos séculos, mas sempre me foi ensinado que a paz está acima de tudo” (SANT’ANNA, 2006, p. 82). Ou: “E eu sou um cientista, um médico. Não acredito em milagres” (Idem, *ibidem*). Ou: “Se nós visse, agora que nós já é grande, mas visse direito, nós ia ver que tem o Demônio no meio, que o Demônio usa até as criança para praticar as maldade dele” (p. 87). Ou: “Eu sou honesto. Desde criança que eu cumpro com a palavra” (p. 91). Ou “Os senhores sabem, foder é bem melhor do que explodir bomba. É ou não é?” (p. 164). O resultado geral é menos a constatação das dificuldades de se representar o outro, como propõe Luciene Azevedo⁹⁰, do que a demonstração de que na maioria das vezes o trabalho é tão fácil que não vale a pena perder muito tempo com ele.

O que a obra de André Sant’Anna parece propor é uma redefinição da própria tarefa literária, diante de um mundo em que as subjetivações se dão sempre de maneira caricata. Que interesse podem ter as minúcias psicológicas do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, de *Sexo?* Ou do outro executivo, que diz em “O importado vermelho de Noé”: “Eu tenho

⁹⁰ Ver AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. In: *Aletria*, volume 16. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2016/06-Luciene-Azevedo.pdf. O artigo propõe uma maneira original de pensar a representação do outro em nossa ficção atual.

poder de compra, e por isso comprei o meu carro vermelho, importado da Alemanha”? Dá para chamar de consciência a voz desarticulada que evoca “O Cristo e o governo e as bocetas”, o “Príncipe de Mônaco possuindo a boceta de Grace Kelly”, Roberto Carlos, Pelé, Zagallo, “todos aqueles elétrons ao redor dos prótons”, “um pau dentro de alguma boceta cheio de líquidos”, sem falar naquela “angústia toda”, em “Amor”? Ou, por fim, aquela outra que delira em “O paraíso é bem bacana”: “Pra trepar na buceta que é dessas virgens, nesses cuzinho que tem cheiro de eucalips, que tem gosto de americano no prato, só pode sendo martes”?

Em sua sensibilidade para o efeito mecanizante do clichê e do lugar comum, e na percepção de uma vulgaridade fundamental como definidora de seu tempo, a obra de André Sant’Anna lembra Flaubert – mas sua representação dessa realidade dispensa sutilezas psicológicas. Em vez de ultrapassar o clichê, ela o reafirma ao paroxismo, até um limite próximo ao *nonsense*, para expor sua violência, vazio e arbitrariedade. Estratégia que está muito mais próxima do efeito bruto de exposição direta produzido pelo discurso de Lieuvain, pelo compêndio do *Dicionário das ideias feitas* ou pela cena de *O castelo de corações*. Uma passagem de *Sexo*, aliás, praticamente transpõe a peça para a São Paulo de hoje em dia: em vez das famílias burguesas idênticas comendo refeições idênticas numa rua de Paris, são dois executivos que têm noites iguais com suas namoradas iguais, inclusive seguindo à risca instruções que leram numa mesma revista. A noitada-padrão se estende por várias páginas do livro, mas a reprodução de alguns parágrafos é suficiente para justificar o paralelo:

O filme favorito do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era *A firma*.

O filme favorito do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos era *A firma*.

(...)

Depois de jantar no restaurante *the best*, o Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas levou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, para dançar na boate jovem.

Depois de jantar no restaurante *the best*, o Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos levou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, para dançar na boate jovem.

(...)

O Jovem Executivo De Gravata Vinho com Listras Diagonais Alaranjadas e sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, saíram da boate jovem e entraram no carro negro, importado do Japão, do Jovem Executivo De Gravata Vinho com Listras Diagonais Alaranjadas.

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos e sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, saíram da boate jovem e entraram no carro negro, importado do Japão, do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos.⁹¹

O trecho indica um expediente característico do livro: a enunciação tatibitate, repetindo a estrutura sujeito-predicado-objeto, cria um tom de relatório burocrático que sugere a indiferença do narrador em relação àquilo que descreve. Vale aqui a velha bravata infantil: o que vem de baixo não me atinge. O efeito é acentuado pelos nomes-rótulos em letras maiúsculas, que definem a conformação dos personagens a estereótipos sociais (numa equivalência entre sujeição e subjetivação, como observa Paloma Vidal), e portanto a previsibilidade dos seus comportamentos. Não é preciso mais do que uma sintaxe primária para descrever essas vidas – os termos mais simples são suficientes para narrá-las por inteiro.

Em sua forma, os textos de André Sant’Anna emulam a vulgaridade do vulgar, afrontando as expectativas do leitor que busca na literatura uma revelação da “profundidade vital de qualquer instante”, escondida sob o aparente rame-rame do cotidiano. Dessa maneira, eles recusam a abolição de níveis do realismo moderno e inscrevem a vida prática mais uma vez no registro do baixo. Os textos, porém, embora aparentemente feitos desse acúmulo de detritos, não se rebaixam eles mesmos. É que na obra de André Sant’Anna, como pólo de oposição à vida ordinária, paira em todas suas maiúsculas a Arte, campo dos sentimentos inefáveis, em contraste com as crenças e afetos corriqueiros, sempre determinados pelo chavão. As discussões sobre Miles Davis em *O paraíso é bem bacana*, o relato epifânico da vida de jovem músico em “Pro Beleléu”, o diálogo entre Miles Davis e Duke Ellington incluído em *Inverdades* delimitam bem esse espaço de figuração da arte como campo de exploração do indefinido na obra de André Sant’Anna. Em “Pro Beleléu”, as adições em “e” criam o efeito de um sentimento maior do que as palavras, que o narrador persegue mas não consegue alcançar:

Antes eu gostava quando eu era do Rio e eu vinha pra São Paulo ver show da Vanguarda Paulista e eu saía de noite e eu era muito jovem e eu estava aprendendo a tocar contrabaixo e eu era mineiro e eu tenho uns tios que são mineiros e moram em São Paulo há muito tempo e eles são músicos e eu queria ser músico que nem eles, os meus tios, e eu saía de noite com o meu tio que tinha uns amigos que eram da Vanguarda Paulista e tinha o Gigante que era amigo do

⁹¹ SANT’ANNA, André. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Páginas 191 e 196.

meu tio e tocava com o Itamar Assumpção e eu fui no ensaio do Itamar Assumpção com o meu tio no dia que a Elis Regina morreu e de noite fazia um frio que eu achava gostoso e eu botava uns casacos que era muito bonitos e elegantes que só dava pra usar quando eu vinha pra São Paulo e eu achava que São Paulo era igual Nova York e eu ia em vários bares e eu ia no Teatro Municipal ver o *Macunaíma* do Antunes Filho (...)⁹²

O sentimento é tematizado no diálogo de “Bitches Brew” (nome do famoso disco de Miles Davis):

- Tem praticado, Miles?

- Não, só escutado, Duke.

- E o que você escuta, Miles?

- Eu escuto sequências de notas, timbres e intensidades.

Duke Ellington achou que a resposta de Miles Davis era óbvia demais e que Miles Davis sempre falava qualquer nota. Então, Duke Ellington disse a Miles Davis:

- Não entendi o que você quis dizer, Miles.

- Não precisa, Duke.

- Mas eu sempre quis entender você, Miles. Aquela música que você fazia com os meninos. Era jazz?

- He he he. Duke, você é o campeão. Não precisa ser tão antigo.

- Não é isso, Miles. É que aquelas improvisações eram feitas em cima de harmonia nenhuma.

- Que bom que você gostou, Duke.

- Uma nota sem harmonia vira qualquer nota.

- He he he. Não, Duke. Uma nota solta, livre do acorde, contém todas as harmonias.⁹³

As figurações opostas da experimentação artística e da rotina previsível estabelecem, na obra de André Sant’Anna, a linguagem como o próprio horizonte da experiência possível. Enquanto o artista procura ultrapassar esses limites, até algo que não se pode dizer, o filisteu está sempre preso a eles. A vida comum será então aquela em que o sentido das coisas é definido de antemão, porque a linguagem ordinária reduz a existência ao automatismo, como se vê pelo comentário do presidente da República em outro conto de *Inverdades*, “Lula, lá, de novo”: “E o pavê? O pavê era tão gostoso que o presidente da República ainda comentou: Esse pavê é bom porque é doce mas não é enjoativo” (SANT’ANNA, 2009, p. 10).

Filisteus podem ser a Vendedora de Roupas Jovens da Butique de Roupas Jovens, de *Sexo*, ou as crianças remediadas de Ubatuba em *O paraíso é bem*

⁹² SANT’ANNA, André. “Pro Bebelê”. In: *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Página 97.

⁹³ Idem. “Bitches brew”. In: *Inverdades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Páginas 25 e 26.

bacana, mas são principalmente executivos, políticos, socialites, celebridades e esportistas – as figuras que alimentam a máquina da comunicação de massa. Por onde quer que nos movimentemos nos livros de André Sant’Anna, nos deparamos com detritos linguísticos, que são como que os escombros de uma linguagem arruinada pela sociedade de massas: chavões, frases feitas, rótulos, palavras de ordem, nomes de celebridades, produtos, manchetes, slogans. Tudo isso gira como lixo não processado pelos devaneios do narrador de *Amor*, define a vida dos personagens de *Sexo* e por fim se distribui pelas falas dos vários narradores de *O paraíso é bem bacana*. Os restos são revirados obsessivamente dentro do caldo informe (e indigesto) do primeiro livro, para depois se organizarem nos discursos precários dos dois seguintes.

Em *Amor*, as frases com adições sucessivas dão impressão de um conjunto atordoante, que o narrador não consegue organizar, mas apenas reunir numa sucessão em associação livre: “O Cristo e o governo e as bocetas nesse mundo e aquela cena da cobra engolindo o sapo e os leões devorando as criancinhas e o sol secando o sangue das criancinhas e o sangue das criancinhas se decompondo e liberando carbonos (...)” (SANT’ANNA, 1998, p. 7). Esgarçando a frase, a fórmula do “e”, depois reutilizada em “Pro Beleléu”, também aqui sugere comoção (efeito oposto ao da fórmula do sujeito-predicado-objeto, que denota indiferença). Em vez da epifania do jovem músico, porém, há em “Amor” um acento de mal estar, sublinhado pelo tropo recorrente “aquela angústia toda”. Aplicada também a outros elementos, a qualificação imprecisa “aquela”, “aquele” sugere ao mesmo tempo uma incapacidade de discernir e de esquecer.

Todo o livro poderia ser entendido como transcrição dos últimos pensamentos antes do sono de uma pessoa que tivesse absorvido num único dia todas imagens, sons, nomes, produtos mostrados na televisão ou em outros veículos de massa nos últimos cinquenta anos. *Amor* anuncia uma ambição de visão total do mundo contemporâneo que caracterizaria a produção posterior de André Sant’Anna. Enquanto nessa estreia a síntese ainda parece difícil, a não ser como síntese do estupor de uma consciência bombardeada por imagens e palavras demais – “Todas as palavras. Todas as palavras. Todas as palavras. Todas as palavras (...) Todas as palavras explicando as palavras” (p. 56) –, nos livros seguintes ela será realizada por meio de uma inequívoca condenação moral. Nesse sentido, é precisa a leitura das cenas de sexo em *Sexo* como “metonímia de um

estilo e de um mundo”⁹⁴. O que define o *ethos* contemporâneo é sua vulgaridade, perversidade, sordidez, a formatação do desejo pela lógica fetichista da propaganda e dos meios de comunicação. Se há uma correspondência formal entre *Sexo* e *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, como nota Leandro Salgueirinho⁹⁵, a concepção de um mundo em que as pessoas se conformam aos estereótipos de sua posição social lembra muito o *Decálogo da classe média* de Sebastião Nunes, escritor que aliás publicou *Amor* em sua editora Dubolso, com sua procissão de inclames (dividos em penclames, buclames, criclames e ninclames), panderosos e mauseráveis. A força dessa convicção alimenta a escrita de André Sant’Anna, e determina sua escolha por um modo de representação que trate o particular sempre como ilustração desse diagnóstico geral. O leitor de espírito crítico vê então confirmadas, em cada personagem previsível, mas também na própria forma reiterativa da representação, suas convicções bem-informadas sobre as mazelas de nossa época, a derrocada do espírito humano etc etc. Um diagnóstico do contemporâneo que no entanto parece apenas reformular em novos termos a visão de Flaubert sobre seu tempo, acrescida de uma combinação redutora de moralismo e desdém.

Sexo constata e exhibe a destruição da vida por meio da redução dos indivíduos aos estereótipos das pesquisas de mercado, das revistas femininas, dos discursos políticos, dos preconceitos sociais. Como que para comprovar que não se tratava de má-vontade do narrador, “O paraíso é bem bacana” dá voz a seus personagens, apenas para que eles se enforcem na corda dos próprios preconceitos e limitações. A própria literatura parece então se admitir também rebaixada, pois seu meio, a linguagem, é o próprio campo de ruínas dessa sociedade perversa que mede as vidas segundo sua performance profissional e sexual. Mas a música, arte que dispensa as palavras e imagens irremediavelmente vulgarizadas do mundo contemporâneo, aparece como campo de redenção do espírito, e se torna assim o modelo da própria escrita, construída segundo fórmulas sintáticas que impõem diferentes cadências e timbres ao texto. A intuição de Leandro Salgueirinho a respeito de *Amor* é fundamental aqui:

⁹⁴ Ver DIAS, Ângela Maria. “A ‘pornografia terrorista’ de André Sant’Anna”. In: *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007.

⁹⁵ Ver SALGUEIRINHO, Leandro. *Paralelos e confrontos a partir da ficção de André Sant’Anna*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, 2004.

Não há, em *Amor*, um narrador que fala de modo “natural” com o seu leitor, e sim alguém (ou algo) que dizem sempre de um determinado *jeito*. As suas pausas, os seus raciocínios, estão subordinados a um determinado modo de frasear, que não apenas se repete ao longo do texto, como o constitui.⁹⁶

Percepção que tem respaldo na orientação feita pelo escritor a seus leitores na segunda edição do livro, *Amor e outras histórias*:

E a literatura é um negócio muito chato de fazer. Tem que ter aquela disciplina insuportável, aquela solidão doentia, aquele diálogo egocêntrico consigo mesmo, e mais um monte de angústias desnecessárias ao bem estar humano. Então, decidi escrever como se fizesse música, sem esquentar demais a cabeça, procurando me divertir ao máximo, trabalhando ao mínimo. (...) Espero que os leitores consigam tirar algum prazer na leitura desses contos e também possam lê-los como se ouvissem música, pois cada um deles tem melodia, harmonia e ritmo próprios, nos sentidos mais literais das palavras. Pelo menos, tentei. (...) ⁹⁷

Salvo, o escritor pode então apontar o dedo para a civilização e tomar seus elementos mais venenosos como fantoches para uma pequena pantomima, pois a contaminação, enfim, será apenas superficial.

⁹⁶ Idem, *ibidem*. Página 14.

⁹⁷ SANT’ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001. Páginas 9 e 10.