

A FICCIONALIDADE EM DOIS TEMPOS: ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO EM CONTOS DE SÉRGIO SANT'ANNA

Raquel Illescas Bueno (UFPR)

RESUMO: Este trabalho aborda a ficcionalidade na narrativa brasileira recente com base no estudo comparativo de representações espaciais em contos de um mesmo autor escritos, um, nos anos 1970; o outro, no início do século XXI. Sérgio Sant'Anna costuma ser lido a partir de seu experimentalismo, e há motivos de sobra para que seja assim. Mas algumas de suas ficções mais realistas, escritas com base em técnica tradicional, traduzem com maestria as transformações do espaço urbano e de sua percepção pelos habitantes das cidades representadas. Percebe-se diferenças sutis, mas relevantes, entre as reações das personagens à morte violenta nos contos “Pela janela”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, de 1973; e “O corpo”, do livro *O homem-mulher*, de 2014. Em ambos, as personagens observam o Rio de Janeiro do alto de algum edifício da Zona Sul e nesse momento se defrontam com a morte violenta de um sujeito anônimo, que permanecerá anônimo até o final da narrativa. A Vieira Souto e a rua Joana Angélica de “O corpo” não elidem os desejos dos protagonistas, mas são percorridas por transeuntes cuja percepção dos corpos mortos, possíveis vítimas da violência urbana, é permeada por uma indiferença matizada por consciência social um tanto fluida, bem diferente das representações surgidas no panorama da literatura de Sant'Anna produzida no período da ditadura militar. Tais representações literárias pouco têm a ver com “não-lugares” ou com o conceito de desterritorialização da teoria recente. Independentemente da expectativa de que a literatura reivindique autonomia em relação a outros discursos, essas representações têm muito a ver com o fortalecimento do estatuto da ficcionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Ficção contemporânea. Realismo formal. Sérgio Sant'Anna.

Da permanência do realismo formal na ficção contemporânea

O XV Encontro da Abralic propõe a radical renovação dos repertórios teórico e crítico dos estudos literários. Esta comunicação talvez esteja deslocada em relação a essa proposta, mas isso não acontece por discordância quanto à inclusão das mais diversas textualidades contemporâneas como objeto de estudo para o profissional de Letras. Difíceis de enquadrar em parâmetros tradicionais, as novas textualidades certamente têm muito a dizer sobre nosso tempo e à nossa sensibilidade. Por outro lado, tanto quanto elas, também falam de e ao nosso tempo escritas que não desprezam

procedimentos narrativos de uma tradição estabelecida no século XIX. Falo de certo “realismo formal”, que surgiu como reação a um momento histórico muito preciso, mas cujas convenções sobreviveram ao longo do século XX, período de vanguardas, desconstruções e anticonvencionais. E ainda sobrevivem.

Pensando na eficiência da literatura brasileira recente para falar de seu tempo, optei por um ficcionista que publica desde meados do século XX, mas poderia ter escolhido identificar traços desse “realismo formal” em narrativas de escritores do panorama mais recente, como Luiz Ruffato ou Daniel Galera. A escolha, no entanto, não foi motivada apenas pela observação da permanência do realismo formal, mas também pela possibilidade de comparar textos de um mesmo autor produzidos com algumas décadas de diferença, para perceber especificidades de cada um dos momentos de escrita.

Detalharei em seguida a quais convenções realistas me refiro, mas é óbvio que os autores mencionados não se restringem a essas convenções, muito pelo contrário. Ocorre que o experimentalismo e os desvios do realismo tradicional, no caso de Sérgio Sant’Anna, têm sido frequentemente abordados pela crítica, conforme será exemplificado. Proponho identificar a forte sintonia desse autor com a sensibilidade e com a insensibilidade contemporâneas em contos pouco ou nada experimentais.

A expressão “realismo formal” foi cunhada por Ian Watt, no clássico *A ascensão do romance*. Recordemos que, segundo Auerbach (1976), em análise do surgimento do realismo francês do século XIX, a grande inovação de Stendhal, Balzac e Flaubert foi sua capacidade de engastar o homem representado em alguma realidade político-sócio-econômica bem definida. Estudando o romance inglês de um momento imediatamente anterior, Watt tratou do “realismo formal” como uma convenção, ou um conjunto de convenções, à qual erroneamente se tendeu a atribuir maior capacidade de alcançar a verdade do que, por exemplo, a das ficções românticas. A verdade, para Watt, não seria alcançada pela capacidade de transcrever fielmente a realidade. Sob esse viés, não importaria qual experiência humana fosse retratada, mas sim como ela fosse mostrada: “[seu] realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”. (WATT, 2010, p. 11)

Ao tratar do conjunto de procedimentos narrativos do “realismo formal”, Watt destaca a causalidade, que substituiu a alta frequência de coincidências nos enredos; quanto ao tempo, aponta a predominância de uma temporalidade mecânica e muito precisa; quanto ao espaço, emprega as seguintes expressões: “como se [a narrativa] se

desenvolvesse num ambiente físico real”, “firmeza de ambientação” (a propósito de Defoe); e “é tão cuidadoso com a topografia da ação quanto com a cronologia” (Fielding) (*id.*, p. 28); além de “colocar o homem inteiramente em seu cenário físico” (citando Allen Tate) (*id.*, p. 29). No tocante à semântica, menciona a substituição da linguagem excessivamente figurativa e retórica que predominara em períodos anteriores por uma forte referencialidade.

Observe-se que até as décadas de 1940 e 1950, período em que foram escritos *Mimesis* e *A ascensão do romance*, muitos conceitos ainda não haviam sido postos em xeque pelos estudos literários – o conceito de referência, por exemplo – mas já havia a consciência de que mesmo a ficção mais obviamente fincada em referências reais não atinge, por esse motivo, alguma verdade maior.

Ao aproveitar as teorias da ficção mais tradicionais, não busco apoio para alguma reivindicação de verdade narrativa que dispute esse grau de veracidade com o jornalismo, a história ou, noutra ponta, com a linguagem experimental que, por subverter a lógica das percepções, tenta alcançar a verdade por um caminho alternativo, item presente na agenda de algumas vanguardas estéticas. Situo-me mais perto da reivindicação de Juan José Saer, em “El concepto de ficción” (1989), quando trata a literatura como uma espécie de “antropologia especulativa”:

en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera” (SAER, 2014, p. 15)¹

Penso que as ficções de Sant’Anna estabelecem de forma muito produtiva a tensão crítica entre verdade e falsidade. Assim, ele pode ser considerado um antropólogo especulativo, tanto em suas narrativas mais experimentais quanto nas mais realistas.

¹ nas grandes ficções do nosso tempo, e talvez de todos os tempos, está presente esse entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, essa tensão íntima e decisiva, não isenta nem de comicidade nem de dramaticidade, e que é a ordem central de todas elas, às vezes explicitada tematicamente e às vezes como fundamento implícito de sua estrutura. A finalidade da ficção não é a de incursionar nesse conflito, e sim fazer dele sua matéria, moldando-o “à sua maneira” (trad. L.E.W. Machado)

Um contista em dois tempos:

No caso de Sérgio Sant'Anna, quero pensar em diferenças sutis, mas relevantes, percebidas entre as reações das personagens à morte violenta nos contos “Pela janela”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, de 1973; e “O corpo”, do livro *O homem-mulher*, de 2014. Em ambos, as personagens observam o Rio de Janeiro do alto de algum edifício da Zona Sul quando se defrontam com a morte violenta de um sujeito anônimo, que permanecerá anônimo até o final da narrativa. Em ambos, as reações são quase indiferentes à tragédia, seja ao atropelamento numa rua do Flamengo, em “Pela janela”, ou à presença de um corpo negro no cotidiano de quem se movimenta pelas ruas de Ipanema, em “O corpo”. Frise-se: as reações são quase, mas não totalmente indiferentes.

Ao contrário do que usualmente se observa na ficção de Sérgio Sant'Anna, esses contos se afastam do experimentalismo e das metanarrativas. Nada neles convida a falar de não-lugares, ou de um olhar que, por situar-se no alto de um edifício, possa ser considerado periférico. Cito, em sentido oposto, um fragmento de “O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant'Anna”, de Vera Lucia Follain de Figueiredo, para quem as personagens de Sant'Anna

[Q]uerem ver a cidade de cima, contemplar, à distância, suas luzes. Observam o espaço urbano “com um olhar periférico”, que tanto pode partir da janela dos hotéis quanto de dentro de um automóvel com o vidro fechado. Eles estão exaustos de pesquisa, exaustos do que lhes é proposto como realidade. (FIGUEIREDO, *on line*)

O único lugar viável para essas personagens de Sant'Anna, segundo Figueiredo, seria a própria linguagem:

A obra de Sérgio Sant'Anna questiona (...) a pertinência da pretensão realista, nos leva a indagar se a literatura, hoje, poderia ser algo mais do que auto-referencial, dada a atual perda das certezas epistemológicas e os modos como essa perda afeta a representação. A literatura não traz a realidade para o texto: ela seria jogo, apropriação de imagens e, nesse sentido, seria também um exercício de poder, como qualquer outro. (*id*, *on line*)

Esse enfoque, pertinente quando se trata de metanarrativas, não ajuda muito a entender as personagens de “Pela janela” ou de “O corpo”. Nesses contos, os protagonistas estão muito firmemente situados no Rio de Janeiro do presente de cada

narrativa. Observar a cidade do alto, para eles, não é uma atitude abstencionista, e a forte referencialidade encaminha a interpretação mais diretamente para outros aspectos. Do protagonista do conto da década de 70, até seria possível dizer que está “exausto do que lhe é proposto como realidade”, mas em “O corpo” a onisciência do narrador poucas vezes alcança os sentimentos e pensamentos do protagonista. Quando o faz, não aponta para o cansaço ou a negação da realidade.

Em “Pela janela”, as personagens estão num apartamento do décimo andar de um prédio em frente à praia do Flamengo. São seis da tarde e faz muito calor. Uma mulher cega, identificada pelo narrador como “a velha”, conversa com o filho Humberto sobre a ausência de seu outro filho, Mário. O cenário urbano aparece no diálogo, pois Humberto repassa à mãe tudo o que vê e escuta: trabalhadores apressados voltam para casa, ouvem-se buzinas e xingamentos, batedores acompanham alguma figura importante da ditadura militar. Muito irritado com o rumo do diálogo, em que a mãe expressa sua preferência por Mário, Humberto tampa os ouvidos e se concentra no que acontece na rua. Diz o narrador: “ele viu direitinho quando um senhor de terno, chapéu na cabeça e bengala foi atropelado” (SANT’ANNA, 1997, p. 70) Ao responder à curiosidade da mãe sobre o motivo da freada forte que antecedeu o atropelamento, Humberto mente para ela de forma sádica: diz que a vítima vestia camisa vermelha e calça roxa, roupa que Mário usava em sua última visita à mãe, meses antes.

O conflito vivido naquele apartamento de classe média assemelha-se aos que aparecem com frequência nas narrativas de Luiz Vilela, ou mesmo de Clarice Lispector: enfocam-se dramas um tanto mesquinhos, familiares, tipicamente burgueses, mas nem por isso menos humanos. Os detalhes realistas fazem toda a diferença: Humberto está de pijama às seis da tarde porque não trabalha nem tem vida social, limitando-se a cuidar da mãe. Bem diferente disso, Mário, o filho preferido, namora uma loura que dirige um “carro esporte”, usa roupas da moda, “cabelos tampando as orelhas”, (...) “um bigode mexicano e costeletas”. Mário tem trinta anos; Humberto vinte e nove, e não aderiu às novidades que nesse período serviam como forma de expressão libertária para os adultos jovens: ele acha estranho que outros homens usem “calças coloridas parecendo de bicha e umas sandalhinhas como se fossem mulheres” (*id.*, p. 68). No Rio de Janeiro do auge da ditadura militar, a moda *hippy* e a informalidade nas vestimentas ainda eram menos frequentes que os ternos.

Segundo Humberto, após oito anos de cegueira talvez sua mãe não fosse capaz de reconhecer seu irmão, pois “O Mário mudou. (...) Todo mundo mudou” (*id.*, *ibid.*).

Mudou até o presidente da República: a mãe pensava que o General Castello Branco continuava no poder, mas o filho a corrige: “é um outro general. (...) É um nome muito complicado, a senhora não vai entender.” (*id.*, *ibid.*) – referência indireta, mas precisa, ao general Emílio Garrastazu Médici.

Quarenta anos depois, no carnaval de 2014, Sant’Anna publicou “O corpo”, originalmente no jornal *O Globo*. Em vez de às seis da tarde, a narrativa começa com o dia. Segundo a temporalidade mecânica e precisa da frase de abertura, “[E]ram quinze para as seis da manhã, a claridade apenas despontando” (SANT’ANNA, 2014, p. 118). O apartamento em frente ao mar, neste caso, fica em Ipanema. Enquanto bebe um suco de mamão com água e se prepara para correr, o corretor Fernando Antônio percebe no horizonte “algo parecido com um corpo negro boiando”. Em linguagem detalhista, de ação/descrição, o narrador informa que Fernando se dirige à porta do apartamento e toma o elevador. Já na rua, confirma que se trata de um homem morto:

E Fernando não pôde deixar de filosofar como todo mundo diante de um cadáver, filosofia que podia ser reduzida à sua expressão mais simples com as palavras: o homem negro está morto, eu estou vivo, mas também vou morrer. Sentiu-se levemente deprimido e iniciou imediatamente sua corrida. (*id.*, p. 119)

Alguns surfistas tomam o rumo do Arpoador porque ainda é cedo para lidar com a presença de algo tão desagradável: “defunto a uma hora dessas?”, mas um deles opta por “pegar onda com o defunto”. A depressiva senhora que transita da rua Joana Angélica à Vieira Souto, ao aproximar-se da Vinicius de Moraes e da Fame de Amoedo sente o coração disparar e comenta: “Esse já não sofre mais.”; um pregador bíblico se aproxima do cadáver para rezar enquanto os banhistas se afastam, afinal “ninguém quer pegar praia perto de um morto” (*id.*, p. 122). Um aposentado recorda que, algum tempo antes, ao constatar que os bombeiros haviam deixado dois corpos de afogados em frente a uma churrascaria, vários clientes tinham ido embora. A narrativa segue em linguagem muito objetiva rumo ao desfecho. No final, um PM constata que o morto não portava documentos na bermuda. Após indicar a falta de cuidado com que os funcionários do IML tratam o corpo para colocá-lo na última das três gavetas disponíveis no furgão, o narrador faz referência ao trabalho dos vermes que todos carregamos e que apenas aguardam nossa morte para iniciar seu trabalho.

A matéria narrativa é, portanto, construída a partir das reações dos habitantes do Rio à presença do corpo em seu cotidiano. Mas são sempre reações inócuas,

conformadas, passivas. Nenhuma personagem fica chocada, ninguém indaga quem é o morto, de onde veio, como ou por que morreu. O narrador, por sua vez, lança uma indagação fraca, que o conto não se propõe a responder: “Mas afinal, o que aconteceu com ele?” “Um banhista que se afogou tão cedo?” (*id*, p. 121)

Não se cogita quem seria o negro ou por que motivo foi baleado, não se aborda a diferença geográfica entre a zona Sul e a periferia, não se fala de gangues nem dos conflitos próprios das cidades em que, como no Rio de Janeiro, as desigualdades sociais são escancaradas até na geografia física. O conto se restringe à classe privilegiada e a espaços em que ela predomina. É preciso, mas restrito, enquanto a curiosidade do leitor tende a querer mais informações. A causalidade própria do realismo formal não aparece aqui, o que não chega a ser uma tendência ao experimentalismo.

Predomina, portanto, um estranhamento anestesiado, bem diferente, por exemplo, do impacto causado pela linguagem de Rubem Fonseca. A morte não choca, o conto também não. A morte, trivializada, é apenas mais um elemento da paisagem carioca. Naquela pílula de reflexão filosófica pela qual o protagonista constata, “levemente deprimido”, que todos vamos morrer, ele não considera o coletivo, mas sim sua própria finitude. Dizia um sermão de John Donne que os homens não deveriam perguntar por quem os sinos doam. Se o toque fúnebre ressoa, independentemente de quem seja o morto, a comunidade deveria saber que os sinos tocam pelo morto, mas também por cada um dos vivos. Não deixa de ser assim também aqui: toda morte alheia desperta a consciência da própria morte. Mas não há sugestão de uma moral cristã que ampare esse sentimento, que resta esvaziado de sentido que ultrapasse o da subjetividade do protagonista. Algo bem século XIX, aliás, essa ênfase na subjetividade do indivíduo.

Ifigênia, a diarista que prepara o café-da-manhã, é apenas mencionada pelo narrador. E o morto sequer rende assunto entre Fernando e a namorada. Na última referência ao protagonista, ele está de volta ao apartamento preparando-se para mais um dia de trabalho. Já engravatado, flerta com Ana Livia, mestranda, “bem jovem, morena e bonita” que dorme com ele “duas ou três vezes por semana” (*id*, p. 123). O narrador informa que Fernando preferiu não comentar sobre o homem morto na praia.

No conto da década de 70, um jovem ressentido pela falta de reconhecimento por sua dedicação à mãe assiste o anoitecer, a vida e a morte pela janela, vestido para dormir. O atropelamento que rompe essa rotina lhe serve de argumento para uma fantasia compensatória pela qual ele se vinga ao mesmo tempo da mãe dependente e do

irmão independente e integrado a seu tempo histórico. A falsidade, a distorção da verdade, a imaginação criativa de Humberto podem ser lidas como metanarrativa, literatura dentro da literatura. Prefiro enfatizar que se trata da simples, e muito eficiente, substituição de “terno”, “chapéu” e “bengala” por “camisa vermelha” e “calça roxa”. Meros detalhes de verossimilhança realista. Um bom exemplo de domínio da técnica narrativa construído com base na causalidade e na referencialidade realistas.

Em “O corpo”, há outro grau de esvaziamento do sentido. A posição de observador só é ocupada pelo protagonista nos primeiros parágrafos, tempo suficiente para a identificação do elemento que, por não combinar com a paisagem e com o amanhecer, promete ser o assunto do dia. Mas essa expectativa não se confirma. O protagonista prepara um suco, veste roupa esportiva, pega o elevador, corre, toma uma ducha, veste o terno, toma o café-da-manhã, acaricia a coxa da namorada, sai para o trabalho. Mas não fala, não conta, não inventa outra narrativa. Apenas vive, sabendo que alguém morreu. Sem fantasia. Sem drama. Sem ficção dentro da ficção. Mas a boa literatura não precisa mesmo ser meta-alguma coisa.

Referências:

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Debates, 2.
- FIGUEIREDO, Vera L. F. *Revista Semear* 3. Depto. Letras/PUC-Rio. Disponível em http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_05.html. Acessado em 25/9/2016.
- SAER, Juan J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O homem-mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- WATT. Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.