

Narrar ou perecer: Sérgio Sant'anna e Ricardo Piglia, sobreviventes

Ângela Maria Dias
(UFF)

A tradição inaugurada na literatura brasileira por Machado de Assis, nas memórias de Brás Cubas, o seu “defunto autor”, dramatiza a escrita como leitura mesclada e desrespeitosa de variado repertório, bem distante falacioso horizonte de objetividade do preceituário realista. Desde o Pentateuco, passando por Xavier de Maistre até, muito particularmente, “a forma livre de um Sterne”, este primeiro romance moderno da literatura brasileira, como divisor de águas entre o romance oitocentista anterior e a descendência que, então, funda, proclama a “loucura da leitura” como a maior evidência de nossa radical impossibilidade de ser realistas e ou professar a crença num mundo objetivo acima de qualquer suspeita..

¹ FUENTES, 2000, p.7

“Autor incerto de incerto romance”¹, Brás Cubas funda uma realidade trôpega e deslizante, na qual a “louca leitura” da vida pelo privilégio da morte, como ponto de vista, transforma-a num espetáculo desmesurado, arbitrário e absurdo. Tal “ambivalência na relação entre a verdade e a ficção”, radicalizada pela síndrome da condição colonizada de nossa cultura, permanece, desde então, no horizonte do romance hispano-americano, como a mais radical estratégia de modernidade: o exercício autoconsciente da forma como invenção técnica capaz de problematizar a realidade e desestabilizar o dogmatismo do que é.

Hoje, no início do século XXI, a invasão do real pelas imagens da última revolução tecnocientífica renova e aprofunda a persistente pergunta ibero-americana sobre quem somos nós. É que ao bovarismo estrutural gravado em nosso inconsciente coletivo pela História, como bem o reconhece Ricardo Piglia, se soma um outro:

. . . o bovarismo é uma chave do mundo moderno: a forma em que a cultura de massas educa os sentimentos. Existe uma memória impessoal que define o sentido dos atos e a cultura de massas é uma máquina de produzir lembranças e experiências².

² PIGLIA, 1980, p.48

Partindo da borgiana concepção da memória como citação múltipla e renovável, numa infinita espiral de traduções, Piglia concebe sua literatura também na contracena entre a heterogeneidade de uma herança híbrida e o vazio de uma tradição amnésica e falhada. *A cidade ausente*³, a este respeito, é absolutamente modelar. Na contrapartida à máquina da cultura de massas em sua aliança às ficções do imaginário do Estado, o escritor concebe uma espécie de poderosa alegoria da narrativa como espaço de resistência e de desrealização das trampas do poder.

³ Idem, 1997

Numa homenagem à Macedonio Fernández — “*el escritor de la nada*” — precursor de Borges, Piglia fabula o universo de uma estranha Buenos Aires conflagrada pelos “efeitos ilusórios”⁴ de uma máquina replicante, capaz de “tornar viva a memória” e a lembrança da mulher amada, através da produção de um relato desdobrável e infindo, “que retorna eterno como o rio”⁵. A atmosfera onírica e fantasmagórica do implausível confronto entre a máquina de Macedonio e as “ficções eletrônicas”⁶ do Estado dissemina um clima irrespirável, numa cidade em que “os controles (são) contínuos”, “a última palavra (é) sempre da polícia” e, estranhamente, “todo mundo concorda em sonhar o mesmo sonho”, vivendo “confinado numa realidade diferente”⁷.

⁴ Ibidem, p.80.

⁵ Ibidem, p.126.

⁶ Ibidem, p.117.

⁷ Ibidem, p.73.

Assim, a narração em 3ª pessoa do périplo de Júnior oferece uma estranha sucessão de enredos nos quais o jornalista itinerante, obsedado por enfrentar-se com o passado, entra e sai dos relatos e em que também o leitor submerge, em meio à inconsistência geral dos enredos e dos personagens. A incerteza da seqüência narrativa, plena de interseções e recorrências, reitera-se pela própria incerteza do narrador impessoal que, provavelmente, será a própria máquina desarranjada, com a palavra na última etapa do relato: “Eu sei que me abandonaram aqui, surda e cega e meio imortal, se pudesse apenas morrer (...) deixar de ser esta memória alheia, interminável, construo a lembrança e é só”⁸.

⁸ Ibidem, p.137.

Enquanto resposta à política e à televisão, espelhos em que

⁹ Ibidem, p.116.

caras e mais caras aparecem e se olham e se perdem, a máquina é concebida pelo seu criador, segundo o “princípio construtivo” mediante o qual, “tudo é possível, basta encontrar as palavras”⁹.

¹⁰ Ibidem, p.129.

¹¹ Idem, 1980,p.54.

A busca do passado para preencher o vazio do próprio nome, faz de Júnior uma espécie de detetive, tão perdido e atônito quanto o leitor, e transforma a narrativa numa investigação, já que “todo relato é policial¹⁰” e tudo aquilo que escapa à “tendência generalizada de uniformizar a experiência¹¹” merece ser criminalizado. Justamente esta íntima conexão entre narrativa e poder se explicita na última parte do romance, quando a máquina interdita reconhece:

¹² Ibidem, p.129.

A narração (...) é uma arte de vigias, sempre estão querendo que as pessoas contem seus segredos, dedurem os suspeitos, falem dos seus amigos, dos seus irmãos. Então, (...) a polícia e a assim chamada justiça fizeram mais pelo avanço da arte do relato que todos os escritores ao longo da história¹².

¹³ Ibidem, p.104.

A despossessão pela linguagem ou a linguagem como máquina de despossessão, além de atualizar nossa história autoritária, enseja a reflexão sobre a porosidade das mentes e corações às máquinas, na medida em que o espelho midiático invade e formata todas as cenas. Entretanto, se “a árvore do bem e do mal é a árvore da linguagem”, tal ambiguidade fundamental, ao manifestar “a forma incerta da realidade”¹³, pode confundir ficção e confissão ou ainda embaralhar os limites entre narrar e ser narrado.

¹⁴ SANT'ANNA, 1997.

Não é outro o motivo do peculiaríssimo romance de Sérgio Sant'Anna, *Um crime delicado*¹⁴ .. Sua trama de “escorpião enalacrado”, fazendo deslizar as fronteiras entre arte e vida, representação e experiência, crítica, criação ou mistificação, bem poderia merecer como epígrafe mais uma das falas da Máquina de Macedonio sobre o vínculo entre narrativa, identidade, e investigação: “Todo relato é policial (...) Só os assassinos têm alguma coisa para contar, a história pessoal é sempre a história de um crime”¹⁵.

¹⁵ PIGLIA, 1997, p.130.

¹⁶ SANT'ANNA, 1997, p.22.

A intrigante história do crítico de teatro Antonio Martins escrita por ele como “peça de natureza quase processual¹⁶” para defender-se da acusação de estupro, e entender-se “intelectual, afetiva e criticamente” constitui, sem dúvida, um eloqüente testemunho da ambigüidade entre confissão, culpa e encenação.

Seu envolvimento com Inês, mulher estranha e manca, modelo de um artista plástico de meia idade, desencadeia uma “narrativa autobiográfica¹⁷” que, apesar de invocar para si “a meticulosidade e os rigores da escrita¹⁸”, termina por reconhecer a verdade como “ideal fugitivo e inalcançável¹⁹”.

¹⁷ Ibidem, p.85.

¹⁸ Ibidem, p.104.

¹⁹ Ibidem, p.126.

Qual um detetive, o narrador dispõe-se ao relato, na “busca apaixonada (...) da verdade²⁰”, através de uma auto-investigação fluida e escorregadia, vazada numa espécie de estilística da indecisão. Primeiro porque sua própria experiência com Inês começa sob a aura do esquecimento e da privação de sentidos: “Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia²¹”. Depois pela relação indefinida e ambivalente entre Vitório Brancatti e sua modelo, projetada numa obra, espécie de instalação performática, que constitui um absorvente *work in progress*, capaz de engolfar Inês, e o próprio narrador-crítico com ela envolvido.

²⁰ Ibidem, p.30.

²¹ Ibidem, p.22.

Apaixonado pela “modelo e personagem da pintura²²”, Antonio Martins, após envolver-se em nebulosos eventos que terminam por levá-lo a julgamento pela acusação de estupro, resolve dedicar-se à “narrativa autobiográfica”, conduzida como “uma investigação intertra²³”, em que, segundo ele, “mais do que (se)defender de acusações controvertidas e tortuosas, tent(a) explicar-(se) e entender-(se), intelectual, afetiva e criticamente²⁴”. Acontece que, conforme a todo o momento o reconhece o crítico, sua “escrita minuciosa²⁵” jamais consegue matizar sentimentos contraditórios, ou o íntimo “caos de emoções²⁶”. O poço sem fundo da própria subjetividade é segundo ele, “uma caixa ilimitada²⁷” ou ainda o “palco interior”, de um teatro onde culpas reais ou imaginárias e afetos díspares podem duelar sem trégua, numa proliferação incessante de hipóteses e possibilidades.

²² Ibidem, p.103

²³ Ibidem, p.27.

²⁴ Ibidem, p.102.

²⁵ Ibidem, p.97.

²⁶ Ibidem, p.95.

²⁷ Ibidem, p.20.

Nesta intrincada correlação, um “texto cheio de curvas”, “pleno de interrogações²⁸” encena a mística da subjetividade como fingimento, na própria medida em que, a cada passo, se debruça sobre a reversibilidade entre experiência e representação, ou ainda entre memória e imaginação. Assim o biombo da tela-instalação de Vitório Brancatti é, de certa forma, a metáfora deste relato que, como ele, constitui um anteparo, mais capaz de velar do que esclarecer a experiência através da escrita. Como bem o reconhe-

²⁸ Ibidem, p.50.

ce o crítico-narrador, no seu infindável “mise en abîme”:

Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade²⁹.

²⁹ Idem.

O caráter ambíguo e construído da confissão como ficção começa sugerido desde as composições das capas, concebidas por João Baptista da Costa Aguiar, como uma montagem de dois quadros. Na primeira capa, o “Pigmaleão e Galatéia” de Jean-Léon Gérôme, contornado por grossa moldura de um dourado acobreado, contém, substituindo o adorno cênico do fundo, o emblemático “As Meninas” de Velásquez. A quarta capa reproduz este último quadro, também contornado por moldura idêntica à da primeira capa, e contendo ao fundo, no lugar da imagem refletida do casal real espanhol, o quadro de Gérôme.

A mútua implicação entre essas duas célebres pinturas constitui o cerne do universo ficcional desta novela, habilmente conduzida para diluir fronteiras e desterritorializar premissas sobre a suposta distância entre arte como invenção e vida como experiência concreta. A obra de Gérôme trata do mito sobre a paixão do criador por sua criatura, a estátua da bela mulher, então animizada por artes da deusa Afrodite. Por sua vez, o quadro de Velásquez constitui um clássico metacrítico¹, espécie de “*turning point*” em que o barroco pensa a perspectiva clássica e representa a representação, na medida em que encena a divisão do sujeito e a dispersão da interioridade através da duplicação do pintor. Assim, o pintor-sujeito, em seu auto-retrato, no nível do quadro desdobra-se explicitamente como um duplo: o pintor diante de sua tela, olhando em frente, a observar seus modelos, o casal real do lado de fora da tela; e no ponto de fuga, ao fundo do quadro, seu primo, Don José Nieto Velásquez,. Mas, além disso, o pintor também se projeta para fora do quadro, situando-se no ponto infinito, à direita do espectador, numa diagonal com o pintor que é visto na tela, como o pintor-sujeito que a olha. A dramatização é abissal, já que o sujeito dividido comparece vendo o quadro, sendo visto vendo o quadro ou ainda, numa infinita seqüência, vendo-se ser visto vendo o quadro e por aí sucessivamente.

¹A leitura que aqui desenvolvo baseia-se livremente nas interpretações de Antonio Quinet, em seu livro citado na bibliografia, e no célebre Foucault de *As palavras e as coisas*.

Por outro lado, a cena pictórica desborda-se num outro que é simultaneamente modelo e espectador imaginário. Trata-se do casal real, incluído no quadro como imagem difusa, refletida no espelho ao fundo, para quem, supõe-se, toda a cena está montada. O entrecruzamento de olhares e pontos de vista - do pintor que olha de fora a própria tela, dos reis, ao mesmo tempo modelos e espectadores e, portanto, lugar-tenente de quem contempla a obra - figura, numa leitura psicanalítica, o inapreensível do sujeito no campo escópico, dividido entre o ver e o olhar, o pensar e o ser, como significante sempre elidido e continuamente diferido.

A importância da montagem dessas telas, nas duas capas do livro reside na figuração que oferecem do jogo impalpável operado pela narração entre verdade biográfica, memória e ficção, num constante deslizamento indecível entre arte e vida. Da mesma forma que as telas deslizam de seu suporte, invadindo o mundo do espectador, e transtornando os limites entre construção pictórica e existência, no enredo do romance, a obra de Brancatti confunde-se com a vida do pintor e sua figurante, absorvendo o crítico, com ela envolvido e por fim incluído na obra.

Nesse sentido, o momento em que Antonio Martins, o crítico-narrador, se depara, pela primeira vez, com o quadro de Brancatti é emblemático.

... mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios - um belo, firme e pequeno seio - enquanto sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade³⁰.

³⁰ Ibidem, p.55.

A visão da tela pelo narrador-personagem, não só relativiza as fronteiras entre o impreciso da recordação e a suposta nitidez da vivência, mas, sobretudo, concretiza a idéia da fantasia como um quadro que o sujeito pinta para responder ao enigma do desejo do Outro². No momento em questão, o quadro pintado de

² Leia-se a respeito do valor cênico da fantasia o capítulo "Quadro da fantasia" de *Um olhar a mais ver e ser visto na psicanálise* de Antonio Quinet

Brancatti revela-se inteiramente confundido ao quadro mental composto pelo crítico, na névoa da noite anterior, em profundo êxtase desejanste por Inês.

Nesse sentido, o caráter cênico da fantasia, tomado como endereçamento ao Outro, fundamenta a narração do crítico tanto em sua constante fática de apelo ao leitor, quanto na própria concepção do narrador sobre o caráter teatral da subjetividade como “palco interior”, ou ainda na inter-relação estreita através da qual conjuga e compreende as linguagens artísticas, como a literatura que produz, o teatro e a pintura.

Assim a natureza híbrida da obra de Brancatti, entre a pintura, a representação teatral ou performática, bem como a ambigüidade de que se reveste como produto das relações particulares vividas entre a modelo e o artista, amplia-se pela inclusão, em seu âmbito, do próprio relato de Antonio Martins, conforme ele mesmo o reconhece:

E se eu pretendia - embora meus atos e atitudes perante a justiça não pudessem assegurar-me disso - ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter uma certeza cabal disso, procurando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato³¹.

³¹ *Ibidem*, p. 119.

Por sua vez, o próprio relato, no espelhamento que promove entre suas múltiplas dimensões - a crítica, autobiográfica e a ficcional - pode tornar-se, da mesma forma que a obra do pintor que o inspirou, passível de desconfiança, como uma espécie de engenhosa mistificação. É ainda a loquacidade do próprio narrador que o reconhece:

...não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que, por sua vez, remete e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo* de Vitório Brancatti?

O paradoxo da arte diante do ecletismo pós-moderno, em

sua fome de celebridades instantâneas e descartáveis em que lixo e purpurina se misturam, aqui vem sintetizado pelo histrionismo do crítico-narrador, hábil em efeitos especiais e labirintos retóricos. A má-consciência dos torneios e o brilho da argumentação, afiada em jogos antitéticos e afeita ao absurdo, na cooptação do leitor, escora-se no reconhecimento de que, neste final de século, “as fronteiras dos valores acabaram por se diluir³²”, e os parâmetros escasseiam.

³² *Ibidem*, p.90.

Daí, a radical estetização da vida cotidiana e a escorregadia confusão entre as construções artísticas ou midiáticas e o efeito de realidade que produzem. Quando a vida é invadida pelo simulacro, o chão da experiência falseia e o desejo passa a ser siderado pela imagem, desrealizando o mundo à sua volta.. Como na inusitada des-experiência de Antonio Martins:

...eu verificava magnetizado, que, com o deslocamento da luz, a tela, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independentemente do valor que se lhe pudesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante (...) que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado...³³

³³ *Ibidem*, p.103.

Aqui, ao invés do nascimento de Galatéia da tela para a vida, tem-se, ao contrário, a absorção de seu amante, um Pigmaleão rebaixado, ao quadro da fantasia que os engolfa e desmaterializa. O narrador, feito imagem de si mesmo, acolhe nos braços a Galatéia que não criou e, por isso mesmo — “tanto autor quanto mero ator”³⁴ — passa a considerar o processo criminal a que é submetido como “um processo estético, um jogo de xadrez³⁵”, entre ele e o pintor. Por sua vez, Brancatti, porque “dera à luz um enigma plástico e pictórico, ao colocar o real sob suspeita num tipo de obra total”, termina por desrealizar a vida como “teatro”, afinal, tão bem consumado com a interlocução do narrador-rival.

³⁴ *Ibidem*, p.106.

³⁵ *Ibidem*, p.121.

Piglia, ao palmilhar teoricamente o caminho ficcionalizado por Sant’Anna, reconhece que “em mais de um sentido o crítico é

o investigador e o escritor é o criminoso”, o que o leva a pensar o romance policial como “a grande forma ficcional da crítica literária”³⁶ Neste “crime delicado”, a própria identidade indecisa do narrador-crítico, manifestada em sua escrita confessional e sinuosa, coleciona os atributos. Ele será tanto o detetive que investiga, quanto o criminoso que escreve.

Não é por outro motivo que, apesar da absolvição judicial, na “investigação interna”³⁷ que se auto-impõe, Antonio Martins conclui pela própria culpa, “uma culpa visceral e atávica, um verdadeiro pecado original”³⁸. Com mal disfarçado prazer, o narrador assume, não só a imputação de “estuprador da arte”, como também a jornalística caricatura de “vampiro” que lhe fazem³⁹.

E mais, como bom personagem de romance noir, ainda segundo a lógica apontada por Piglia⁴⁰, o narrador-detetive, quanto mais investiga, mais crimes produz. É assim que, despedindo-se dos leitores, não se peja em confessar a ativa participação que passa a ter na instalação itinerante e então, internacionalmente famosa de Brancatti, considerada pelo próprio crítico como “vulgaridade voyeurística”⁴¹.

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o caso Inês, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em Os Divergentes. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro⁴².

De um lado, ambivalente e sinuosa, a máquina de Antonio Martins, ao contrário da de Macedônio, no romance de Piglia, procura esquecer o desalento diante da constatação de que:

Um relato não é outra coisa senão a reprodução da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Uma réplica da vida, caso a vida fosse só feita de palavras. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita de corpos, ou seja, dizia, Macedonio, de doença, de dor e de morte⁴³.

De outro, pelo brilho retórico, ou ainda pelo verniz de cinis-

mo que a envolve, a máquina crítica de Antonio Martins mobiliza o arsenal da mistificação pós-moderna, e em sua fútil tagarelice, termina por mimetizar o bovarismo das ficções eletrônicas, infenso ao penoso reconhecimento da finitude que, certamente daria às palavras um outro peso, bem diferente do que hoje têm.

Referências

FUENTES, Carlos. "O milagre de Machado de Assis". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 out 2, p78.000. Mais, p.4-11.

PIGLIA, Ricardo. (1980) "Ficção e Teoria: O escritor enquanto crítico". In: *Travessia 33 Revista de Literatura A estética do fragmento*. Curso de Pós-Graduação em Literatura, Ed. da UFSC, nº1, pp.47-59.

—. A Leitura da Ficção. In: —. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.67-76.

—. Sobre o Gênero Policial. In: —. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.77-80.

—. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1997.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.