

LITERATURA CONTEMPORÂNEA: LIMITAÇÕES DO GÊNERO CONTO PARA LEITURA DE TEXTOS DE ANDRÉ SANT'ANNA

Luana Teixeira Porto¹
Ana Paula Teixeira Porto²

RESUMO: Este artigo contextualiza traços da narrativa literária brasileira contemporânea e a teoria do conto para analisar o texto de André Sant'Anna com o objetivo de discutir a forma do conto deste autor no panorama da produção literária do século XXI. Com base nos pressupostos dos apontamentos teóricos do crítico e escritor argentino Julio Cortazar sobre a narrativa curta, realiza-se uma análise dos contos “O Brasil não é ruim” e “O brasileiro é bom”, de André Sant'Anna, a qual é também fundamentada pelas concepções teórico-críticas sobre a literatura brasileira deste século. Consta-se que o conto do autor se mostra dissociado da estrutura da narrativa tradicional do gênero e preocupado em manter um diálogo com o leitor por meio da ironia, incorporando ainda um traço de escrita contística muito próximo da crônica e do ensaio, o que aponta para um outro dado que pode singularizar a narrativa brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa literária brasileira; século XXI; conto; André Sant'Anna.

ABSTRACT: This article contextualizes traces of the contemporary Brazilian literary narrative and the short story theory to analyze the text of André Sant'Anna with the objective of discussing the form of this author's story in the panorama of literary production of the 21st century. Based on the assumptions of the Argentinean critic and writer Julio Cortazar's theoretical notes on the short narrative, an analysis of the short stories "O Brasil não é ruim" and "O brasileiro é bom", by André Sant'Anna, which is also based on the theoretical-critical conceptions about the Brazilian literature of this century. It can be seen that the author's tale is dissociated from the structure of the traditional narrative of the genre and is concerned to maintain a dialogue with the reader through irony, incorporating a trace of contística writing very close to the chronicle and the essay, which points to another one that can singularize contemporary Brazilian narrative.

KEYWORDS: Brazilian literary narrative; 21st century; short story; André Sant'Anna.

Introdução

A narrativa literária brasileira deste início de século XXI apresenta tendências até então não demonstradas em relação a perfil de autor, escrita literária e forma de divulgação de obras. Escritores não vinculados a grandes editoras e representantes de vozes pouco presentes no cotidiano da literatura brasileira canônica ou bastante difundida (como autores e autoras negros, escritores indígenas ou provenientes de contextos marginalizados socialmente, como os dos grupos LGBT e da periferia, entre outros) estão mais presentes nas publicações deste tempo ao passo que também verificamos mudanças no meio da socialização dos textos. Nessa

¹Doutora em Letras – Literatura Comparada (UFRGS). Professora do curso de pós-graduação - Mestrado em Letras da URI, câmpus de Frederico Westphalen/RS. E-mail: luana@uri.edu.br.

²Doutora em Letras – Literatura Brasileira (UFRGS). Professora do curso de pós-graduação - Mestrado em Letras da URI, câmpus de Frederico Westphalen/RS. E-mail: anapaula@uri.edu.br.

perspectiva, Regina Zilberman (2010) destaca o contexto de globalização, que estimula a proliferação de diferentes instrumentos de divulgação de livros, e a pluralidade de suportes para o registro da escrita literária, não mais restrita ao papel impresso e já afeita ao formato digital.

Ler literatura através da tela do computador já é uma opção de muitos leitores, cuja forma de se relacionar com o texto também já não é a mesma, haja vista a possibilidade de “leituras cruzadas” ou de hipertextos que se revelam no processo de construção do significado do texto, o que faz da leitura um ato de interação que não se restringe a autor, obra e leitor, mas se estende autores, obras/textos (estes acessados com um simples click) e leitor. Esse perfil de grande parte do leitor contemporâneo indica ainda a necessidade de se pensar a crítica literária, pois, conforme alerta Everton Vinicius de Santa, “Pensar na literatura diante das novas tecnologias presentes no meio digital implica, sobremaneira, estabelecer possibilidades e multiplicidades de leituras e mesmo de criação.” (SANTA, 2011, p. 9)

Nesse âmbito da crítica literária, cabe apontar que há muitos estudos sobre a forma de escrita da literatura do século XXI, como os de Beatriz Rezende e Helena Bonito Pereira, pesquisadoras que se esforçam para apresentar um mapeamento das nossas letras e dar a conhecer as singularidades da literatura deste período. Em relação às narrativas literárias, é importante registrar que elas crescem em um contexto que, por um lado, mantém o livro impresso e favorece a disseminação do digital, e, por outro, largamente se posiciona em direção oposta a uma dura realidade no país, a diminuição do número de leitores, como bem alertam as constantes pesquisas publicadas em *Retratos da Leitura no Brasil*, publicadas pelo Instituto Pró-Livro³. Apesar de a investigação sobre a qualidade da leitura não ser o foco da maioria dos trabalhos na área de Letras, é crucial destacar que a literatura no século XXI requer um questionamento sobre como se lê e que significados o leitor atribui ao que lê.

Fundamental também é, ao observarmos os estudos críticos sobre a literatura brasileira, buscamos compreender os diferentes gêneros literários para identificarmos em que medida cada forma narrativa expressa as peculiaridades da escrita narrativa recém-produzida. Nessa perspectiva, ainda encontramos esparsos trabalhos que discutem um gênero de modo especial

³Em sua última edição, de 2015, essa pesquisa mostrou que os hábitos de **ler jornais, revistas ou notícias e ler livros em papel ou livros digitais** encontram-se com 24% de preferência entre os entrevistados, perdendo espaço para outros hábitos mais interessantes aos olhos de quem respondeu ao questionamento: as atividades de lazer (realizadas em tempo livre) lideram o *ranking* ao passo que a atividade de **assistir televisão** ocupa 73% dos e **escutar música ou rádio**, 60%.

que, desde os anos 1970, tem alcançado maior projeção no contexto das produções literárias e tem sido eleito por diferentes autores para materializar as criações artísticas. Fazemos alusão ao conto, que, no Brasil, tem se expressado em escrita de autores canônicos e não canonizados e em obras publicadas em livro ou apenas disseminadas no meio digital e tem expressado diversas tendências temáticas, como as que percorrem as obras romanescas, como a abordagem da violência, dos conflitos sociais, dos fatos cotidianos.

Quanto à forma do conto, pelo menos duas perguntas precisam ser consideradas se quisermos elucidar a narrativa curta deste tempo: De que forma o conto brasileiro do século XXI incorpora os traços da narrativa literária deste século? Há algum traço que distingue o conto deste século ao que se teoriza ser conto em momentos históricos anteriores? Tais questionamentos, para obter respostas de caráter mais conclusivo, precisariam compor um estudo mais longo, repleto de análise de diferentes autores e obras do século, o que não caberia na extensão deste texto. Por isso, optamos por construir uma leitura crítica de contos de apenas um autor, André Sant’Anna, que é também roteirista, publicitário e músico e iniciou sua trajetória literária com *Amor*, publicação de 1998. Escritor ainda pouco estudado, nem sempre presente nos planos de ensino de disciplinas de literatura nos cursos de Letras, sua obra merece atenção da crítica não só pela potencialidade artística de seu texto, mas também pelo tom social e de resistência de sua escritura que se funda no rebelar-se contra uma sociedade injusta, consumista e violenta.

Considerando isso, este artigo contextualiza traços da narrativa literária brasileira contemporânea e a teoria do conto para analisar o texto de André Sant’Anna com o objetivo de discutir a forma do conto deste autor no panorama da produção literária do século XXI. Tendo em vista a multiplicidade de teorizações sobre o conto desde a publicação da considerada primeira teoria do conto de Edgar Allan Poe, optamos por apresentar uma perspectiva teórica apenas, focalizando nossa abordagem na proposição de Julio Cortazar, um dos mais importantes teóricos do gênero no século XX e cujos apontamentos ainda hoje são retomados em estudos sobre o conto. Com base nos pressupostos dos apontamentos teóricos de Cortazar sobre a narrativa curta, realizamos uma análise dos contos “O Brasil não é ruim” e “O brasileiro é bom”, de André Sant’Anna, publicados na antologia *O Brasil é bom*, de 2014.

Narrativa literária brasileira do século XXI

Entre os vários traços que caracterizam a literatura brasileira do século XXI, podemos citar a exploração intensa da narração em primeira pessoa, muitas vezes para expressar dilemas pessoais de narradores-personagens ou simplesmente para marcar um olhar mais subjetivo daquele que conta à matéria narrada, a adoção do espaço urbano como predominante nas histórias, a multiplicidade de vozes que representam diferentes grupos sociais, ainda que nem todos recebam a mesma expressividade. Mas algumas tendências assinaladas por Beatriz Rezende (2008) fogem desses traços, já que a pesquisadora indica a apropriação irônica de ícones de consumo, o retorno da perspectiva trágica e a preocupação obsessiva com o presente que se contrasta com o passado como elementos recorrentes na narrativa do século XXI. Esses elementos mostram que o “tom social” das narrativas literárias perpassa as criações, reiterando e também renovando o modo como os dados externos se interiorizam na forma de expressão artística.

Em estudo mais recente, Rezende (2012) lista três tendências da prosa de ficção brasileira contemporânea, citando autores com publicações nos anos 2000 em diante: narrativas que apresentam reflexões sobre a formação do Brasil moderno, propondo uma interpretação sobre o país; narrativas que abordam o real com uma escrita ficcional envolvente e a escritura realista das cidades brasileiras, como foco na violência e na desigualdade, que podem ser compreendidas como representação de qualquer cidade do mundo. Essa última tendência, para a pesquisadora, contribui para que o texto literário alcance outros meios de propagação das histórias, como o cinema, que tem se servido dessas narrativas para adaptação às telas.

Ao citar as possibilidades de o texto literário conquistar outros espaços, a autora comenta um dado que singulariza a produção literária deste século, que é movimentação dos escritores para divulgação de suas obras no meio digital, o que fomenta uma forma diferente de caracterizar a relação entre autor, obra e público-leitor. Nas palavras de Rezende:

Ao falar desses jovens escritores, ou outros menos jovens mas ainda firmando suas carreiras, vale conferir as novas estratégias de divulgação, circulação e consolidação de sua participação na vida literária brasileira. Para tal, o uso das novas tecnologias disponíveis na web mostra-se uma possibilidade nova, capaz de mudar toda a relação entre autor, editor e público leitor. Os blogs de escritores e de críticos, as revistas virtuais, os sites especializados além de novas ferramentas como o twitter ou espaços

virtuais como o facebook, vêm se mostrando instrumental indispensável. No cyberspace surge uma nova vida literária – com amizades, brigas, compadrismo ou perseguições – que configuram, hoje, novas formas de escrita, de leitura, de crítica e, sobretudo de produção e circulação literárias. (RESENDE, 2012, s/p)

Nesse cenário do ciberespaço, autores não só promovem suas obras, mas as publicam e dialogam com o leitor, que muitas vezes opina sobre a estruturação do texto até o seu efetivo lançamento. Ainda nesse sentido contribuem para esse processo as participações de escritores em feiras e festas literárias: através dela não só se amplia a divulgação de obras recentes, como também se viabiliza uma aproximação entre escritor e público em uma interação pouco vista nas décadas anteriores do século XX.

Afora os dados contextuais acerca das condições de produção literária, outros elementos singularizam as narrativas do século XXI. Um deles se refere à fragmentação da narrativa, que é apontada Helena Bonito Pereira como uma característica da produção literária contemporânea, moldada a uma escritura em que a “fragmentação ou desintegração formal [é] assumida como princípio artístico.” (PEREIRA, 2011, p. 42). Comum no romance, na novela e no conto, a fragmentação formal pode ser indicativa tanto de uma forma de se expressar, mas próxima da linguagem objetiva dos meios de comunicação quanto de uma maneira de expressar a dificuldade de compreensão das experiências sociais conflitivas, como propunha a teoria marxista de Adorno expressa em sua *Teoria estética* (1992). A aproximação de escritores contemporâneos com as mídias e recursos tecnológicos, segundo a pesquisadora, influencia também para essa fragmentação, o que pode ser exemplificado pela imersão de muitos escritores na área da comunicação impressa ou digital

Outro traço diz respeito àquilo que pode definir um texto como literário. Para Beatriz Resende, a produção contemporânea desloca “a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até tempos atrás” (RESENDE, 2008, p. 15), porque “múltiplas convicções sobre o que é literatura” estão sendo presentificadas (RESENDE, 2008, p. 18). Uma narrativa ficcional apontada como novela, por exemplo, pode, nessa linha de raciocínio, não aludir ao formato tradicional do gênero tal como manuais de literatura e teorias literárias definem. Assim, a pergunta sobre o que é conto ou romance nem sempre terá uma resposta definitiva outros traços regulares quando consideradas as criações literárias deste século.

Ao tratar da forma narrativa da literatura do século XXI, podemos nos questionar sobre a estrutura do conto, procurando, com base em uma perspectiva teórica, compreender a escrita

contística como uma continuidade dos “modelos” e formas já explorados por autores anteriores ou se o conto deste tempo inaugura um formato diferente para a narrativa curta. Para essa discussão, tomamos como referencial teórico as proposições de Julio Cortazar, expostas na seção a seguir, as quais subsidiarão a leitura crítica de narrativas curtas de André Sant’Anna.

A teoria do conto: a proposição de Julio Cortázar

Julio Cortázar é conhecido por suas narrativas ficcionais e seus escritos críticos e, sobre o conto, produziu um dos mais importantes tratados teóricos para a compreensão do gênero, que até a atualidade provoca impasses e descompassos na teoria da literatura. O conto foi inicialmente pensado no século XIX, em termos teóricos, por Edgar Allan Poe, que procurou não só definir o conto, mas também indicar critérios para atribuição de valor aos textos, discriminando aquelas narrativas que poderiam ser consideradas de boa qualidade e aquelas que deveriam ser consideradas obras menores. Para Poe (1976), que comparava a forma do conto à forma do poema, o conto deveria apresentar ao leitor um efeito de “elevação da alma” e esta seria obtida mediante uma combinação de acontecimentos capaz de alcançar a densidade e a tensão narrativa, elementos apontados como cruciais à boa narrativa curta. Esta precisava ser bem planejada para evitar incidentes no processo de leitura, o que pressupõe do contista um trabalho de observação a um leitor ideal embora este termo não tenha sido usado por Poe, e também curta, capaz de ser lida a uma só sentada

Essa prerrogativa da “elevação da alma” proposta por Poe foi explorada por Cortázar, cuja formulação teórica sobre o conto, publicada em 1974, é reflexo de sua experiência como escritor e crítico literário. Assim como Poe, Cortázar concebe a criação de um conto como algo planejado, não somente resultado de inspiração, e declara que o gênero é de difícil definição por ser “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e [...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1993, p. 149). Servindo-se de metáforas ou de um estilo mais engenhoso para composição teórica, Cortázar sempre reforçava seu interesse em definir o que é conto:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a

desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 1993, p.150)

Na tentativa de compreender melhor o gênero, Cortázar estabeleceu uma analogia entre conto e fotografia e entre romance e cinema. O romance e o cinema foram definidos como obras abertas e sem limites, com olhar mais abrangente de seu autor/produtor sobre o que narra. Já o conto, por ter um limite físico, sendo menor que o romance em termos de extensão, assemelha-se à fotografia, a qual apresenta uma limitação prévia e espaço reduzido no sentido de que a câmera permite uma captação específico do olhar e não uma visão multilateral, o que, contudo, não retira da fotografia a sua potencialidade para a complexidade. Tanto o conto quanto a fotografia, explica Cortázar (1993), propõem uma leitura da realidade, que se mostra por meio de um “fragmento” de cena/história que permite descortinar um contexto mais amplo, impulsionado por um “acontecimento significativo” para construir um efeito de sentido à obra. Esse acontecimento significativo é elemento que qualifica o conto e que o leva a estabelecer um diálogo com o leitor, a quem caberá propor e construir o sentido da obra, definida como dotada de uma “abertura”, de um significado não fechado, ao contrário, à espera do trabalho do leitor para a interpretação e valoração:

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152, grifos do autor).

Além da definição e conto como um texto cujo diálogo com o leitor é crucial para a significação, Cortázar (1993) alerta que a narrativa curta não dispõe de espaço para elementos gratuitos ou decorativos, já que é um texto conciso e baseado em um acontecimento a ser explorado em profundidade. Se o eixo motriz da narrativa contística é o acontecimento, os demais elementos narrativos devem contribuir para que este elemento propicie a abertura e, por isso, as categorias de tempo e espaço devem estar submetidas a uma “pressão espiritual e

formal” a fim de que, desde as primeiras cenas, o acontecimento significativo seja explorado e desenvolvido. Ou seja, tão importante quanto o tema gerador do acontecimento é o trabalho forma, porque “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário deste tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). Nesse sentido, a qualidade estética do conto envolve tema e forma, e as estratégias literárias adotadas pelo artista precisam ser capazes de seduzir o receptor, fazendo-o não abandonar a narrativa.

Para o crítico, o tema deve receber tratamento artístico individualizado e mobilizar o leitor, pois a qualidade de um conto está não no seu tratamento literário pelo escritor, mas também na leitura proposta pelo leitor ao texto:

O único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Cortázar (1993) também considera que o bom conto apresenta outro traço, a “esfericidade”, ou melhor, a narrativa deve ser construída explorando recursos estéticos para evitar exórdios e circunlóquios já que todos os elementos devem ser arrolados para assegurar a tensão narrativa. Personagem deve receber contornos nítidos, o fato norteador da trama deve ser desenvolvido, o espaço e o tempo, marcados. Isso sugere que Cortázar compreendia que o conto deveria seguir regras fixas de composição, no entanto, a rigidez da forma é desmentida pelo próprio autor, que, apesar de apontar vários elementos fundamentais para a boa narrativa curta e ter seus próprios contos marcados por tais traços, diz que “[...] ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Cortázar aponta traços constantes das narrativas curtas e, passados mais de quarenta anos da publicação da sua teoria, que ainda vigora nos estudos sobre o conto, é oportuno observar se seus escritos ainda são válidos para a valoração do conto brasileiro do século XXI. Para desenvolver uma reflexão sobre isso e tendo em vista o panorama da literatura brasileira contemporânea, passamos a analisar contos de André Sant’Anna.

O conto de André Sant’Anna: uma leitura de contos de *O Brasil é bom*

A coletânea de contos *O Brasil é bom*, desde o início, apresenta-se como um livro que se propõe a expor “Histórias do Brasil”, “estruturadas com diferentes pontos de vista e múltiplos protagonismos, no período entre os anos de 1960 e a atualidade” (DIAS, 2016, p. 37), tal como anuncia a inscrição depois do sumário que introduz os títulos dos contos. A pista de leitura pode ser confirmada pelas primeiras narrativas da obra, que já sinalizam um dos eixos norteadores dos contos no livro, a reflexão sobre elementos da cultura política nacional e as desigualdades que assolam o Brasil e que, historicamente, definem o país.

O segundo conto, “O Brasil não é ruim”, apresenta uma leitura do Brasil por meio da indicação de onze parágrafos em que não há uma história, um acontecimento central a partir do qual cenas secundárias se desenvolvem, como um conto tradicional se constitui. Nessa narrativa, há a voz de um narrador solitário que profere uma série discursiva de orações negativas, já iniciadas com o próprio título do conto:

Os deputados brasileiros não são vagabundos, não ganham quase vinte e cinco mil reais por mês mais uma série de ajudas de custo como passagens aéreas, casa, comida, roupa lavada etc., não passam só três dias da semana em Brasília, onde não atuam somente em causa própria, comprando e vendendo favores e outras paradas que não os tornariam cada vez mais ricos ilicitamente. Eles não ganham décimo terceiro, décimo quarto e décimo quinto salário e não têm direito a dois meses de férias e mais uma série de recessos por ano. A aposentadoria dos congressistas brasileiros, depois de quatro anos não trabalhando exclusivamente em benefício próprio, não é muito, mas não é mesmo muito maior do que a aposentadoria de qualquer pessoa que trabalhe em algo útil para a sociedade. Afinal, os legisladores brasileiros não têm o direito de decidir o valor do próprio salário nem a própria aposentadoria. (SANT’ANNA, 2014, p. 10)

Através da voz do narrador, única no texto, é construído um cenário de ações de políticos brasileiros: “Deputados, senadores, governadores, prefeitos, vereadores” (SANT’ANNA, 2014, p. 10) são caracterizados como não criminosos, não atuantes somente para sua própria causa, não corruptos, etc. Essa sequência de frases negativas torna-se um recurso comunicativo que põe em evidência o lado oposto de todas as negações, construindo um discurso irônico. A contrariedade do discurso marcada pela recorrência de “não” e da negação de imagens comuns que o próprio brasileiro tem construído no imaginário social sobre atores que assumem postos de poder, como políticos, assinala para um descrédito do

narrador em relação ao rompimento do que é retrato do país: corrupção, abuso de poder, enriquecimento ilícito, desigualdade social, violência.

As cenas revelam ainda um brasileiro que vê um faz-de-conta e se permite enganar, talvez porque possa sofrer menos com a realidade, talvez porque é instruído a pensar que tudo não estão tão caótico, que o país de fato não é ruim. Exemplar desse faz-de-conta é o fragmento a seguir: “Aliás, todo mundo não sabe como não são financiadas as campanhas eleitorais no Brasil nem como o Executivo não é obrigado a comprar boa parte do Legislativo para não conseguir governar ou sequer para não aprovar uma lei importante” (SANT’ANNA, 2014, p. 11). O jogo de não ditos, na verdade, é para dizer que, na visão do narrador, o brasileiro se comporta de forma ingênua, assimilando passivamente o discurso clichê e pouco questionador que se impõe como “verdade” em discursos oficiais proferidos por nossos representantes políticos e também nos discursos midiáticos, que nem sempre se assumem como problematizadores da realidade social.

Nessa perspectiva, Vítor Toscano (2014, p. 1) pontua que

O conto *O Brasil não é ruim* parece fazer uma brincadeira com a já tão descreditada linguagem jornalística, em que manchetes são até mesmo grosseiramente adulteradas em ordem de palavras, ou colocadas em voz passiva ou há uso de negativas para surtir o efeito contrário daquilo que deve saltar aos olhos. A extensa exemplificação, no conto, para convencer de que o Brasil não é assim tão ruim, que políticos não são corruptos, ou da sociedade brasileira que “não está cada vez mais fissurada para linchar crianças pobres” e etc. acaba por sugerir um amolecimento da função crítica de cada pessoa, a exemplo do que se pode encontrar em grandes veículos de comunicação atuais.

Ao dizer o contrário do que consensualmente se crê quanto à realidade política brasileira e repetir na narrativa a mesma estrutura sintática das frases negativas, o conto “O Brasil não é ruim” define a ironia como recurso propício para construção de uma leitura acerca da realidade brasileira. Dessa forma, acena o lado sombrio da politicagem que impera no país, reproduzindo em tom de deboche o que noticiários diariamente divulgam, e sinaliza uma perspectiva de continuidade desse sistema à medida que tudo se repete, assim como se repete a estrutura frasal das orações do conto.

Para construção dessa leitura crítica da atuação de políticos brasileiros, o conto abandona a perspectiva tradicional de configuração do gênero apontada por Cortázar. A primeira negação da proposta do crítico refere-se à construção de personagens, que deveriam receber contornos nítidos. Relegando esse princípio, o conto de André Sant’Anna traz vários

personagens que são apenas citados, apresentados de uma forma geral com traços comuns que os definem. De certa forma, há certa transparência na constituição desses sujeitos: todos são políticos interessados em atender suas metas pessoais mesmo que sejam contrárias aos interesses da população que os elegeram. No entanto, não podemos ver que essa referência são contornos nítidos precisos.

Ainda para Cortázar, o fato norteador da trama deve ser desenvolvido, isto é, deve haver um núcleo central do enredo. Essa premissa não aparece na construção da narrativa. Apesar de ela apontar uma série de ações dos políticos brasileiros, personagens referidos pelo narrador, não há um fato a partir do qual outros se desenrolam. Existe, na verdade, apenas uma enumeração de ações que, embora interligadas por objetivos nefastos de seus executores, não permitem a construção de uma trama, tal como se observam nas narrativas tradicionais.

Cortázar também explica que, no conto, o espaço e o tempo devem ser marcados de tal forma que o leitor possa compreender onde os acontecimentos se desenvolvem e quando eles ocorrem. Em “O Brasil não é ruim”, há, pelas relações entre obra e vida social, uma definição do cenário brasileiro como lócus de atuação dos personagens, tudo sugerido com a ironia do discurso do narrador. Quanto à construção da categoria tempo, o uso de verbos no presente e no pretérito perfeito marca a assertividade das ações dos personagens, ao mesmo tempo que delimita a atemporalidade dos eventos narrados.

Ao optar por esse formato estético, que desestabiliza as concepções de conto tradicional, o texto de André Sant’Anna assinala dois fatores importantes para se pensar, de um modo geral, no conto do século XXI: a recusa de um molde que parte de um acontecimento norteador de um enredo enxuto no qual poucos personagens aparecem e a partir do qual se desenrola uma sequenciação; a dificuldade de se pensar nessas narrativas literárias com base em concepções teóricas que não são mais suficientes para examinar a criação literária nas formas em que ela se apresenta na atualidade.

Em perspectiva semelhante, o conto “O brasileiro é bom” apresenta a uma construção em que o acontecimento significativo não é o ponto central para o qual convergem os demais elementos do texto. Aliás, o acontecimento único é inexistente, já que todo o conto é uma apresentação sucessiva de argumentos que procuram definir o brasileiro como um sujeito bom. Não há marcação clara de tempo nem de espaço a não ser os elementos temáticos do discurso do narrador que remetem ao tempo da atualidade e ao Brasil como o cenário sobre o

qual se formulam teses acerca de seu povo, sendo a mais importante já explicitada pelo próprio título do texto, tampouco há tensão narrativa capaz de provocar o leitor a um diálogo com a escrita literária para decifrá-la ou interpretá-la.

Esses apontamentos já indicam que a teoria do conto de Cortázar, tendo-se em vista os elementos estruturadores da narrativa curta, não pode ser considerada como parâmetro para definição do texto de André Sant’Anna como conto que assume a forma de conto, e essa constatação remete a uma observação crítica sobre as composições literárias brasileiras do século XXI segundo a qual é preciso redefinir o que é literário e, por extensão, o que é conto. Teorizar sobre o gênero é tão relevante para a compreensão do que se chama de conto na produção literária deste século quanto definir as tendências e os impasses das escritas narrativas do período, o que demanda pesquisas cada vez mais abrangentes e com um *corpus* amplo para mesclar teoria e crítica literária. Essas duas ações, realizadas em conjunto, podem trazer luz para a caracterização do conto brasileiro no século XXI e, conseqüentemente, melhor definição da narrativa literária.

Contudo, a criação de Sant’Anna, no conto em análise, atende a um quesito importante postulado pelo crítico argentino, que é a abertura ao leitor como figura essencial para a atribuição de sentido ao texto. Expliquemos. A narrativa começa com uma afirmação “Sim, são” (SANT’ANNA, 2014, p. 38) que remete a uma suposta resposta a um questionamento implícito no conto: O brasileiro é bom? Tal pergunta é uma dedução a ser formulada pelo leitor, que, na sequência do texto, encontrará uma série de argumentos para justificar a tese que o Brasil não é um lugar tão danoso: o brasileiro é resistente, não desiste nunca, tem corpo atraente (representado pela alusão estereotipada da figura brasílica como a de um povo que tem “bumbum” e é “gostoso”), “tem um grande coração” (SANT’ANNA, 2014, p. 38), sabe superar obstáculos, não promove conflito bélico, é alegre e sabe conviver com o fracasso, como no recente fiasco da seleção brasileira de futebol na Copa de 2014.

Os argumentos adotados pelo narrador para justificar que o brasileiro é bom são inseridos por meio de um discurso jocoso e irônico, assim como vimos no conto anteriormente examinado. O argumento soa pueril por ser reprodução de falas enraizadas no discurso popular brasileiro que acentua a ideia de grandeza espiritual do povo em detrimento de seu desenvolvimento intelectual, que poderia impulsionar o questionamento e a reprovação tácita das mazelas sociais que minimizam a condição de dignidade do povo. Assegurar que o

brasileiro é bom funciona, no conto, como um discurso de conformação diante da perspectiva, crítica e sutil do narrador, segundo a qual o brasileiro mostra-se ingênuo por se submeter a ideias equivocadas sobre a sua própria identidade grupal. Se o brasileiro fosse de fato tão bom, parece indicar o narrador, não enfrentaria tantos problemas, como a pobreza, a corrupção, gasto ineficiente do dinheiro público, etc.

Dessa forma, o narrador, num discurso quase ininterrupto, formado por apenas dois parágrafos, sendo o primeiro bastante extenso, tece comentários que pretendem tratar da atualidade brasileira, marcada por obstáculos enfrentados pelo povo, e apontar que a realidade do país só não é menos desoladora porque o vigor e a ingenuidade do brasileiro impedem uma visão pessimista do lugar.

Por não apresentar um acontecimento significativo nem uma tensão motriz, o conto também não se encaixa no gênero tal como postulou Cortázar, todavia, mantém uma estratégia literária que chama o leitor para a interação com o texto, inclinando-se a demonstrar a “abertura” do conto a que aludiu o crítico argentino. Um leitor atento a dados do contexto de produção reconhecerá na escrita do contista elementos extraliterários que são cruciais para a interpretação do texto, e essa atuação do leitor poderá provocar interpretações diversas, até mesmo divergentes, sobre o sentido do texto, dado que aponta que cabe ao leitor significar e não ao texto determinar a significação, assim como alertou Cortázar.

Mas há dois elementos, distantes da teoria do gênero, que, a nosso olhar, singularizam a duas narrativas analisadas neste artigo. Tratamos então da interpretação do Brasil por meio dos textos e da aproximação da forma dos dois contos à da crônica, mais especialmente ao subgênero crônica-ensaio. Aproximando-se do discurso clichê que se enraizou no falar popular do Brasil e da escrita objetiva, rápida e fluida, os contos propõem uma leitura sobre o Brasil tal como indica Rezende (2012), alinhando-se a traços da narrativa literária contemporânea, especialmente ao reforçar a tendência de contemplar reflexões sobre a formação do Brasil moderno, propondo uma interpretação sobre o país.

Se há elos entre os contos e as tendências narrativas da literatura do século XXI, como as apontadas pela pesquisa de Rezende (2012), observa-se que o enfoque dos contos analisados se dirige ao que já se conhece dessa literatura recente. No plano temático, os contos pouco acrescentam no sentido de trazer uma nova leitura ou novos temas, porém, se não inovam em “o que dizer”, apresentam uma estética interessante sobre “como dizem” o

que relatam. É sobre essa questão que nos parece haver uma construção interessante nas narrativas de André Sant’Anna: uma forma de conto que se distancia de uma estrutura tradicional e, a partir de arranjos distintos, incita a uma outra categoria do narrável.

Uma (nova?) modalidade contística na narrativa de André Sant’Anna

As duas narrativas de André Sant’Anna, ainda que sejam nomeadas como contos na própria definição do livro em sua ficha bibliográfica e em resenhas e trabalhos críticos que o comentam, podem ser lidas como narrativas híbridas, que se acenam para um limite tênue entre o conto e a crônica-ensaio, que, escrita com linguagem literária, mostra-se também próxima ao ensaio por introduzir um tom argumentativo. Poderíamos dizer que as duas narrativas são o resultado de uma mescla entre conto, crônica e ensaio. Isso nos levaria primeiramente a concluir que as classificações e ponderações de Cortázar e Poe, por exemplo, não são suficientes para compreender a natureza estética das narrativas apesar de estas apresentarem alguns elementos elencados pelos críticos, como já apontamos.

Se as formulações teóricas não são satisfatórias, resta-nos pensar em uma outra alternativa que dê conta dos textos de André Sant’Anna. Propomos uma terminologia de conto de viés crônico-ensaístico. O fato de as narrativas contemplarem personagens, trazerem acontecimentos e referências a tempo e espaço, além de uma abertura de diálogo com o leitor, permite ver os textos como contos; no entanto, não há como negar que esses acontecimentos narrados estão muito relacionados ao cotidiano e a notícias veiculadas em jornais e são expostos a partir de uma linguagem objetiva, com fluidez, tal como se observa nas crônicas. Mas as narrativas vão além no sentido de que, com todos esses arranjos, ainda exteriorizam com clareza a defesa de tese, marcada com as frases assertivas construídas com tempo presente e pretérito perfeito. Essa junção de crônica e ensaio remete à forma do subgênero crônica-ensaio. Coutinho explica sobre esse formato:

E não falta à crônica preocupação social, filtrada pelo viés poético de um observador e crítico atento, que busca, com humor mordaz, denunciar o contexto em que vive. Em sua aparente simplicidade e com a atenção voltada para o “miúdo” da vida, o cronista vai retratando o espírito de seu tempo, e oferece ao leitor fragmentos metonímicos de sua situação no mundo. Seu universo, composto de fragmentos, se estende do registro do voo de um pássaro ou do desabrochar de uma flor à mais densa reflexão sobre o estar no mundo, e com sua pena ele constrói, como um *flâneur*, a memória de seu

tempo e lugar. Aliás, como este último, o cronista é, sobretudo, o observador da cidade, que ele capta em fragmentos no seu aqui e agora. (COUTINHO, 2006, p. 51)

A aparente simplicidade, a recorrência a fragmentos da vida social brasileira e a observação desta são presentes nas duas narrativas analisadas, assim como o tom objetivo da linguagem, comprovam o tom cronístico dos textos do escritor. Isso por si só já assinala o quanto as narrativas não se encaixam plenamente no gênero conto tal como postulou Cortázar. A explicitação das teses traz um novo elemento: o caráter de ensaio dos textos que não pode ser desconsiderado, pois com ele se constrói também a potencialidade reflexiva e crítica das narrativas. Logo, o que parece melhor definir os textos literários abordados é conto com viés crônico-ensaístico.

Sob esses olhares, os contos de André Sant’Anna analisados neste artigo apontam para uma perspectiva da literatura brasileira do século XXI que não se permite enquadramento em fórmulas já estabelecidas nem sugerir outros formatos novos de criação. A pluralidade das escritas contísticas contraria a lentidão das reformulações e atualizações teóricas. Abordar o gênero conto, na produção literária contemporânea, implica, nessa linha de raciocínio, aceitar que a dificuldade de definição do conto seja não só resultado da dificuldade de conceituação teórica, mas também a potencialidade da produção dos escritores brasileiros que não permitem o engavetamento das nossas letras nem o substantivo singular para conto. E nesse sentido compartilhamos o que diz Mônica Serpa Cabral:

Embora não tenha sido definido em termos rigorosos, o conto ganhou, definitivamente, aceitação como gênero, e o seu futuro não estará no regresso ao arcaísmo de uma definição formal e autoritária, mas sim na aceitação da sua natureza maleável e historicamente contingente. Já não se pode falar do conto mas sim de “contos”. (CABRAL, 2013, p. 165)

Dessa forma, os textos do autor se mostram dissociados da estrutura da narrativa tradicional do gênero conto e preocupados em manter um diálogo com o leitor por meio da ironia, incorporando ainda um traço de escrita contística muito próximo da “crônica-ensaio”, o que aponta para um outro dado que pode singularizar a narrativa brasileira contemporânea. Se o conto de viés crônico-ensaístico vai permanecer nas gerações posteriores, consolidando-se em uma nova modalidade narrativa, apenas o tempo e olhar atento do leitor poderão confirmar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- CABRAL, Mónica Serpa. O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade. *Máthesis*, n. 22, p. 159-177, 2013. Disponível em: <http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat22/Mathesis22_159.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2017.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DIAS, Ângela Maria. Histórias do Brasil de André Sant'Anna: sátira, bovarismo e distopia. *Brasil Brazil*, Porto Alegre, v. 29, n. 53, p. 36-50, 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/69939>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil*. 2015. Disponível em: <<http://prolivro.org.br/home/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-daleitura-no-brasil-48>>. Acesso em: 06 jul. 2017.
- PEREIRA, Helena Bonito. Breves apontamentos para a história literária brasileira. In: _____. *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 31-47.
- POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales. In: MAY, Charles. *Short story theories*. 2. ed. Ohio: Ohio University Press, 1976. p. 45-52.
- REZENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressão da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- REZENDE, Beatriz. A literatura brasileira num mundo de fluxos. *Revista Z Cultural*, ano 6, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-num-mundo-de-fluxos-de-beatriz-rezende-2/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.
- SANT'ANNA, André. *O Brasil é Bom*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- SANTA, Everton Vinicius de. A literatura em meio digital e a crítica literária. *Hipertextus Revista Digital*, n.7, p. 1-13, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/volume7/08-Hipertextus-Vol7-Everton-Vinicius-de-Santa.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2017.
- TOSCANO, Vítor. O Brasil é bom, de André Sant'Anna. 8 nov. 2014. Disponível em: <http://www.victortoscano.com/?p=822>. Acesso em: 10 maio 2015.
- ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. *Nonada*, Porto Alegre, n. 15, p. 183-200, 2010. Disponível em: <seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/276/189>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.
Artigo aceito em março de 2018.