

O CONCERTO DE SÉRGIO SANT'ANNA: POR UMA ESTÉTICA DAS MASSAS

Fabício Tavares de Moraes¹

RESUMO: A ascensão da cultura de massas, longe de ser um fenômeno isolado e irrelevante, exerceu influência, ao longo dos dois últimos séculos, sobre virtualmente todos os campos do saber humano, incluindo as artes. A partir do modernismo literário que, segundo críticos como Alfonso Berardinelli e Hugo Friedrich, tem como marco inaugural a obra e reflexões estéticas do poeta francês Charles Baudelaire, torna-se necessária a discussão a respeito das relações entre a criação artística, na qual impera a criatividade e singularidade, e a produção homogeneizante de artefatos em larga escala aliada à divulgação em massa da indústria cultural. O presente artigo busca compreender como essas duas esferas se relacionam nas discussões estéticas contemporâneas, especificamente no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de Sérgio Sant’anna, em que o autor intenta uma síntese estética entre as dinâmicas e proposições do experimentalismo literário e os conteúdos e sentimentos da cultura de massa.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura de massa; Estética; Produção artística; Sérgio Sant’anna.

ABSTRACT: The rise of mass culture, far from being an isolated and irrelevant phenomenon, has been influencing ostensibly all the fields of human knowledge, including the artistic one, throughout the last two centuries. Since the literary Modernism which, according to critics such as Alfonso Berardinelli and Hugo Friedrich, was proposed originally by the work and aesthetics meditations by the French poet Charles Baudelaire, it is imperative to discuss the relation between artistic creation – which is ruled by creativity and uniqueness – and the homogenizing production of artifacts in large-scale which is associated with mass advertising of the culture industry. This paper aims to understand how these two spheres relate each other in contemporary aesthetic discussions, specifically in the short story titled “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, by Sérgio Sant’anna, in which the author searches for an aesthetic synthesis between the dynamics and propositions of literary experimentalism and the contents and sentiments of mass culture.

KEYWORDS: Mass culture; Aesthetics; Artistic composition; Sérgio Sant’anna.

Introdução

As relações entre as obras literárias academicamente reconhecidas e os produtos e objetos da cultura do entretenimento são mais nuançadas e complexas do que, à primeira vista, se propõe, embora, muitas vezes, prevaleça a crença, tanto no discurso teórico quanto no debate cotidiano, de que haja um abismo intransponível entre esses elementos.

Um dos muitos fatores a serem levados em conta na análise do pensamento e cultura modernos do século XX é a presença e papel cada vez mais notórios da cultura de massa na

¹ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, com doutorado sanduíche (bolsista CAPES) em Queen Mary University of London (Inglaterra). Professor Adjunto A do Curso de Licenciatura de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão, campus São Bernardo. E-mail para contato: fabricao.tavares@ufma.br. Link de acesso ao lattes: <http://lattes.cnpq.br/5325360955143117>

formação dos imaginários sociais, conforme diz Jean-Jacques Wunenburger em sua obra *O Imaginário* (2019). Segundo este autor, hoje em dia, a televisão, por exemplo, ocupa, metafórica e mesmo espacialmente, a posição outrora dedicada ao altar religioso no seio familiar, fornecendo não só os significados, imagens e dinamismos semânticos que anteriormente cabiam à religião (os mitos, resumidamente), mas também os ritmos, tempos e modos de organização (os ritos, em suma), já que, agora, a família se reúne, em comunhão, em torno de uma programação ou produto cinematográfico específicos.

Sabendo-se, pois, da força da indústria do entretenimento sobre o ideário e psicologia sociais, e conseqüentemente sobre as próprias dinâmicas de poder e políticas de dada comunidade, qual seria o papel do crítico e principalmente do artista frente a essa produção que, muitas vezes, se vale antes da exploração indiscriminada de fobias, pulsões e desejos do que propriamente de uma reflexão apurada e sensível às realidades do homem? Como diria William Marx em sua obra *L'Adieu à la littérature* (2005), talvez estejamos vivenciando de fato um dos períodos mais prementes do processo de desvalorização da literatura, que se arrasta ao menos desde o século XVIII, e no qual os escritores têm de ver-se com os produtos culturais (hoje em dia por vezes “compostos” por seleção de dados e por cruzamentos de algoritmos baseados em preferências de consumo); com a desumanizante linguagem burocrática dos Estados; e, igualmente, com a linguagem abstratizante e reducionistas das várias ideologias (algumas ressurgentes) que habitam e pululam na esfera e debate públicos.

Na contemporaneidade, diferentemente do que se passou no início do século XX, não há mais espaço para um recolhimento ao aristocratismo estético, nem, de igual modo, para a rendição acrítica aos ditames das modalidades da indústria cultural (embora, é claro, seja possível aproveitar-se, ironicamente ou não, de seus mecanismos e métodos, como a seu modo fizeram os concretistas e a chamada poesia marginal). Acrescente-se a isso o distanciamento cada vez maior das realidades econômicas e dos ideários das classes sociais, aprofundando o abismo (mais profundo em nossa nação) que há entre elas.

O artista (e, em nosso argumento, o escritor) se vê, portanto, frente a um desafio não somente estético (a conciliação e colmatação de imaginários), mas também social (o apelo aos públicos, às diversas camadas que se estilhaçaram com as tensões agravadas na modernidade). Nesse sentido, Sérgio Sant’anna, autor recentemente falecido, vale-se de vários elementos e referências culturais, bem como de reflexões estéticas e teóricas propostas por grandes nomes da literatura ao longo dos séculos XIX e XX, com o intuito de oferecer-nos se não uma saída

para esse dilema, ao menos uma nova perspectiva (ou programa) que concilie aquilo que, na modernidade, se rompeu gravemente. Em seu conto aqui analisado, “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, publicado originalmente em 1982, Sant’Anna, avançando reflexões sobre a arte (e o público) numa chave metalinguística, intenta uma síntese estética entre as proposições do experimentalismo literário e os conteúdos e sentimentos da cultura de massa. Dito de outro modo, o autor ensaia uma convergência, na forma e conteúdo de seu conto, desses elementos aparentemente opostos, os quais, por seu turno, remetem à problemática moderna (especialmente candente na literatura e cultura brasileiras, ao menos desde a Semana de 22) da separação entre artista e público e entre a indústria do entretenimento e arte de vanguarda. Nesse sentido, o conto ensaia uma “releitura” dos nomes e produções da cultura brasileira, em todas suas camadas (do futebol à bossa nova), como exemplos bem-sucedidos de resolução do dilema do artista moderno; de igual modo, há também uma retomada tácita das dinâmicas da antropofagia oswaldiana, formando assim um horizonte estético em que a cultura popular brasileira dialoga (e se apropria) de produções de outras culturas.

1. Breves considerações sobre a cultura de massa

De acordo com o crítico francês Edgar Morin, o que chamamos de “cultura de massa” teve sua origem com o advento da sociedade industrial e suas técnicas, com a padronização da produção e com o respaldo e o alcance dos meios de comunicação (também) de massa. Portanto, trata-se de uma cultura produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; “propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social”, isto é, “um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.)” (MORIN, 1977, p.14).

Desse modo, a relação entre a indústria cultural e a sociedade burguesa e tecnocrata é sempre marcada por uma influência recíproca – isto porque a produção massificada explora, como matéria-prima, os desejos, ansiedades e símbolos sociais de seu entorno, culminando assim, nas palavras de Morin, numa “industrialização do espírito”; ao mesmo tempo, porém, mediante sua difusão, paradoxalmente **permeia** as normas de conduta e consumo dessa sociedade. Essa estrutura de retroalimentação, que parte dos dilemas existenciais e sociais do grande público e produz os novos “mitos” e paradigmas que servem de substrato para novas

mercadorias (incluindo as da indústria cultural), garante quase infalivelmente o máximo consumo. À vista disso, a cultura de massa, ao mesmo tempo em que dita normas, reproduz as já existentes; na busca do “inovador” e “original”, fixa e dificilmente abala as estruturas de plausibilidade (Peter Berger). Assim, nas palavras de Morin: “A cultura industrial não fabrica seus produtos *ex nihilo*. Como a indústria da conserva alimentar, ela escolhe dentre as colheitas do local. Mas ela pode transformar esses produtos naturais, alterá-los mais ou menos profundamente em função do consumo universal” (MORIN, 1977, p. 64).

Assim todas as demais, isto que presentemente designamos “cultura de massa” possui seus valores, símbolos, mitos, imagens, normas de conduta e sua perspectiva sobre a realidade (*Weltanschauung*). Como se sabe, o conceito de cultura está relacionado com os significados e imagens que envolvem o homem e seu meio; é por isso que, para Clifford Geertz, trata-se de um conceito “essencialmente semiótico”, pois se cremos, como Max Weber, que “o homem é um animal amarrado às teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo estas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1978, p.15).

Embora a cultura obviamente não seja um código *ab alto* mas uma formulação do próprio homem feito por si e para si, não é menos problemático o fato de que as forças motrizes da cultura de massa procedem não da busca pelo sentido do homem perante a realidade (“a ontologia primordial” que nos dizia Georges Gusdorf), mas sim por uma intenção enfaticamente econômica. Todavia, é preciso atentar-se para a realidade de que, diferentemente do que postulam os eventuais discursos sobre a decadência cultural, a cultura de massa reflete, *em parte*, uma interpretação do homem moderno sobre o seu tempo e sobre sua situação social e existencial; de outro modo, não exerceria a atração ou o impacto que hoje nos é visível.

Há ainda outro ponto diferencial nas análises sobre a cultura de massa; pois enquanto muitas culturas investigadas por antropólogos no passado se mostravam cerradas em seu próprio sistema de relações, diferenciando-se das demais, a cultura de massa, por sua vez, não faz acepção de etnias, costumes ou crenças, absorvendo, antes, tudo que lhe seja útil na sua formulação simbólica. É, pois, “em sua natureza, a-nacional, a-estatal, antiacumuladora. Seus conteúdos essenciais são os das necessidades privadas, afetivas (felicidade, amor), imaginárias (aventuras, liberdades), ou materiais (bem-estar) (MORIN, 1977, p.159).

Portanto, a cultura de massa é também uma resposta imediata² ao momento e situação que o homem da era pós-industrial e burocrática vivencia, o qual, não obstante seu aparato comercial, desenvolve também “processos religiosos sobre o que há de mais profano, processos mitológicos sobre o que há de mais empírico” (MORIN, 1977, p.167). Em resumo, é o reflexo cultural mais imediato do exacerbado individualismo moderno – que teve início com o processo geral de racionalização do Ocidente, acompanhado de uma “desmagificação” operada no âmbito religioso e do crescente niilismo prefigurado por Nietzsche e posteriormente Heidegger. As grandes Transcendências de que nos fala Morin serviam de restrições à distorção do impulso de liberdade das comunidades humanas. Assim, não se trata de uma cultura

[...] estranha ao niilismo contemporâneo, que não é apenas negócio de filósofos, literatos ou *beatniks*, mas é historicamente vivido, senão em toda parte e por todo mundo nas sociedades ocidentais, pelo menos em todos os níveis da existência, como experiência do declínio e da morte das grandes Transcendências, das significações exteriores e superiores a uma vida mortal. Nesse sentido o tecido do individualismo moderno é, de fato, niilista a partir do momento em que nada vem justificar o indivíduo senão sua própria felicidade (MORIN, 1977, p.76).

Dessa maneira, “os padrões da indústria cultural – mitos ou modelos, mitos e modelos – exprimem o refluxo e o afluxo cultural no setor privado. Dirigem-se sempre ao indivíduo privado. São os mitos-modelos da realização privada, da felicidade privada” (MORIN, 1977, p. 176).

Por fim, é interessante notar que, embora lance raízes também no niilismo nietzscheano moderno, a cultura de massa paradoxalmente fabrica antídotos para essa mesma condição: a aventura, o divertimento, o humor e o erotismo operam como uma espécie de evasão para o público da cultura de massa, fazendo assim que “o ‘lazer jogo-espetáculo’, o ‘lazer afirmação da vida privada’ se tornem conjuntamente orientação e sentido da existência” (MORIN, 1977, p.76). Esse aspecto evasivo da cultura de massa é antinômico, pois enquanto positivamente opera uma catarse no grande público (através do eixo projeção-identificação, pelo qual o consumidor-espectador vivencia projetivamente as aventuras, vinganças e agressões e se identifica com os grandes temas afetivos, tais como o amor predestinado e eterno, dor imerecida e superação), também atua não apenas como processo alienador, mas, em especial, como força

² Isso não significa dizer que as obras e manifestações estéticas que surgem no emaranhado da cultura de massa não seja passíveis de uma análise objetiva e crítica, que busque detectar os pontos originais, discernindo-os da repetição estereotipada. Desse modo, é sim possível tecer uma análise crítica sobre, digamos, um filme *mainstream*; no entanto, é quase sempre problemático cotejá-las (essas obras) com outras manifestações estéticas e artísticas que não estejam inseridas nesse contexto econômico, social e cultural.

conformadora e conformista, aquilo que Robert Merton e Paul Lazarsfeld chamavam de “disfunção narcotizante”

2. O artista e seu público: panorama

Para além de seu célebre poema “O Albatroz”, cujos versos delineavam o divórcio entre poeta moderno e o grande público, Charles Baudelaire escreveu também pequenos comentários mordazes sobre o mundo burguês. Segundo relata o crítico Michael Hamburger, numa de suas sátiras, Baudelaire afirmou: “Se um poeta pedisse ao Estado o direito de manter um casal de burgueses em seu estábulo, as pessoas ficariam muito assustadas; mas se um burguês pedisse um poeta assado, as pessoas achariam isso muito natural” (BAUDELAIRE apud HAMBURGUER, 2007, p.19).

Numa visão quase reducionista, sabemos que, com as intensas transformações econômicas, sociais e políticas dos séculos XVIII e XIX, o artista perde seu posto de porta-voz da coletividade e torna-se gradativamente (ou é assim visto) um ser demoníaco e contestador, “um homem essencialmente cindido, *homo duplex*, [que] tem de satisfazer seu polo satânico, para ir ao encaicho do celestial” (FRIEDRICH, 1978, p.46). Daí se populariza o conhecido arquétipo do *poète maudit*, encarnado exemplarmente em Rimbaud, Lautréamont, Corbière e no próprio Baudelaire.

A cultura de massa, fruto do século XX, tornou a relação público-autor ainda mais complexa e ambígua. Na realidade, é justamente pelo fato de estarem proscritos da vida social burguesa, que os “poetas malditos” conseguiam estabelecer sua individualidade em meio à homogeneização ocasionada pela então nascente urbanização e industrialização. No entanto, com o advento da chamada cultura de massa (nos anos de 1930, nos Estados Unidos, segundo Morin), o autor se vê premido pela necessidade de considerar **especialmente** o fator mercadológico, uma vez que a possibilidade de lucro (muito mais do que a qualidade literária) se tornou requisito primordial para a publicação de uma obra. Sendo assim,

[...] no seio da indústria cultural se multiplica o autor não apenas envergonhado de sua obra, mas também negando que sua obra seja sua. O autor não pode mais se identificar com sua obra. Entre ambos criou-se uma extraordinária repulsa. Então desaparece a maior satisfação do artista, que é a de se identificar com sua obra, isto é, de se justificar através de sua obra, de fundar nela sua própria transcendência (MORIN, 1977, p. 33).

O artista, tendo se distanciado da sociedade e vendo-se por vezes alienado de sua própria obra por questões exteriores que pesam sobre ele, busca então novas formas de composição e novos conceitos artísticos com o propósito de “realizar e fundar sua própria transcendência”. O experimentalismo da linguagem de certos artistas, por exemplo, é uma forma de se contrapor à padronização e repetição da indústria cultural; e os *happenings*, o dadaísmo, a *live art* que buscam retomar a característica de unicidade da obra de arte (e que se desfazem conforme são executadas) são também uma contraposição à reprodução desmedida das obras de arte apontada por Walter Benjamin. A transformação desse quadro ao longo das primeiras décadas do século XX, e chegando à contemporaneidade, é complexa, nuançada e foge, pois, aos nossos interesses.

Paradoxalmente, porém, como veremos mais detidamente adiante, os “escritores inventores” (Ezra Pound), por exemplo, são procurados pela indústria cultural quando há necessidade de individualização e inovação para seus produtos. Em Hollywood, “é no momento do apogeu do sistema industrial que a usina de sonhos prende Faulkner por contrato ou compra os direitos de Hemingway” (MORIN, 1977, p. 31). Assim sendo, tendo em vista todo esse sistema político, social e cultural advindo da industrialização, burocratização e da publicidade, não é mais possível ao artista produzir sua obra sem considerar questões tais como o mercado, os meios de comunicação em massa, reprodutibilidade técnica e originalidade.

As próprias dinâmicas e interpenetrações entre a chamada “alta cultura”, a cultura popular e a cultura de massas – que já ocuparam incontáveis páginas teóricas e ainda são tópicos candentes – são moduladas por fatores vários que incluem desde os movimentos identitários às flutuações do mercado financeiro (lembremo-nos das súbitas valorizações de obras de arte e do mercado negro que as envolvem).

Evidentemente, esses próprios termos assumem uma grande ambivalência e não raro são usados de forma distorcida. O termo “alta cultura”, por exemplo, é direcionado ao conjunto de manifestações artísticas construídas consciente e voluntariamente pelos seus criadores com o intuito de deslocar, provocar e expandir o gosto e o senso comuns por meio da elaboração complexa e de sentidos superpostos. Todavia, nomes que são tidos hoje como representantes da “alta cultura”, como Nietzsche, Rimbaud, Lautréamont e Augusto dos Anjos, foram, em determinada época do passado, considerados como obras de mau gosto e, portanto, suscetíveis ao esquecimento.

3. O concerto de Sérgio Sant’anna

No entanto, trazendo à realidade da literatura brasileira produzida nas últimas décadas, é possível um vislumbre de como essas tensões se rebatem sobre a autoconsciência criativa dos autores, que naturalmente trazem para sua composição essas realidades nas quais estão imersos. No âmbito da literatura brasileira, vemos essas reflexões e dilemas na ficção do escritor carioca Sérgio Sant’anna. Marcado pelo experimentalismo inusitado, pela temática urbana e pela reflexão sobre a própria composição e estrutura literárias, a ficção de Sant’anna, segundo Igor Graciano, “se constitui de texto sobre texto, máscara sobre máscara, sem a pretensão de que se desvele o que de fato existe além do universo do texto, ou qual a verdadeira face por sob as máscaras” (GRACIANO, 2008, p.1).

De fato, a narrativa de Sérgio Sant’anna é não raro comparada a uma representação teatral: uma exposição a nu do próprio ato da escrita que, de maneira tautológica, gerando uma narrativa espelhada. À semelhança dos personagens trilogia pós-guerra de Samuel Beckett (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*) que pretendem narrar sua história e, à medida que procrastinam o ato de narrar e caem em contradições, vão criando uma narrativa (linguagem gerando linguagem), a ficção de Sant’anna é “um lembrete ao leitor “de que ele está diante de uma obra de ficção” (COUTO, 2007, p. 10). Entretanto, cabe-nos o lembrete de que esse expediente literário “tem como efeito não um arrefecimento da carga dramática e humana do texto, mas sim sua intensificação” (COUTO, 2007, p.10). A ficção então se torna um palco no qual a ação dramática se passa, como o autor propõe no seu conto “Cenários” (o qual coincidentemente faz alusão à Beckett):

De maneira que o que subsiste na obscuridade é um fundo fundo, e a luz que um projetor joga agora naquele espaço é apenas suficiente para iluminar, como se pairassem, destacados, sem solo ou cercanias, dois atores que, vestidos em andrajos, entraram em cena sem que ninguém percebesse e recitam então as primeiras falas de um texto de Samuel Beckett?
Não, não é bem isso (SANT’ANNA, 2007, p. 111).

Desse modo, Sant’anna envolve seus leitores em uma representação que se dá diante de seus próprios olhos, simultaneamente à leitura do texto. O autor fala de maneira íntima a seus leitores, como em um diálogo privado, mas ao mesmo tempo chama “sempre a atenção para a sua presença ali, na qualidade de intérprete ou intermediário” (COUTO, 2007, p. 10). Portanto, “não há como constatar o que *é* ou *não é* no espaço do conto, pois tudo se assemelha a um jogo

de luz e sombra, em que toda existência é representada, sem que se indique, porém, o objeto ‘real’ da representação” (GRACIANO, 2008, p. 1, grifos do autor).

Nesse sentido, o **autor** se transmuta em **ator** de seu próprio conto-apresentação-cênica, figurando-se como um ente simultaneamente empírico e ficcional que transita livremente entre as fronteiras do universo da ficção e do universo da realidade: “é como se o escritor fosse um ator que desempenhasse os papéis de seus personagens-narradores, dizendo suas falas, vivendo seus dramas, mas com certo distanciamento, sem deixar sempre de ser ele mesmo” (COUTO, 2007, p. 10).

Assim como na peça *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello, a obra de Sérgio Sant’anna também cria várias camadas ficcionais dentro da própria ficção, o que conseqüentemente provoca a indistinção entre as membranas que perpassa o universo estético e a realidade (como também na narrativa espelhada de Borges ou na literatura lúdica e auto-irônica de um Cortázar), bem como uma infiltração do real na narrativa. Portanto, como Igor Graciano assinalou a respeito da obra de Sant’anna:

O ato privado da escrita é exibido ao leitor como um espetáculo ao espectador, num espaço cênico em que não se ignora o público, pelo contrário, existindo mesmo em função dele, consciente dele. Como uma janela propositalmente aberta, o palco mostra o escritor em seu ofício, de maneira que, como se diante de um quadro vivo, fosse possível vê-lo encenar a si próprio, lançando sobre a página seu intento furtivo e criador (GRACIANO, 2008, p. 2).

Essa faceta da obra de Sant’anna se mostra bem de maneira clara em seu conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (1982), presente no seu livro homônimo, no qual se narra uma apresentação do compositor, a qual, porém, jamais foi executada. A narrativa mescla elementos da cultura dita erudita com símbolos, imagens e referências da cultura de massa e se constitui essencialmente de uma sucessão de fragmentos, *flashes* e epifanias. Num constante movimento de expansão e contração, à medida que pretende avançar, retrocede; e, embora se proponha desde o início a descrever-nos o concerto, o conto se silencia e, fundamentalmente, não versa sobre coisa alguma. O início do texto já é indicativo sobre o **processo** pelo qual se dará o conto:

John Cage ofereceu a gaiola vazia a João Gilberto e disse que era um presente de despedida.
- *This cage* – disse John Cage – *contains the Bird of perfection*. Guarde-a com você, João. É como um amuleto que o socorrerá nas intempéries e preservará a sua voz e o seu caráter límpido de imperfeições (SANT’ANNA, 2007, p. 211).

John Cage, músico experimental norte-americano, é lembrado principalmente por sua composição 4'33'', que se constitui de quatro minutos e trinta e três segundos de puro silêncio, assim como pelo uso que fazia dos ruídos e sons do ambiente em suas obras musicais. Baseado na filosofia zen, Cage ainda preconizava a influência do acaso na música (o que chamou de “música do acaso”); à vista disso, toda vez que fosse executado, seu concerto 4'33'' seria único e original, já que os ruídos de cada auditório seriam diferentes e irrepetíveis. Além disso, aplicando a ideia de *nirvana*, *satori* (iluminação) e do *mu* (vazio), Cage defendia o princípio de que o vazio e o nada são símbolos de perfeição, justamente porque são capazes de conter tudo; por conseguinte, nessa perspectiva, a ausência de pensamento seria a forma superior da consciência. Estendendo para o âmbito musical, Cage propunha que a música não é constituída apenas de sons, mas também de silêncios: a perfeição equivale ao silêncio absoluto. O conto alude a essa concepção filosófica:

John Cage entrou em seu carro refletindo sobre o ruído ensurdecedor dos aviões que passavam rasante sobre as casas próximas ao aeroporto. “Isto é também um momento espiritual, um espaço zen”, pensou Cage. “O ruído total equivale ao silêncio total. Quantos decibéis serão necessários para transportar o homem a um novo tipo de percepção?” (SANT’ANNA, 2007, p. 212).

É por isso que o “pássaro da perfeição” está em uma gaiola (no inglês, *cage*) vazia, pois o nada está livre de imperfeições. Nesse sentido, a ausência, diferentemente da concepção ocidental, é uma face da perfeição. De modo análogo, o conto se perfaz como uma *ausência*, não só porque trata de um concerto que nunca ocorreu, mas também porque nunca chega a nenhum dos destinos a que (ilusoriamente) se propôs. Ao mesmo tempo, porém, é um conto que integra deliberadamente os ruídos de sua audiência, as irregularidades, acidentes e singularidades que cada leitor traz consigo quando de sua leitura. É um conto que, estendendo do início ao fim a tensão mallarmaica de plenitude e incompletude da escrita, joga com o ideal da página em branco e com a realidade da “contaminação” do texto pelas singularidades do leitor. Transitando, pois, nesses polos de perfeição/absoluto e irregularidade/particularidade, é um conto que versa sobre o próprio nada, uma espécie de “não-narrar narrativo”, e que justamente por revelar-se como ausência (de enredo, *plot* e peripécias) anseia a plenitude que é, por definição, indefinível:

Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio. Tendendo, talvez, para um silêncio final ou, quem sabe, um ligeiro sussurro? Fora isso, João Gilberto, poxa! Esse é um texto, um tema, que tesa. Um texto como João Gilberto experimentando o violãozinho dele dentro de casa, depois de cancelar uma apresentação para

milhares de pessoas. Um texto como Garrincha jogando uma pelada em Raiz da Serra, depois de faltar a um jogo importantíssimo do Botafogo. Um texto de prazer.

Um psicanalista me disse um dia:

- Por que não escrever sem um propósito definido? (SANT'ANNA, 2007, p. 243).

Estamos, pois, perante um texto-jogo entre ruído e silêncio: respectivamente, a imprevisibilidade e a instância prene de sentido, o improviso e a contemplação. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” é, portanto, um “texto de prazer”, “sem um propósito definido”, descompromissado, assim como a ausência de Garrincha ao jogo importante e ausência de João Gilberto em seu concerto. É um texto livre de amarras convencionais e que retoma o aspecto lúdico que a concepção de progresso (aliás, de **otimização**) e de trabalho duro paulatinamente suprime: uma narrativa sem propósito ou teleologia que o oriente e concatene todas suas partes e linhas, cuja estrutura axiológica é o puro prazer.

Nessa linha, quais seriam as possibilidades e limitações da criação do artista para um público muitas vezes orientado por uma dinâmica de inovação, acessibilidade e gratificação, como se dá em geral nos produtos da indústria cultural? Como já dito, a “disfunção narcotizante” modifica fundamentalmente a posição do leitor/espectador perante a arte. Mais que tudo, prevalece a atitude de **consumo**, que é por natureza passiva:

É fato evidente que os *mass media* elevaram o nível de informação das grandes populações. Sem intenção consciente, porém, o aumento de dosagem das comunicações de massa pode estar transformando, inadvertidamente, as energias dos homens, levando-o de uma participação ativa a um mero conhecimento passivo. A ocorrência dessa disfunção narcotizante é evidente, resta, porém, determinar-se os seus limites operacionais (MERTON; LAZARSELD, 2002, p. 120).

Ressalte-se, porém, que, na sociedade ocidental moderna, a cultura industrial não se opõe naturalmente à alta cultura, ao gênio contestador e revolucionário, ao escritor comprometido com a arte e com a originalidade. Pelo contrário, como nos casos já citados de Hemingway e Faulkner, a cultura de massa buscou (e busca): a assimilação do gênio e transformação de sua obra em mercadoria, a inovação em padronização e a contestação em lugar-comum. Isso se dá porque “a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas” (MORIN, 1977, p. 25) para evitar o desgaste precoce de suas fórmulas e a defasagem de sua padronização. Ela deve, pois, “superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer” (MORIN, 1977, p. 25).

Portanto, “é justamente [quando] parecem opostas ao máximo, que ‘alta cultura’ e ‘cultura de massa’ se reúnem, uma pelo seu aristocratismo vulgar, outra pela sua vulgaridade sedenta de *standing*” (MORIN, 1977, p.19). Longe de serem antípodas, essas modalidades culturais guardam entre si semelhanças e características em comum, pois “há um filistinismo dos ‘cultos’ que tem origem na mesma estereotipia vulgar que os padrões desprezados da cultura de massa” (MORIN, 1977, p.19). Além do mais, ambas se fundem por vezes nas suas respectivas tentativas de obtenção de públicos maiores: “A fusão atual da cultura e da diversão não se realiza apenas como depravação daquela, mas ainda como espiritualização forçada desta” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.191).

Assim sendo, seria possível uma síntese (não a fusão) que naturalmente superasse essas contradições nas diretrizes da alta cultura e da cultura de massa? Pois, ao que parece, somos confrontados por este dilema: ou o artista se resigna, com sua arte, a fertilizar produtos culturais que logo se desfariam em estruturas formulaicas, ou tem de contentar-se com uma obra esteticamente qualificada que não satisfaz à indústria cultural nem ao público. Ao que tudo indica, porém, Sérgio Sant’anna, por meio de seu conto, apresenta uma saída estética para esse impasse, ou ao menos a ponte para um possível projeto que não só concilie as distintas modalidades de cultura, mas que, como propunha o projeto do modernismo brasileiro, as sincretize; veremos isso mais adiante.

Retomando, porém, à estrutura do texto, vemos que se trata de uma narrativa basicamente **autotélica**, já que o texto, a todo momento, ensaia sua própria composição, e igualmente **tautológica**, pois é uma só e mesma temática (“o nada”, “a ausência”) repetida e performada de diferentes maneiras: “A propósito do que disse o André sobre o ensaio como um espetáculo em si: esse autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo (SANT’ANNA, 2007, p.228). Entretanto, embora seja um “texto de prazer”, o conto de Sant’anna não é construído de forma displicente e relapsa, na verdade, configura-se como uma orquestra de diferentes vozes em busca ora do ruído, ora do silêncio total:

Tais acontecimentos, à primeira vista irrelevantes, que vêm se detalhando aqui, se justificam na medida em que são as peças de um mosaico, pleno de mágicas e necessárias coincidências de caráter literário, teatral e musical e a executarem em seu conjunto, como os instrumentistas de uma orquestra, “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (SANT’ANNA, 2007, p. 236).

Não somente os leitores “contribuem” com seus ruídos nessa orquestra, mas cada fragmento que compõe o texto é também um ruído que integra esse concerto silencioso (qual o 4’33’’). Embora diferentes entre si, cada peça desse mosaico contribui na execução da orquestra: citações provenientes de *Macbeth* (“*life is a tale told by an idiot, full of sound and fury*”), referências aos quadros de Edward Hopper (*Nighthawks*) e excertos de falas de Stephen Dedalus (do *Ulisses* de James Joyce) estão ao lado de manchetes da revista *Amiga*, Roberto Carlos e Frank Sinatra e ainda do programa político de Luís Carlos Prestes que se baseava, segundo o conto, em “uma estética para as massas”.

Tem-se, pois, uma verdadeira *collage* cubista que aglomera elementos das mais diferentes instâncias da realidade e que, por esse mesmo motivo, se vê capaz de representá-la com todas as suas disparidades e contradições. O fragmentarismo, movimento característico da arte moderna, “manifesta-se, sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos” (FRIEDRICH, 1973, p.198) e significa “a extrema atualização artística possível do invisível no visível que, precisamente por seu caráter fragmentário, indica a superioridade do invisível e a insuficiência do visível” (FRIEDRICH, 1973, p. 197-198).

A composição fragmentária do conto reverbera essa pluralidade do real, a coexistência e simultaneidade dos mais diferentes (e por vezes opostos) valores e experiências na realidade cotidiana. Como o próprio autor declara no texto: “Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou” (SANT’ANNA, 2007, p. 229).

O final do conto (fragmento intitulado “grand finale”) é uma fusão quase surreal de fragmentos díspares que se unem no estádio do Maracanã, onde Frank Sinatra se prepara para realizar seu show. No entanto, os céus enviam a “Pomba do Espírito Santo [que] sobrevoa o estádio em formação com o Pássaro de John Cage e silencia Sinatra com um raio. Sinatra é carregado por seus guarda-costas novamente para a sepultura” (SANT’ANNA, 2007, p. 246). Em seguida, há um

[...] silêncio absoluto no estádio, como se fosse um minuto de silêncio pela morte de algum jogador famoso ou a famosa composição de John Cage 4’33’’. Entre os espectadores, em lugares diferentes, João Gilberto e Luís Carlos Prestes, que não vieram ali por causa de Sinatra, mas para ver o público. Numa corrente psíquica, a Pomba do Espírito Santo e o Pássaro da perfeição iluminam o homem dos alto-falantes do Maracanã, que convoca JG com

urgência ao centro do gramado para substituir Sinatra [...] Rumo aos elevadores do estádio, JG vai pedindo licença, passando entre os espectadores da arquibancada. De repente ouve uma voz atrás de si que o incentiva: “Uma estética para as massas, uma estética para as massas” (SANT’ANNA, 2007, p. 246).

Seria a “estética para as massas” brasileiras uma mescla do sagrado (a Pomba do Espírito Santo) com o vazio perfeito (o pássaro de Cage), uma arte enraizada no misticismo que perpassa toda nossa história, e de modo especialmente tenso desde a República (Canudos, Guerra do Contestado)? Ou uma iniciativa, como o *kitsch*, baseado no consumo fácil de experiências estéticas, que não raro serve como substrato para plataformas políticas? Ou ainda uma estética para todos e ao mesmo tempo para ninguém, tal como o ruído e o silêncio são equivalentes? No modernismo, a tensão entre esses dois “substratos” ou matrizes culturais já haviam sido percebidos; afinal, Oswald de Andrade profetizara que “a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico” (ANDRADE, 1971, p. 55).

Assim, a apresentação musical da composição altamente trabalhada de João Gilberto (e, portanto, da “alta cultura”) no Maracanã (espaço simbólico das massas e dos grandes ajuntamentos) descreve essa possibilidade estética que alia os mais diferentes valores e, portanto, é destinada a todos (pois aglutinando todas as referências possíveis é capaz de “agradar” aos diferentes tipos de públicos) e simultaneamente a nenhum grupo em específico, uma vez que, tratando-se de uma “cultura aglutinada”, não pertencente a nenhum local ou público de forma exclusiva.

A estética do Pássaro da perfeição e o sagrado da Pomba do Espírito, embora representem distintas modalidades brasileiras – o “esteticismo” brasileiro apontado por Mário Vieira de Mello (1981) e os fanatismos místico-políticos que pululam em nossa história, conforme delineado por Rui Facó (1978) – se unem para criar este “happy-end”, no qual, quebrando a “maldição” legada desde Baudelaire que é o divórcio entre o artista e a sociedade, João Gilberto começa a cantar

[...] baixinho, com as sílabas e as notas muito bem pronunciadas, a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, regendo o público com os braços, para que o acompanhe no mesmo tom. E nesse tom – o tom sussurrante do bloco de Macunaíma – a multidão começa a entoar: “Brasil, meu Brasil brasileiro, terra do samba e do pandeiro...” (SANT’ANNA, 2007, p. 246).

Dessa forma, Sant’anna propõe uma nova conciliação, um concerto com o grande público. A sua metalinguagem (explorada também em “Conto não conto”, “Um conto abstrato” e “Um conto obscuro”) não se identifica ao mero pedantismo ou narcisismo: é, na verdade, uma

maneira de levar o seu leitor-espectador a participar da obra, a não ser um mero *voyeur* passivo (como no caso da citada disfunção narcotizante), mas um ser consciente e integrado, pois, afinal, a literatura, como afirma Gustave Lanson, é um “fato social total” e não um ato solitário e individualista. Sérgio Sant’anna com sua composição literária sutil e inovadora reafirma o papel do artista na sociedade – mesmo que esta o acerque de dilemas e aporias – e sabe, como ele próprio diz no conto, que “o fim da arte é a paz”.

Considerações finais

Como se sabe, é hoje lugar-comum na mídia e academia a narrativa da crescente polarização na sociedade brasileira desde a última década. Na arte brasileira, o modernismo da Semana de 22 não somente “atualizou” as linhas intelectuais do país aos questionamentos e vanguardas estéticos que efervesciam na Europa após a 1ª Guerra Mundial, mas também localizou essa separação entre um Brasil arcaico e o Brasil litorâneo e urbano, que negligenciava os projetos de interiorização levados a cabo anteriormente. Essa heterogeneidade é, evidentemente, social, mas também cultural, e ainda exige dos artistas uma resposta estética, ou uma programa de integração que não apenas concilie esses dois “Brasis” (como diria a composição de Aldir Blanc, o *Brazil* não conhece o Brasil) geopolíticos e culturais, mas que também permita o diálogo (e fluxo) entre esses estamentos sociais separados por um abismo. Assim, conforme visto, no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, Sérgio Sant’anna sinaliza para essa separação sociocultural; entretanto, por meio dos expedientes da ironia, da metalinguagem, do pastiche e da antropofagia cultural, apresenta uma fusão estética desses universos separados. A imagem literária de um concerto do perfeccionista João Gilberto no estágio do Maracanã lança princípios de uma proposta literária para a integração ou combinação das forças invocativas da cultura popular brasileira e das formas depuradas de expressão do experimentalismo estético de nossos artistas. Em última análise, essa proposta é em parte uma retomada e revigoração das iniciativas principais que já haviam sido iniciadas pelo modernismo brasileiro, mas levando em conta também a crescente influência da chamada indústria cultural, que no Brasil se tornou especialmente forte a partir de meados do século XX. Ora, se a cultura de massas trouxe maior informação às classes populares (difícilmente se discorda que o cinema e a música, por exemplo, foram amplamente difundidos pela TV e rádio), também é certo que, em parte, serviu e serve de instrumento de alienação. A arte, e, no presente

caso, especificamente a literatura, com sua característica autoconsciência crítica, propõe evidentemente radiografias de seu entorno, e anuncia essas tensões e contradições sociais; porém, com sua liberdade também característica, articula estratos e universos separados numa nova unidade de sentido.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*, v. VII: Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural*. In: LIMA, Luiz Costa [org.] *Teoria da cultura de massa*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1997
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. Fraya Frehse. São Paulo: Ltc Editora, 1978.
- GRACIANO, Igor. *O gesto literário exposto: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/IGOR_GRACIANO.pdf>. Acesso: 23 dez. 2012.
- GUSDORF, George. *Mito e metafísica*. Trad. Hugo de Prímio Paz. Rio de Janeiro: Convívio, 1979.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LANSON, Gustave. *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Hachette, 1965.
- MARX, William. *L'adieu à la littérature*. Paris: Minuit, 2005.
- MELLO, Mário Vieira de. *Desenvolvimento e Cultura: o Problema do Estetismo no Brasil*. Petrópolis, 1981.
- MERTON, Robert; LAZARSELD, Paul. *Comunicação de Massa, Gosto Popular e A organização da ação social*. In: LIMA, Luiz Costa [Org.] *Teoria da cultura de massa*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- SANT'ANNA, Sérgio. *50 contos e 3 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maurício B. Leal. São Paulo: Loyola, 2019.