

ESCREVER O OUTRO: “UM DISCURSO SOBRE O MÉTODO”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

Rodrigo da Silva Cerqueira¹

RESUMO: Metalinguística, a obra de Sérgio Sant’Anna caracteriza-se por uma ficcionalização da própria escrita, oferecendo o protagonismo à linguagem literária. Em “Um discurso sobre o método”, conto de 1989, publicado em *A senhorita Simpson*, esse protagonismo traz consigo uma questão de fundo para a literatura brasileira: a representação do pobre, as formas de abordar esteticamente as distâncias sociais. O presente artigo procura analisar como se dá tal processo, investigando tanto a formulação narrativa quanto as disputas por ela evidenciadas, lendo a escrita de Sant’Anna como palco para os embates que conformam a ficção e a reprodução do real, embates que também se fazem presentes no campo literário brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; impasse; outro; representação; disputas.

ABSTRACT: Metalinguistic, the work of Sérgio Sant’Anna is characterized by a fictionalization of the writing itself, offering protagonism to the literary language. In “Um discurso sobre o método”, a 1989 short story, published in *A senhorita Simpson*, that protagonism brings a fundamental question for Brazilian literature: the representation of the poor, and the ways of aesthetically addressing social distances. This paper seeks to analyze how such process occurs, investigating both the narrative formulation and the disputes evidenced by it, reading Sant’Anna’s writing as a stage for the clashes that conform fiction and the reproduction of the real, which are also present in the Brazilian literary field.

KEYWORDS: narrative; deadlock; the other; representation; disputes.

Tentando definir o que seria a literatura contemporânea “com olhos postos no futuro”, Beatriz Resende oferece um ponto de partida instigante para analisar as disputas consolidadas no campo literário brasileiro desde o fim da ditadura militar. Segundo a ensaísta, a atualidade cristalizaria uma literatura movimentando-se “um passo além da atitude antropofágica”, pois em lugar de devorar – e deglutir – as influências estrangeiras, esta passaria à missão de “formar um sistema literário com conceitos próprios” para o qual três premissas básicas deveriam ser seguidas:

1. A escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece as novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura.
2. O deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. O rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento de fluxos globais.
3. A ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor EBTT do Colégio Militar de Juiz de Fora. E-mail: rodrigoscercq@gmail.com Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0125296199644820>

imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas (RESENDE, 2014, p. 14).

Não deixa de ser curioso imaginar uma literatura que se quer democrática, mas que, ao mesmo tempo, prega a ruptura com determinada tradição, representante, em suma, de um outro tipo de literatura. Essa ruptura, note-se, vai alimentar todos os três tópicos, partindo da ideia de reformulação do “próprio termo”, de forma a consolidar um código exclusivo que rechaça outras formas de ver o fazer literário. Assim, a nomeada “tradição realista”, também identificada com uma literatura nacional, passa à posição de pária, escanteada para dar posto (único) à ficção que se consolida pelo experimentalismo. Não há mais lugar para a escrita voltada à problemática social, a não ser que esta temática esteja sob o guarda-chuva de uma literatura preocupada em revelar e refletir sobre suas matrizes, e cujos horizontes passam pela inserção “sem culpa” no mundo globalizado, movimento que denotaria o “atraso” da literatura de base referencial, exclusivamente dedicada aos problemas nacionais.

Ainda que apenas uma tentativa de definição do que seria – ou deveria ser – a ficção contemporânea, a explanação de Resende é permeada por um discurso ideológico que revela muito das tensões características do campo literário brasileiro, abrangendo tanto a criação quanto o discurso crítico. Caracterizado pela profissionalização gradual desde pelo menos a década de 1980, esse espaço de lutas tem erigido uma disputa não necessariamente velada entre os adeptos de uma literatura que se quer quase sempre autorreflexiva e experimental, buscando no questionamento estético sua bússola, e aqueles voltados a uma literatura dita realista, num embate que parece esconder disputas sociais mais profundas². A consolidação desse polo do

² Essa disputa poderia ser ilustrada por declarações de escritores expoentes da literatura contemporânea. Sérgio Sant’Anna – autor aqui estudado –, em entrevista a Jefferson Agostini Mello, afirma ser o seu projeto literário voltado à criação; por isso, irritar-lhe-ia “profundamente a acomodação da Literatura Brasileira atual porque, em minha opinião, há uma corrente grande da crítica e agora dos autores achando que o negócio é contar historinha de novo. Eu acho isto uma merda” (Ver: SANT’ANNA, Sérgio. Entrevista com Sérgio Sant’Anna. Entrevista concedida a Jefferson Agostini de Mello. In: MELLO, Jefferson Agostini de. *Restrições contemporâneas: uma análise da produção literária a partir de 1980 (criação e crítica)*. 2015. 281f. Tese de livre docência [Cultura, Arte e Lazer – Literatura Brasileira e Estudos Literários] – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2015, p. 268-281). Por outro lado, Luiz Ruffato – autor dentre outros do aclamado *eles eram muitos cavalos* (2001) – afirma haver uma literatura de classe média voltada à classe média, e cujo projeto estético em verdade consistiria num projeto ideológico de anulação da classe baixa: “Nunca encarei isso de ser escritor como uma coisa sagrada. Sempre achei isso um porre, uma forma da classe média alta dizer que existem pessoas que são iluminadas e vocês, que não são” (Ver: RUFFATO, Luiz. Literatura brasileira não fala dos trabalhadores: entrevista [11 de abril de 2014]. Entrevista concedida a Mariana Desidério. Disponível em: <https://envolverde.cartacapital.com.br/literatura-brasileira-nao-trata-dos-trabalhadores/>; último acesso em 30 de julho de 2020).

campo voltado à literatura autorreferente – e a negação que ela traz consigo às ficções que *a priori* não exercitariam a pesquisa estética – é situada de forma concisa por Jefferson Agostini Mello, para quem essa posição ideológica nasceria da necessidade de o intelectual brasileiro transitar e se ver reconhecido num espaço público modificado:

Numa brevíssima contextualização, a partir do dismantelamento de uma esfera pública em formação no Brasil, quando do regime militar, a política cede à técnica e o intelectual, em termos amplos, torna-se ou subserviente das elites, ou dependente do mercado das letras. Por isso talvez, concomitantemente ao desbunde narcisista das décadas de 1960-1970, surja o encastelamento, não apenas nos limites do corpo, mas nas estruturas do texto, anunciado aliás, ainda nos anos de 1950, pelos concretistas. É como se tal atitude, voltada para dentro, servisse tanto para criar um espaço próprio de onde dizer quanto para formar profissionais da literatura e da leitura, cujos limites deveriam ser o texto em si (MELLO, 2010, p. 267).

A dedicação ao texto, à pesquisa estética, poderia ser vista, portanto, não só como forma singular de debruçar-se sobre o fazer literário, mas também de se posicionar e ganhar voz num espaço público que viabiliza e normatiza o rigor técnico e a profissionalização. Desse lado do campo, a experimentação e o questionamento dos códigos ficcionais seriam emblemas necessários à boa literatura, fazendo do juízo inverso sua afirmação: as letras dedicadas ao real de forma imediata não têm mais razão de ser, porque distantes dos domínios agora necessários. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência: experimentando, refletindo sobre a própria construção literária, o especialista situa sua técnica e garante seu valor, ao mesmo tempo que aponta para o outro, cuja incapacidade diante dos “conceitos” particulares do sistema torna irrelevante. Assim, a literatura realista passa a arte menor, e o real, quando surge, deve carregar consigo já a possibilidade de desconstrução, ou a certeza de estar prenhe de escrita, como ilustra Sérgio Sant’Anna em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, conto de 1982: “se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato dele ser escritor” (SANT’ANNA, 1982, p. 211).

Ocorre que o terreno ficcional é fértil em realidade, não há uma escrita totalmente reduzida a si mesma. Mesmo os textos mais autorreferentes carregam consigo traços do real ora articulados na própria intriga, ora presentes no jogo proposto pela ficção, dialogando e refletindo sobre a sociedade em que está inserida, ainda que essas tensões não estejam às claras. E quando a realidade se torna palco principal para a encenação da escrita, a disputa entre olhares sobre o fazer literário ganha contornos mais complexos. É o caso de “Um discurso sobre o método”, publicado pelo mesmo Sérgio Sant’Anna em *A senhorita Simpson* (1989), que parte

de um episódio aparentemente banal – um operário limpando janelas de um edifício é tomado pelos passantes como um potencial suicida – para tentar construir psicologicamente uma personagem de classe baixa à medida que reflete sobre o próprio processo de representação, direcionamento cujo saldo será a problematização dessas disputas inerentes ao campo e a configuração particular de um imaginário de classe. O início do texto já torna possível algumas análises:

Ele se encontrava sobre a estreita marquise do 18º andar. Tinha pulado ali a fim de limpar pelo lado externo as vidraças das salas vazias do conjunto 1801/5, a serem ocupadas em breve por uma firma de engenharia. Ele era um empregado recém-contratado da *Panamericana – Serviços Gerais*. O fato de haver sentado à beira da marquise, com as pernas balançando no espaço, se deveria simplesmente a uma pausa para fumar a metade de cigarro que trouxera no bolso. Ele não queria dispersar este prazer misturando-o com o trabalho. Quando viu o ajuntamento de pessoas lá embaixo, apontando mais ou menos em sua direção, não lhe passou pela cabeça que pudesse ser ele o centro das atenções. Não estava habituado a ser este centro e olhou para baixo e para cima e até para trás, a janela às suas costas. Talvez pudesse haver um princípio de incêndio ou algum andaime em perigo ou alguém prestes a pular. Não havia nada identificável à vista e ele, através de operações bastante lógicas, chegou à conclusão de que o único suicida em potencial era ele próprio. Não que já houvesse se cristalizado em sua mente, algum dia, tal desejo, embora como todo mundo, de vez em quando... e digamos que a pouca importância que dava a si próprio não permitia que aflorasse seriamente seu campo de decisões a possibilidade de um gesto tão grandiloquente. E que o instinto cego de sobrevivência levava uma vantagem de uns quarenta por cento sobre o seu instinto de morte, tanto é que ele viera levando a vida até aquele preciso momento sob as mais adversas condições (SANT'ANNA, 1989, p. 87-88).

Sérgio Sant'Anna posiciona sua literatura numa espécie de avesso da narrativa de matriz referencial; não raro, a representação torna-se protagonista de suas obras³. Aqui, o caminho parece não ser diferente, desde o título, que destaca antes de tudo o “método”, ou seja, a composição, como elemento central do conto. Há nuances, todavia, já que a narrativa, de início, tenta absorver traços do real como elementos centrais, ainda que tal apropriação seja peculiar. Nesse sentido, é necessário destacar o detalhismo que mira a literatura mais realista (a referência exata ao andar em que se encontra a personagem e a exposição do nome da empresa são exemplos) convivendo com um processo de impessoalidade da figura central, ilustrado pela

³ Vejam-se os casos, como exemplos mais claros, de narrativas como “Cenários”, em que tentativas de reprodução – de um cadáver num subúrbio carioca ao quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper (1942) – são encerradas pela frase “Não, não é bem isso”, ou do já citado “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, em que a tentativa do próprio Sérgio Sant'Anna em reconstituir um concerto frustrado de João Gilberto na capital fluminense é o tema central.

adoção do pronome ele constantemente repetido. Soma-se a isso a própria escrita quase automática que dá o tom da prosa, voltada mais à análise da personagem do que a seus atos, movimento basilar para um confronto que norteia a ficção. É como se o conto partisse de um episódio para ir além dele, estudando tanto as consequências psicológicas de um homem diante de uma situação limite quanto – como se verá – as possibilidades de articular esteticamente essas consequências.

Para isso, deve chamar a atenção a adoção de um ponto de vista distanciado, fomentado sem dúvida pelo “ele” impessoal (reforçado *a posteriori* na referência ao personagem como “o homem da marquise”), mas também pelo uso do passado no correr do fragmento. Entretanto, essa impessoalidade em relação ao protagonista do conto não marca necessariamente uma impessoalidade do narrador, presente numa dicção conjuntural que desenha a voz narrativa. Assim, usos como a primeira pessoa do plural numa espécie de conversa com os leitores (“e digamos que a pouca importância que dava a si próprio não permitia que aflorasse seriamente seu campo de decisões a possibilidade de um gesto tão grandiloquente”), ou o levantamento de determinadas conclusões sobre o comportamento da personagem (“E que o instinto cego de sobrevivência levava uma vantagem de uns quarenta por cento sobre o seu instinto de morte, tanto é que ele viera levando a vida até aquele preciso momento sob as mais adversas condições”), identificam o narrador como elemento importante na condução do conto, reforçando entretanto sua separação da consciência ali metodicamente analisada. O narrador observa e analisa a personagem de longe, mas faz-se notar na condução do relato.

O estabelecimento dessa distância entre narração e personagem deflagra, sem dúvida, a própria distância social que enfeixa a elaboração da obra. O outro, o pobre, é um ser estranho ao universo do intelectual, e essa separação manifestar-se-á esteticamente através do ponto de vista. Trata-se de um dilema importante na história da literatura brasileira, que tem na década de 1930, no *boom* do chamado “romance social”, sua maior efervescência. É nesse momento que um autor como Jorge Amado instaurará uma possível distância entre a crueza necessária para a ficção engajada e o excesso de atenção à forma por parte de uma literatura politicamente descompromissada (lembre-se a emblemática advertência a *Cacau*, no qual Amado afirma ter composto o livro com mais verdade que literatura⁴), e quando Graciliano Ramos – no ponto

⁴ Textualmente, as palavras de Jorge Amado são: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Seria um romance proletário?”. Datando de 1933, a nota que antecede o romance, além de instituir a ideia de um “romance proletário”, erige um dilema importante tanto ao chamado romance de 1930 quanto à literatura brasileira em geral,

fora da curva em que se transforma *Vidas secas* – constituirá o impasse entre os universos culto e iletrado como forma de abordar as distâncias sociais. Conforme aponta Luís Bueno, as distâncias entre os mundos do intelectual e do trabalhador são muitas vezes intransponíveis, o que direciona a ficção para o reconhecimento do pobre enquanto um outro “enigmático, impermeável”, cuja representação literária requer um movimento complexo de estranhamento:

Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos — lembre-se que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o narrador de *S. Bernardo*. O que *Vidas secas* faz é, com um pretense não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo (BUENO, 2001, p. 255-256).

A assunção do outro enquanto ser complexo, passível de elucubrações próprias, necessariamente ligadas a uma forma particular de ver o mundo, pode ser lida em “Um discurso sobre o método” tendo em vista especialmente a “incompatibilidade entre o intelectual e o proletário” articulada por Sérgio Sant’Anna. É preciso, no entanto, notar que não há no conto de 1989 uma repetição da fórmula consagrada por Graciliano Ramos, mas uma maneira de ver e articular esteticamente o impasse estabelecido como olhar para o outro em experiências como a de *Vidas secas*. Sant’Anna utiliza o distanciamento entre os mundos culto e iletrado quase como um *ready-made* dadaísta, para o qual tão importante quanto a manutenção da base material são as novas possibilidades de sentido adquiridas por sua inserção em outros contextos. Não há em “Um discurso sobre o método” aquilo que Bueno chama de “pretense não envolvimento da voz que controla a narrativa”, fazendo crer que os mundos que não se tocam em *Vidas secas* querem, finalmente, se comunicar (processo consolidado no romance de Graciliano Ramos, salvo engano, pelo discurso indireto livre); no conto de Sérgio Sant’Anna, a distância é salientada, e o narrador não se envolve com a personagem, embora se mostre na

qual seja a forma de se chegar esteticamente ao outro, problema trabalhado – em perspectivas muito distintas – também por Sérgio Sant’Anna neste “Um discurso sobre o método”.

narrativa. Dessa forma, a impessoalidade do “ele” correntemente repetido e o tom especulativo assumido pela prosa não aproximam o narrador da personagem, mas marcam sua diferença, revelando por outro lado quem conduz o “discurso” e o “método” ali aplicado. O narrador, em verdade, é uma personagem cuja complexidade é criada a partir da distância estabelecida em relação ao “homem da marquise”, pretense protagonista do conto.

Tem-se, então, uma espécie de paradoxo, já que o real parece ao mesmo tempo perseguido e falseado; se se observa a descrição das atitudes e sensações do trabalhador marginalizado por um lado, reconhece-se que a imagem do proletário é construída intelectualmente através de um narrador atuante na construção ficcional mas aparentemente alheio ao objeto narrado. Esse paradoxo, todavia, não está a serviço da constatação de que o real chega – numa sociedade cada vez mais midiaticizada – através das imagens cotidianamente forjadas; não só. O que parece estar em questão neste ponto é a articulação das distâncias sociais como forma de olhar o próprio fazer literário, dialogando esteticamente com o real e suas possibilidades de representação. Daí a adoção de um ponto de vista distanciado que não pressupõe zonas de contato com o outro; o narrador de fora faz questão de assim se manter, separando-se do trabalhador analisado por uma linguagem ao mesmo tempo neutra e subjetiva. É nessa combinação que reside a construção de uma visão particular dos dilemas da representação, sobretudo de suas implicações sociais, exposta no correr da prosa:

Pode-se indagar a respeito do medo. Se ele não tinha medo de estar ali suspenso? Mas é preciso não esquecer que ele estava habituado a ocupar posições delicadas no espaço.

Outro, em seu lugar, talvez se magoasse com o pouco caso que a assistência dava à sua vida. Mas, como já vimos, ele também se dava pouca importância, com um coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico. Por isso, jamais se cristalizara a hipótese de forçar o destino com uma arma na mão, assaltando pessoas físicas e jurídicas, embora passasse por sua cabeça, como na de todo mundo, de vez em quando... E neste espetáculo havia os que se colocavam como espectadores nos mais baixos degraus da fama e ele mesmo, se fosse numa dessas manhãs em que flanava sem destino, teria se postado na plateia para matar o tempo, mas sem voz ativa, porque era um homem sóbrio em seus atos, modesto. Então não sentiu mágoa e até sabia, sem trazê-lo à consciência, que em ajuntamentos semelhantes existiam aqueles, como certas mulheres (às vezes já com uma vela na bolsa), que passavam aflitamente a mão no rosto e diziam falas melodramáticas como ‘pelo amor de Deus, não’, ou algo do gênero, e também aqueles outros que chamavam a polícia e os bombeiros, sendo que um carro da primeira corporação já chegava neste momento.

Ele era um homem respeitador das leis e dos poderes e, em nome de tal respeito, medo até, levantou-se imediatamente para retornar à limpeza das vidraças, quando um silêncio de expectativa neutralizado por um clamor de incentivo veio lá de baixo, para logo depois se transformar numa vaia, quando

perceberam que ele era apenas um homem trabalhando, ainda que em condições precárias que sugeriam risco, ação, emoção, coragem.

E esta vaia, sim, foi recebida por ele com mágoa, porque os gritos anteriores tinham sido assim como o entusiasmo da arquibancada diante de um atleta e, de repente, era como se ele houvesse executado a jogada errada. Com o escovão e o pano nas mãos, e o balde a seus pés, ele virou-se novamente para a plateia e deu um passo miúdo adiante, para ouvir distintamente os gritos de ‘pula’, ‘pula’.

O fato é que ele jamais estiver num palco, um pedestal, e isso afetara sua modéstia. Não é preciso conhecer a palavra *pedestal* para saber que as estátuas repousam sobre uma base. Como também não é preciso conhecer a palavra *polifônico* para ouvir as muitas vozes e conjunto de sons da cidade. E haveria sempre alguém que pudesse narrar isso por ele, até que as condições sócio-econômico-culturais da classe operária se transformassem no país e ela pudesse fala com a própria voz (SANT’ANNA, 1989, p. 90-92).

Refletindo acerca das diferenças entre as obras orgânicas (que encampariam a produção estética até o fim do século XIX) e as obras de vanguarda, Peter Bürger afirma que a mudança profunda oferecida pela arte do século XX é que agora a obra se mostra “como produto artificial, a ser reconhecido como artefato” (BÜRGER, 2017, p. 163). Não deixa de ser uma possibilidade de leitura desse conto de Sérgio Sant’Anna. De tal forma, estruturas que vão e vêm no decorrer do conto (“embora passasse por sua cabeça, como na de todo mundo, de vez em quando...”), e a própria ironia na referência às “pessoas físicas e jurídicas” que poderiam ser potencialmente assaltadas pelo protagonista caso este decidisse se rebelar, dão ares de montagem à narrativa, deixando claro ao leitor que o que se lê não é uma tentativa de reprodução do real como se vê mas de um real como é visto. Há evidentes interferências do narrador na formulação do discurso, apontando para o caráter artificial da prosa, que se chocam, entretanto, com o tom de aparente neutralidade com que é conduzido o conto. A impessoalidade no trato da matéria narrada não deixa de evidenciar a presença do narrador – do artista por consequência – na elaboração do relato, conduzindo-o para um aparente descompasso, em que, na verdade, ele se baseia.

O último parágrafo é paradigmático quanto a tais interferências, sustentação da narrativa e ponto importante para a emergência de um narrador separado do protagonista e presente enquanto personagem. Não se trata apenas de um diálogo com o leitor ou da inserção de uma reflexão sobre o fazer literário que ilustre o conto enquanto prosa fabricada; aqui, a metalinguagem alcança outros pontos de inflexão, já que incide no próprio jogo ficcional. É como se o narrador antecipasse as perguntas do leitor acerca das escolhas estéticas envolvidas na abordagem do “homem da marquise”, mas numa direção algo além do que a simples intenção

de esclarecimento. Trata-se mais de uma defesa, que de um lado reafirma o caráter arbitrário da reconstituição do real, posicionando o relato enquanto ficção, e de outro chama o leitor para perto do ponto de vista do narrador, convencendo-o de que a caracterização dos dramas e atos da personagem proletária ali desenvolvida traduz confiabilidade. Há um pacto ficcional bastante complexo, que revela a artificialidade do conto e, ao mesmo tempo, busca consolidá-lo como tradução exata da realidade. Ao expor os mecanismos de funcionamento da prosa, o autor se coloca como autoridade, poder que lhe é outorgado pela escrita, como se o artifício consolidasse a verdade da obra.

Mas essa dinâmica é bastante imbricada, já que a autorização para falar pelo pobre, de traduzir seus anseios em forma de literatura, surge de um contexto sócio-econômico-cultural específico, que reforça as distâncias entre o intelectual e o iletrado e faz com que apenas aquele tenha a possibilidade (ou o direito) de falar, impondo ao conto um jogo narrativo e também social. O narrador não se coloca como porta-voz da personagem, mas na posição de poder falar por ele através de um universo que não é o do pobre, e o faz chamando o leitor para firmar um pacto de confiança cujo invólucro é a própria ficção; há uma prevalência (socialmente autorizada) do discurso de quem narra sobre a voz de quem é narrado, prevalência ratificada pela criação, pela inserção do literário na tentativa de reprodução da realidade. Por isso, é interessante ver os movimentos posteriores, quando se articula a aproximação entre a consciência do proletário e os dilemas universais como forma de aprofundar a relação ora analisada:

Havia também qualquer coisa de existencialista nele, com esse negócio de viver intensamente um momento limite e dar-lhe sentido, como alguma personagem de Jean-Paul Sartre, além de ter sido acometido, há pouco, de uma boa dose de náusea existencial em relação a si próprio e à massa humana. Por outro lado, mesmo em condições socioeconômicas mais favoráveis, haveria o absurdo da existência. Ele era um absurdo. Uma consciência largada no mundo, que podia morrer a qualquer instante e não era feliz (SANT'ANNA, 1989, p. 94).

Passagens como esta são comuns na obra de Sérgio Sant'Anna, quando a arte, a referência a outras experiências artísticas, assume função central para a construção da referência à realidade, como se o real não desse conta de si mesmo ou fosse constituído pelas interpretações que dele se fazem⁵. Aqui, porém, a menção ao existencialismo de Jean-Paul

⁵ Casos há em que a mistura entre o real e a arte dão todo o motivo da ficção, como o já citado conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, ou os romances “Simulacros” (1977) e “Um crime delicado” (1997), para citar alguns exemplos.

Sartre e seu *A náusea* pode ser lida como parte importante do jogo de convencimento que vai sendo estabelecido pelo narrador de “Um discurso sobre o método”, um jogo que é também social. Ao definir o “homem da marquise” como uma personagem existencialista, “um absurdo”, o conto aproximaria em primeiro plano o protagonista de certa universalidade, garantindo à ficção o papel de redimensionar esse homem, fazendo-o tão complexo quanto os outros, tão humano quanto os outros, procedimento que – em suma – poderia estabelecer um diálogo com o que faz *Vidas secas*, romance no qual a distância entre narrativa e personagem potencializa a humanidade do pobre, porque disposto a ver no outro um indivíduo, dotado de anseios, desejos e imaginário próprios.

Esse redimensionamento, porém, é expressamente conduzido pelo narrador, por sua interferência através da referência cultural, num discurso que busca a todo tempo a aceitação pública a partir de uma posição de classe bem definida; a personagem central ganha ares de humanidade pelas pontes construídas com o mundo letrado, do narrador, que divide com o leitor a apreciação do real através de relações incompreensíveis, por exemplo, ao protagonista, pois distantes de seu mundo, de sua compreensão de mundo. Dessa forma, corrobora-se a autoridade intelectual de quem tem a voz narrativa, de quem pode falar, o que, conseqüentemente, afasta o outro, entendido como distante, e aproxima o leitor, cujo horizonte simbólico é similar. Faz-se, portanto, um pacto que, a reboque, afasta do centro da escrita o “protagonista” da história; por isso o tom da referência, entre a citação cultural elaborada e a conversa amistosa, quase informal (“com esse negócio de viver intensamente um momento limite e dar-lhe sentido”), oferecendo certa intimidade ao relato, chamando a recepção para perto da construção narrativa e potencializando a voz que conduz toda a situação. Sedimentado o acordo, são possíveis outras reflexões, momento em que o jogo social fica mais evidente. Com a aceitação pública, é permitido ao narrador sondar mais profundamente a *psiquê* do operário, e ampliar o alcance de seu pensamento; trata-se, pois, de uma voz autorizada:

Então só lhe restava o amor de fato. O amor de uma mulher, por exemplo, que lhe estendesse a mão neste momento crucial. Não a mulher dele, evidentemente, pois a relação que se estabelecera entre ambos nos últimos tempos, depois dos desgastes da vida em comum, era aquela que pode estabelecer-se entre um pedaço de pau e um buraco, mais ou menos ajustados em suas dimensões, porém dissociados de uma configuração gestaltiana que os integrasse dentro de um todo que incluiria um aspecto de sublimação espiritual, aquilo que os seres humanos costuma denominar *amor*. Ou mesmo um desejo intenso pela carne alheia que fosse mais do que o apaziguar de uma coceira. Mas a natureza não queria nem saber das condições extrabiológicas: no fim de nove meses dava filho e ele já tinha três. Boa parte daquela massa

arfante que circulava pelas ruas lá embaixo era proveniente do encontro de corpos em tais circunstâncias de pobreza material e do espírito, então era natural que, em termos de qualidade, houvesse uma baixa progressiva (SANT'ANNA, 1989, p. 98)

É uma tarefa instigante observar em comparação os dois fragmentos anteriormente citados, pensando principalmente o tom da narrativa, de importância fundamental para o jogo social lido na composição de “Um discurso sobre o método”. Se no primeiro trecho, o narrador adotava uma dicção mais amistosa, chamando para seu lado do terreno o leitor, no segundo, a forma de narrar modifica-se sutilmente. A ironia, a seu tempo chula (“um pedaço de pau e um buraco”) e elaborada (“configuração gestaltiana”) traz uma dose inicial de humor ao relato, mas o que se lê a seguir é um movimento de crescente niilismo que, de certo modo, põe em campo a posição de classe de onde fala o narrador. Assim, a relação estabelecida entre o ato sexual e o “apaziguar de uma coceira”, reforçada pelo comentário jocoso de que as condições “extrabiológicas” não influenciariam a natureza (“no fim de nove meses dava filho e ele já tinha três”), posiciona-se como introdução a um pensamento totalizante, que une o “homem da marquise” aos cidadãos que acompanham – e incentivam – da rua o espetáculo de seu possível suicídio, todos parte de uma “massa arfante” “proveniente do encontro de corpos” cuja pobreza geral faria a sociedade “em termos de qualidade” caracterizar-se por “uma baixa progressiva”.

Trata-se de uma generalização bem aos moldes do olhar determinista, cuja influência fundamental no Realismo do século XIX (principalmente seu viés naturalista) ainda encontrou eco em experiências posteriores como o romance social. Mas esse determinismo, que ao fim animaliza os sujeitos, vem travestido de reflexão filosófica, numa digressão tão despreziosa quanto cruel, carregando, por fim, descrença e certa dose de superioridade. O movimento lembra Machado de Assis, sobretudo o narrar enganosamente neutro de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em cujas páginas desfila um narrador cínico, realizando associações as mais estapafúrdias e chegando a conclusões bem humoradas que denotam seu veio de classe e seu olhar aniquilador diante do outro (lembre-se como um dos inúmeros exemplos o episódio em que Brás reencontra o “moleque Prudêncio” – a quem chama de “meu” – que, agora alforriado, comete as mesmas violências que sofrera nas mãos do antigo dono noutra escravo, episódio considerado como uma forma de “evolução” por Cubas). Ao analisar as configurações do romance machadiano, Roberto Schwarz destaca a inovação trazida pela primeira pessoa narrativa, “usada com intenção distanciada e inimiga” (2012, p. 82), que posiciona Brás Cubas no centro de um palco onde a peça encenada é conduzida por ele e direcionada a acusá-lo. É o

que Schwarz chama de “auto-alterodenúncia”, cujo verdadeiro alcance seria uma crítica violenta à elite brasileira, juízo próprio à arte realista, mas que num primeiro momento soaria imperceptível, dada a proteção natural do relato subjetivo, do qual não se espera qualquer viés condenatório:

Ao colocar na posição de sujeito narrativo o tipo social de Brás Cubas – o verdadeiro alvo da sátira – Machado tomava um rumo perverso e desnorteante. Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de um exemplo de autoexame e requintada franqueza, mas de uma denúncia devastadora (SCHWARZ, 2012, p. 189-190).

Se se pode vislumbrar o propósito crítico por trás da primeira pessoa machadiana como uma espécie de anatomia de classe, não seria demais ler o movimento realizado por “Um discurso sobre o método” em chaves similares. Muda-se, logicamente, o foco narrativo, mas a intenção é parecida; a fatura literária também. Ao instituir a terceira pessoa distanciada para examinar o destino e a psicologia do operário, o narrador de Sérgio Sant’Anna já opera com a impossibilidade de diálogo entre os mundos culto e iletrado, barreira que vai ficando cada vez maior pela condução da narrativa. Com isso, as referências forjadas para revelar o horizonte do pobre concedem plenos poderes à escrita, autorizando-a a dissecar o “homem da marquise” (ressalte-se aqui a lembrança do próprio conto de que haveria sempre “alguém que pudesse narrar isso por ele”) e, ao mesmo tempo, instituindo um lugar de fala que conforma um pacto de confiança com o leitor, fiador da legitimidade desse narrar pelo outro – um escrever o outro, em verdade, já que só a elaboração estética viabiliza esse lugar. E esse falar, essa voz, a posição de classe que a sustenta, é capaz de, através de um discurso irônico, aparentemente isento, refletir sobre a sociedade com as tintas do preconceito que erigem e perpetuam o fosso a separar o intelectual do iletrado, a classe média do pobre enfim.

Logo, quando afirma ser a personagem uma “alegoria social. Social, política, psicológica e o que mais se quiser”, membro de uma classe trabalhadora sobre a qual “se pode escrever” “tanto isso quanto aquilo”, já que ainda “longe do dia em que poderá falar, literariamente” (SANT’ANNA, 1989, p. 103), o narrador reveste-se de autoridade enquanto faz do leitor avalista de seus julgamentos, cúmplice e partidário de um imaginário que vê no pobre, no outro, o membro de uma “massa arfante” para quem o amor não é mais que o “apaziguar de uma coceira”. O jogo narrativo ocupa, então, o centro de “Um discurso sobre o método”, fazendo do narrador uma personagem central, mas também um representante de classe, disposto

– e autorizado – a divulgar sua visão de mundo e seus juízos sociais, em cujas entrelinhas reside profunda crítica, não ao narrado, mas a quem narra, e a quem legitima essa narração; uma “auto-alterodenúncia”, que em verdade investiga o destino da classe baixa pelo olhar da classe média. E embora a intriga, o que ocorre no conto, não seja nem de longe o ponto fundamental da obra (não se está diante de uma literatura de matriz referencial), o epílogo da narrativa corrobora a reflexão social por ela estabelecida. Tido como louco, o “homem da marquise” é resgatado, para decepção da plateia, e enviado a um hospital psiquiátrico, onde não por acaso encontra-se com o outro que parece viver nele:

Quanto à personagem principal da história, o homem da marquise, ao saber do seu destino, em outras circunstâncias talvez se sentisse ferido em seu ponto mais vulnerável, o que o teria feito, quem sabe, aproveitando a vigilância afrouxada, pular enfim para a morte. Não por causa da perda do salário, propriamente, pois já se encontrava há muito a um pequeno passo do vazio econômico absoluto. Mas porque perceberia, com clareza, que a *Panamericana* tinha sido até então para ele não apenas um emprego, uma firma na qual trabalhava, mas um invólucro, materializado pelo uniforme em que se enfiava – ele que se sentira, desde o berço, como uma espécie de coisa oca – e que, se não lhe fornecia uma identidade marcante, o tornava parte de uma equipe, como no futebol, permitindo que – contrariando o regulamento – passeasse entre os mendigos do Aterro sem sentir-se um deles, ainda que também não tivesse nem um puto no bolso.

O sujeito do corpo de bombeiros – que indiscutivelmente surgia diante dos seus olhos como a pessoa de maior autoridade moral, dentre todos, ali – falara numa troca de uniformes no hospital psiquiátrico, do mesmo modo que fizera, a propósito dele, sem titubear, um diagnóstico preciso: *louco*. Não havia então por que desconfiar e ele caminhava com uma satisfação até ansiosa para trocar de papel e de equipe.

Na verdade, ele já se encontrava sob outra jurisdição. Não a dos dois homens de branco que chegaram para leva-lo numa ambulância, ele envergando o uniforme da *Panamericana* e tudo. A jurisdição sob a qual ele se encontrava era a do ‘outro’, aquele alguém possível que soprara pensamentos em sua cabeça, sobre a marquise. E ele previa, intuitivamente, que lá no hospital deveria haver um pátio onde, flanando à vontade debaixo das árvores ou sentado num banco, ele teria todo o tempo do mundo para encontrar e conhecer o tal ‘outro’, até que os dois se tornassem a mesma pessoa e falassem com a mesma voz (SANT’ANNA, 1989, p. 105-106).

Apostando no outro como encontro, na materialização, por assim dizer, da loucura, o conto encerra da forma como se inicia no que tange à criação de um ponto de vista distanciado, separando o intelectual do operário. Ao encontrar-se consigo, o “homem da marquise” não deixa dúvidas de que é “enigmático, impermeável”, como o são os sertanejos conduzidos por Graciliano Ramos em *Vidas secas*. Ocorre que a narrativa de Sérgio Sant’Anna leva essa separação para outro nível, já que a cisão entre o culto e o iletrado é perseguida pela escrita, e

não apenas uma forma que a arte tem de projetar esteticamente a distância social. Nas mãos de um narrador atuante, protagonista do teatro verbal em que se constitui a escrita de “Um discurso sobre o método”, o conto adota uma perspectiva de classe que confirma o afastamento de quem tem a voz para quem é narrado, ressaltando, ao mesmo tempo, a necessidade – ou desejo – de que esse afastamento seja mantido (e o “homem da marquise” estabelecerá o encontro com o outro isolando-se nele mesmo, “até que os dois se tornassem a mesma pessoa e falassem com a mesma voz”). O olhar mais objetivo e distanciado a fim de ver e dar voz ao pobre é, pois, operado por Sérgio Sant’Anna como um *ready-made*, de modo a possibilitar outras leituras possíveis do jogo social envolvido na construção literária. Não se está em questão a superação das diferenças, o estreitamento das distâncias, mas o que essa separação viabiliza enquanto possibilidade estética e, concomitantemente, enquanto problema social a ser desnudado, não necessariamente resolvido.

Em “A nova narrativa”, conhecido artigo sobre a ficção brasileira a partir da década de 1970, Antonio Candido divide a produção literária em prosa do período em duas tendências; a primeira, capitaneada por Rubem Fonseca, articulava certo “realismo feroz” – praticante de um abordagem do real mais direta, pois de linguagem próxima ao falar dos cidadãos marginalizados –, enquanto a segunda, cujos expoentes seriam Murilo Rubião e José J. Veiga, dedicar-se-ia a uma ruptura com o “pacto realista” (CANDIDO, 1989, p. 210). Ainda que distintas, essas tendências não estariam tão distantes, segundo o ensaísta, pois constituiriam uma “literatura do contra”, cuja marca principal seria “a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (CANDIDO, 1989, p. 211). Não há referência a Sérgio Sant’Anna no ensaio, mas o autor parece aplicar essa última observação de Antonio Candido, levando-a às raias da elaboração literária. Na narrativa de tom inicialmente neutro e imparcial, como é o caso de “Um discurso sobre o método”, Sant’Anna traz à tona um intenso jogo ficcional que posiciona ideologicamente um discurso de classe para defendê-lo e condená-lo, escondê-lo e expô-lo, fazendo da multiplicidade de interpretações, do labirinto que substancia a leitura, formas de sondar o real sem abrir mão do literário, e de investigar o literário sem deixar de lado o real. Em última análise, uma literatura do contra, que vê na realidade e nas formas de abordá-la esteticamente palco para discutir os impasses da sociedade, possibilidades de questionar esteticamente como esses impasses se articulam.

Na iminência de construir um olhar generalizante sobre a ficção contemporânea, Beatriz Resende parece acreditar que o futuro da literatura brasileira está necessariamente ligado à

renúncia de uma literatura realista, tradição que, no embate com uma ficção mais autorreferente, sairia necessariamente derrotada. Nessa disputa específica, Sérgio Sant’Anna escolhe lado, encastela-se no texto, mas sem necessariamente renunciar à realidade nem ao Realismo. Em “Um discurso sobre o método”, o isolamento, o experimentalismo, a dedicação máxima à ficção, autêntica protagonista da obra, estrutura um olhar o real de perto, a ponto de subvertê-lo, desconstruí-lo, mas, acima de tudo, capaz de compreendê-lo como parte integrante do que é e não é escrito, como se possível fosse reconstruir o real pela ficção e, nesse processo, refletir sobre os dilemas que a realidade impõe ao próprio discurso literário. Como se possível fosse escrever um conto em que se analisassem os dramas de uma classe por dentro do imaginário de outra, histórica e socialmente distante, por vezes até inimiga.

REFERÊNCIAS

- BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. *Teresa*, nº2; São Paulo, 2001, p. 249-259.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- MELLO, Jefferson Agostini. “Artes da conspiração: figurações do intelectual em *Um crime delicado* de Sérgio Sant’Anna”. *Teresa*, nº10; São Paulo, 2010, p. 249-265.
- RESENDE, Beatriz. “Possibilidades da escrita literária no Brasil”. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Possibilidades da nova escrita no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 9-24.
- SANT’ANNA, Sérgio. “Um discurso sobre o método”. In: *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 87-106.
- SANT’ANNA, Sérgio. *O concreto de João Gilberto no Rio de Janeiro: contos*. São Paulo: Ática, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

Artigo recebido em agosto de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.