

André Sant'Anna – *O paraíso é bem bacana*

São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Luciene Azevedo

Quem é que disse que os nossos tempos não suportam mais polêmicas literárias? Ao menos no universo blogueiro, o comentário dos livros de Marcelo Mirisola, Daniel Pelizzari, Nelson de Oliveira e André Sant'Anna, feito por Jerônimo Teixeira na revista *Veja*, provocou *frisson* e muitos *posts* revoltados. A resenha considera uma fórmula de vanguardismo ultrapassado o fato de os autores apostarem na “celebração da idiotia” ou no personagem “cafajeste militante”, e resume essas duas características a uma provocação nula, que insiste em *èpater le bourgeois*. Mas essas características podem representar mais do que fúteis provocações vazias, reconhecidas a partir do *frame* da transgressividade, como sugere o jornalista ao final da matéria: “escreva com desleixo, seja nojento, fale de sexo selvagem, crie personagens malditos e seja narcisista”.

O último romance de André Sant'Anna, *O paraíso é bem bacana*, talvez possa servir como um bom exemplo de que forma essas características podem ser lidas no texto como estratégias de um desempenho performático presente nas narrativas, e encarnado pelos autores da contemporaneidade de, ao menos, uma vertente da literatura brasileira. A sinopse do romance é bem breve: trata-se da história de Muhammad Mané, um menino brasileiro, supercraque de futebol que vai jogar na Alemanha, converte-se à religião islâmica e comete um atentado suicida, do qual é a única vítima. A narrativa é entrecortada pela satisfação de Mané por ter alcançado o paraíso e poder desfrutar de suas setenta e duas virgens: “Se eu soubesse que era tão bom morrer, eu já tinha morrido muito tempo antes” (p. 45).

A mescla carnavalizada dos temas em jogo — religião, futebol e violência — é o primeiro sinal do modo de articulação, aparentemente disparatado, no qual a narrativa investirá suas quase quinhentas páginas. A primeira dimensão performática do romance é dada pela própria linguagem. O romance — quase todo construído com base em diálogos, falas ou

depoimentos de um imenso rol de personagens, sobre Mané – inicia-se com a apresentação do personagem principal por uma instância narrativa que prenuncia a resistência à própria narração. À maneira de um narrador desfuncionalizado, essa voz instaura a resistência à leitura da história, organizando sua forma de contar através da expressão “Mas não.”, que funciona como um entrave à prosa comunicativa:

Mas não.

Também não era assim. Não seria de uma hora pra outra que o Mané iria erguer a fronte e sair pelo campo entortando todos os que aparecessem em sua frente, como se nada tivesse acontecido antes...como se ele, o Mané, fosse bom na escola, como se ele, o Mané, não tivesse medo de nada.

Mas não.

O Mané precisava mesmo de um empurrãozinho para começar a se soltar. (p. 215).

Essa estruturação quase em anacoluto também se reflete na linearidade alucinante das outras falas, que mal permite ao leitor se acostumar às singularidades de cada personagem, dadas a conhecer apenas por um estilo muito pessoal de linguagem (os inúmeros erros de português de Mané, a linguagem esrachada de Uéverson, a ética politicamente correta de Mechthild e Mnango). Uma das possibilidades de entendimento para o termo performance é o seu caráter de evento¹, de realização marcada pela indecidibilidade. No panorama da prosa literária contemporânea, a performance inscreve-se na ambigüidade, equilibrando-se precariamente entre uma postura crítica ou de legitimação. Apesar de todos os resquícios naturalistas e pendores moralistas que atravessam a narrativa de André Sant’Anna (e não apenas nesse livro), a estratégia performática atribui à literatura uma leveza que evita o confronto engajado e ao mesmo tempo não se furta ao olhar crítico sobre o presente.

Nesse sentido, a expressão “Mas não.” é resistência em optar por um desses pólos (crítica engajada ou legitimação alienada), já que a sua enunciação “deixa indeterminado o que repele”², introduz um corte, um

¹ Taylor, D. “O que é performance”, em *O perceivejo*. Rio de Janeiro: UniRio, Ano 11, nº. 12, 2003.

² Deleuze, G. “Bartleby, ou la formule”, em *Crítique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993, pp. 89-114. apud Lima, L. C.. “Bartleby, the Scrivener: primeira aproximação”, em *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 333.

entreve, suspendendo a linguagem, livrando-a da tentação fácil de redimir os males do mundo, salvando o personagem da boa consciência do escritor: “O Mané era negro, brasileiro, ubatubano, ignorante, semi-analfabeto, tímido e incapaz de conversar em outra língua a não ser naquele português dele, do Mané” (p. 350).

A própria noção de autor aparece entrecruzada por diversas funções-autor (importante tópico do discurso foucaultiano), como efeito de um gesto performático que imbrica a noção com o papel do narrador e com as inúmeras vozes-personagens-tipos da narrativa.

Se for possível considerarmos a hipótese de que a instância autoral assume na literatura contemporânea (e em especial, aqui, nesse *Paraíso...*) inúmeras facetas performáticas, o *Mas não.*, que marca a presença da voz narrativa no romance de André Sant’Anna, “aproxima o texto da aspereza” e assume um caráter radical, uma “espécie de função limite”³. Essa dá origem a outra dimensão performática, a que se encena na própria linguagem (estratégia similar à do *leitmotiv* do escrivão de Melville, *Bartleby, prefiro não fazer*).

Essa dimensão performática também se dá a ver na atmosfera de idiotia que contamina todo o romance, nas diversas opiniões comuns sobre Mané. Essas opiniões vão desde o parecer da psicóloga contratada pelo clube de futebol (“Nunca eu tive um paciente tão primitivo... Ele não consegue elaborar um pensamento que seja”, p. 231) até a obsessão das idéias fixas que beiram o silenciar da linguagem de Mané (“Pra ficar tendo esses pensamento não precisa falar, não precisa ficar explicando essas coisa de Sex... esses negócio”, p. 237), corroboradas por suas próprias atitudes repetitivas e imbecilizantes.

Ao contrário do que certa crítica gosta de dizer, acusando a rarefação da linguagem e identificando uma postura transgressiva vazia, limitada a um enxame de palavrões e imagens grosseiras no texto, alguns nomes da literatura contemporânea apostam nessas escolhas para mimetizar os estereótipos, a imbecilização das condutas. Nesse sentido, Mané é o verdadeiro *performer* da idiotia. E, como idiota, sua marca principal é a quebra do *logos*⁴.

³ Lima, L. C. “Bartleby, the Scrivener: primeira aproximação”, em *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 334.

⁴ Segundo o dicionário *Aurélio*, idiotia é definida como um atraso intelectual profundo, caracterizado por ausência de linguagem e nível mental inferior ao da idade normal de três anos.

³ Žizek, S. *Bem-vindo ao deserto do real!: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 33.

Esse universo estabelecido sobre a idiotia, dos hábitos de Mané, das variadas visões dos personagens sobre a vida e a personalidade de Mané, é reafirmado pela simulação dessa mesma idiotia na própria organização estrutural da narrativa. Essa investe na reprodução das falas dos personagens tal como se dão, fazendo questão de apresentar a linguagem de uma escrita ordinária, em ambos os sentidos, banal, cotidiana, e também de má qualidade, chula.

A idiotia cotidiana é performada no universo narrativo tal como já havia acontecido em *Sexo*, onde a redundância repetitiva não guardava nenhuma surpresa, apenas reproduzia a reificação e a nulificação da subjetividade dos personagens: A Gorda com Cheiro de Perfume Avon, O Negro, Que Fedia, O Executivo De Óculos Ray-Ban.

Ao invés de sujeitos individualizados, os quais tomam posições perspectivadas para armar a rede de textos a respeito de um personagem que ocupa o lugar central da trama, podemos contar apenas com um efeito-de-sujeito que elabora relatos imbecilizados, incapazes de se configurarem como ponto de vista para qualquer horizonte de expectativa estável sobre o que quer que seja. Como efeito-de-sujeito é que podem conviver na narrativa, lado a lado, inúmeras facetas, inclusive contraditórias, de Mané: o sujeito Mané pode ser tanto aquele que toma as rédeas do seu próprio contar: “esse mundo que eu é que invento, eu é que penso comé que tem que ser” (p. 438); ou o sujeito submetido à sua nulificação: “Esse preto, esse escuro, é eu, e eu é nada” (p. 449) – já afirmada pelo apelido (“O Mané era só um mané”, p. 73).

É nesse sentido que mesmo a problemática da representação das alteridades parece se diluir para renegociar um outro modo de agenciamento no texto. As falas da intolerância ou a linguagem politicamente correta posam lado a lado e não há no romance nenhum fio, nenhuma linha que nos conduza ao slogan do ‘Faça a coisa certa’. Do tom mais piegas (“Coitado do Mané”, p. 78), ao mais preconceituoso (“tem gente que gosta das brasileira, que têm bunda, que é tudo meio vadia, que é tudo meio sacana”, p. 398), as alteridades aparecem em conflito, lado a lado, sem tradução possível, expondo o mesmo antagonismo em comum (para falar como Zizek⁵) ou como diria Mnango professoralmente a Mechthild:

tendo como justificativa o tal do multiculturalismo essa sua fascinação pela cultura afro, pelos negros e terceiro-mundistas, em geral você acaba se comportando como qualquer jogador de futebol exibicionista, que faz sexo mais para mostrar aos amigos do que pelo prazer que o sexo proporciona (p. 340).

Mas performar a idiotia implica também em alta dose moralizante. Quando me refiro a certo laivo de moral pairando sobre a aposta na performance da idiotia, refiro-me a certa corroboração da visão apocalíptica dos tempos que supõe indivíduos totalmente objetificados pelo “mundo administrado” adorniano, em decorrência do capitalismo selvagem globalizado.

No entanto, como máscara, como evento, como indecível, a estratégia performática pode relativizar sua atuação negativizante, apostando na apropriação das características do ‘inimigo’, optando por um desvio (paradoxalmente) mimético de seu modo de atuação. A estratégia narrativa brinca com a semelhança reproduzida da realidade, apresentando-se como produção, uma marca das narrativas do escritor: “Não são os personagens de *Sexo* os estereótipos. Os estereótipos são as pessoas reais”⁶.

Arriscando-se à lição de moral, a ser uma espécie de boca do inferno da sociedade degradada, a literatura contemporânea também parece negociar seus limites críticos, seu papel diante da sociedade. Atuando através da identificação sarcástica com a idiotia, é possível reconhecer um paraíso nem tão bacana assim: “Cada um tem o Inferno dele, e o meu Inferno, esse Inferno, esse Inferno meu Inferno que não é Paraíso, é os medo, é os medo que eu tenho acontecendo, a lá” (p. 446).

⁵ Conforme Zizek, “o espaço compartilhado de compreensão entre culturas diferentes deve ser entendido como uma tarefa sem fim de tradução, uma constante reorganização da posição particular de cada um” (op. cit., p. 85).

⁶ André Sant’Anna em entrevista on line. Disponível em http://www.esfera.net/020/livros_asantana01.htm.