

**O PARAÍSO É BEM BACANA:
A ÚLTIMA “TEOGONIA ÀS AVESSAS”
de ANDRÉ SANT’ANNA**

ÂNGELA MARIA DIAS

Resumo:

O mundo vazio de deuses de André Sant’ Anna, no seu último enredo sobre um atentado terrorista, é constituído como encenação da mesma violência à linguagem. A tresloucada e caudalosa estória de Mané, talvez o personagem mais derrotado da literatura brasileira, certamente pode ser interpretada a partir da noção de literatura menor, concebida por Deleuze e Guattari para considerar, segundo a experiência de Kafka, “o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua”. A pobreza, a banalidade e o caráter chulo do estilo, somados à platitudo intelectual dos personagens configuram uma enunciação coletiva e genérica, um jargão iletrado ou semi-letrado, do qual nem o narrador escapa. A abjeção social da cidade pequena e sem perspectivas e da vulgaridade das paixões plaina desterritorializada em todos os espaços e caracteriza todos os comportamentos.

Palavras-chave: abjeção, narrativa, literatura menor, violência, subalternidade.

O mundo vazio de deuses de André Sant’ Anna, no seu último enredo sobre um atentado terrorista, é constituído como encenação da mesma violência à linguagem. A tresloucada e caudalosa estória de Mané, talvez o personagem mais derrotado da literatura brasileira, encarna a alienação produzida pela consciência histórica da experiência urbana contemporânea, talvez no seu sentido mais visceral, como signo “do ser outro dentro de si mesmo”, daquele que dissimula tanto a sua humana singularidade, que acaba por aboli-la.

Trata-se de uma ficção alucinada, repetitiva e prolixa em que Mané, um desvalido do interior de São Paulo, espécie pós-moderna de Macabéa — a personagem de Clarice Lispector — por talento especial e traças da sorte, termina em Berlim jogando futebol. Uma vez convertido ao Islamismo, comete um atentado terrorista, como homem bomba, no qual não atinge ninguém, só por acreditar nas setenta e duas virgens do paraíso de Alá.

Mané é o subalterno abjeto, cujo suicídio não é entendido por ninguém, assim como o de Bhaduri, a ativista citada por Spivak, no seu artigo “*Can the Subaltern Speak?*”. Certamente por isso, ele só aparece em coma, em delírios orgiásticos, vazados num português paupérrimo e estropiado, totalmente tomado pelos clichês da *pulp fiction* e da comunicação de massa.

O principal talento de André Sant’ Anna, que, do meu ponto de vista, é escutar e absorver a fala do outro, neste romance recente é levado às últimas consequências. Trata-se de uma ficção caleidoscópica, na qual os mais diferentes personagens, direta ou indiretamente ligados a Mané, dão o seu depoimento sobre o ex-jogador e o desastrado atentado, numa linguagem descuidada e, em geral, vulgar. A platitudo mental, moral e cultural do meio e dos agentes constitui a tônica do relato, a começar pelo narrador, que reúne e articula os fragmentos, também numa língua menor, contundida pelo clichê e sustentada por vícios de expressão e palavras chulas.

O caráter fortemente dramático da narrativa, disposta como uma espécie de painel de falas performáticas, integrado pelo próprio narrador, não só se apóia numa intensiva oralidade, e na natureza subdesenvolvida do jargão de cada personagem, como também, pela pobreza geral da linguagem, instaura uma produtiva ambigüidade do foco narrativo diante do que apresenta. Assim, con-

forme constata Luciene Azevedo, “a estratégia performática (...) evita o confronto engajado e ao mesmo tempo não se furta ao olhar crítico sobre o presente” (Azevedo, 2006, p.172).

A esse respeito, a expressão “mas não”, ao constituir o principal marcador da fala do narrador, em conjunto com uma expressão chula altamente coloquial (filho-da-puta), simultaneamente o coloca, pela vividez do registro, ao nível dos outros personagens, e impede o posicionamento definitivo da voz em relação aos acontecimentos relatados. Assim o leitor o constata, logo no início do romance:

O Mané podia ter dado uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho-da-puta.
Mas não.
O Mané ficou rodando em volta do gordinho filho-da-puta, olhando para os lados, esperando que algum filho-da-puta logo apartasse a briga.
Mas não.
Eles eram todos uns filhos-da-puta e queriam ver um filho-da-puta batendo no outro (Sant’Anna, 2006, p.7).

Justamente esta ambigüidade do sentido está contida num tom narrativo que pode ser tanto a réplica de um observador crítico e enojado com a vulgaridade corrente, quanto a cínica mimesis de um descrente com o mundo corrompido, que se compraz em apostar no caos. Esta corda bamba que, afinal, é uma das graças do romance, alude à bipolaridade, tematizada por Peter Sloterdijk, entre as posturas “*cynical*” e “*kynical*”.

Segundo a perspectiva do filósofo alemão, a postura cínica dá conta das “operações da razão iluminista, como eterno retorno do mesmo” e consiste “no cinismo do poder e de suas instituições”. Enquanto que, sua contrapartida, a “revolta *Kynical*, constitui o antídoto à falsa consciência dos iluminados e encarna a tradição do “anarquismo somático do filósofo grego Diógenes”: sua risada satírica, sua postura física desafiante ou o seu silêncio estratégico (Sloterdijk, 1997, p. XVI).

No caso de André Sant’Anna, a absorção *cool* do legado cômico-trágico de Nelson Rodrigues — aliás bem ilustrada pelo conto “Gases”, de sua primeira coletânea, *Amor e outras histórias* (Sant’Anna, 2001) — ou seja a paródia pós-moderna da visão do mundo como absurdo, característica do dramaturgo carioca, de certa forma, pode afinar-se com o que Sloterdijk considera a herança de Diógenes, ou seja, o seu exemplo de resistência ao cinismo dominante, atualmente entendido pelo pensador alemão como “falsa consciência iluminada” (Sloterdijk, 1997, p.5).

Numa outra dimensão, os inúmeros depoimentos sobre Mané - dos companheiros de Ubatuba, do pessoal da equipe do Santos Futebol Clube, dos seus colegas do time de Berlim, das garotas alemãs que os freqüentam — somados às alucinações pornográficas do protagonista agonizante — por serem altamente estereotipados, configuram uma espécie de enunciação coletiva e genérica, vazada num jargão iletrado ou semi-letrado, mas sempre caracterizado pela pobreza da expressão. Nesse sentido, a incessante reiteração de palavras de baixo calão, a redundância de exclamações e interjeições, a estrutura recorrente dos fragmentos compõem a violação da língua pelos afetos primários da dor e do prazer, ou pelos transes do corpo, expressos pelo imediatismo da fala colada aos sentidos.

Ao explicar os processos de significação na linguagem, pelo desenvolvimento psicanalítico do ser falante, Julia Kristeva aponta dois modos: o semiótico e o simbólico. O semiótico (tomado no seu sentido grego como traço distintivo, marca) constitui a modalidade extra-verbal que absorve e manifesta a energia do corpo — seus afetos e pulsões elementares — que, embora possa ser expressa verbalmente, não está sujeita às regras da sintaxe. O simbólico que, consistindo na modalidade em que os falantes tentam expressar-se pela ordem lógica — inerente à relação convencional

entre significante e significado — tende a formular o sentido com o mínimo possível de ambigüidade.

Estes dois planos integram, ainda segundo a teórica de *Revolução na Linguagem Poética*, a distinção entre Genotexto e Fenotexto, proposta para a abordagem de textos literários. O primeiro, configurado pela heterogeneidade polifônica e polissêmica do nível semiótico, oferece o espetáculo da motilidade entre as palavras e da desestruturação do sentido, por influência das energias pulsionais. O segundo, composto pelas estruturas articuladas da semântica e da sintaxe, formaliza a natureza simbólica dos processos racionais de significação.

No universo deste último livro de André Sant'Anna, a linguagem experimentada como “coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica” (Sontag, 1987, p.22), dramatiza a potência anárquica e desestruturante das repetições, entonações e ritmos desconexos do Genotexto. Atingindo o clímax da vulgaridade e da penúria de sentido no delírio pornográfico do protagonista — todo o tempo alimentado pelo universo televisual dos filmes e pela imprensa das revistas de pornografia, sexo e nudez — o romance, como pluralismo redundante de falas, não abandona o mesmo diapação medíocre e rebaixado.

E vai continuar. É setenta e duas. Cada hora, uma vem ficar comigo. E depois vem duas e depois vem dez e depois vem as setenta e duas tudo e por isso que continua, porque eu tô querendo e sempre que eu tiver querendo, vai continuar acontecer tudo que eu tô querendo e eu não quero ficar sozinho, quero ficar junto com elas que me ama, que é mãe também, que faz o tempo nunca acabar e o tempo é sempre bom sem ser depressa, nem devagar, só tempo que não é tempo porque não passa nunca e é que nem como não ter tempo, o tempo, assim, que passa. Assim que nem a Martinha, que já passou uns quatro ano que eu não vejo ele e ela continua com a mesma cara de quando ela tinha treze ano, que eu gostava dela, (...) e a Martinha fica assim que nem se fosse uma filhote mamando (...) nessa sombra e umas uvas que nem naquele filme do Nero, que nem naquele filme que tinha na televisão do Jeipom que passava sempre (Sant'Anna, 2006, p.50).

Conforme comenta Susan Sontag, em “A estética do silêncio”, a “reprodução tecnológica ilimitada”, aliada a outros fatores como o dilúvio de textos escritos e imagens — impressas, eletrônicas e ou digitais — e a “degeneração da linguagem pública dentro dos domínios da política, da publicidade e dos entretenimentos” terminam por gerar contemporaneamente “uma desvalorização da linguagem” (Sontag, 1987, p.28). Justamente tal fenômeno, a seu ver, tem sido responsável, desde a alta Modernidade, pelo prestígio do silêncio como “um projeto mítico de libertação total”: do artista em relação a si mesmo, da arte em relação às obras particulares e à história, e ainda, “do espírito face à matéria” (Sontag, 1987, p.25).

Entretanto, conforme ainda o constata a ensaísta americana, “a era da defesa disseminada do silêncio da arte” assiste à proliferação de obras marcadas pela “tagarelice”, pela “loquacidade” e “repetitividade”, em suma, segundo termina por resumir: por “uma espécie de gagueira ontológica” (Sontag, 1987, p.33).

A obra de André Sant'Anna, desde seus inícios, com a coletânea *Amor e outras histórias* (Sant'Anna, 2001), ao oferecer o pastiche do inesgotável repertório de clichês da atual sociedade do espetáculo, na metrópole brasileira, já encena a linguagem como lixo excessivo e exercício perdulário de associações. É exatamente o caso de “Amor”, o texto inaugural, de perfil bastante híbrido, que pode ser considerado uma espécie de profissão de fé, na medida em que a perspectiva cósmico-filosófica do conto encadeia um longo e eclético desdobramento de imagens, idéias e referências a ícones populares de cultura de massa, desencadeados por uma citação-epígrafe de Ernest Becker.

Inicialmente, a figuração do universo como continuada entropia reafirma o pessimismo de

Becker e o renova como uma fantasia canibalística, na qual os seres se entredevoram, via sexo, consumo ou violência.

Nesse sentido "Amor" é uma paródia rebaixada da *Teogonia*, uma *Teogonia* sem deuses, que descreve um universo abjeto, já que "o tempo não existe" e o que existe é uma imensa massa em que líquidos se misturam às carnes e palavras e angústias, pra formar a imagem recorrente da cobra "comendo o próprio rabo" (Sant'Anna, 2001, p.47). Em função das repetições, obsessões e da perspectiva cínica do narrador, esse conto pode ser visto como introdução ao universo da "literatura da pornografia terrorista", para aqui me valer da expressão forjada em 1975, por Rubem Fonseca.

A dor e aquele livro cheio de palavras e o Presidente da República falando aquelas coisas todas para o povo e o povo ouvindo o Presidente da República e a dor do povo e o sangue do povo e o povo em chamas nas revoluções e o povo ouvindo a história do Cristo e o povo bebendo o sangue do Cristo e o fedor do povo e o Presidente da República e essa angústia toda entre os homens e as mulheres fazendo sexo e todas essas doenças no sangue do povo fazendo sexo e produzindo criancinhas e liberando carbonos e o tempo todo e os organismos fedendo e a gordura nos organismos e aquelas mulheres (Sant'Anna, 2001, p.14).

Posteriormente, em *Sexo* (Sant'Anna, 1999), a conexão entre canibalismo, pornografia e consumo constitui a concepção arquitetônica do conjunto e exprime-se no estilo coletivista do que a dupla Deleuze/Guattari conceitua como "literatura menor" (Deleuze&Guattari, 1987), no desenvolvimento de uma trama enredada de relações sexuais, que, diferentes apenas no grau da escatologia e perversão, encenam a mesmice fetichista do corpo como mercadoria, à semelhança da pornografia banal.

O estilo, propositadamente pobre, é inchado de delongas, apostos e paráfrases — em torno do poder centrífugo do consumo — e o mundo, intercambiável e sem alternativas, desdobra os inúmeros personagens, carentes de nome próprio, que gravitam em torno do Olimpo dourado da mídia, e do seu espelho narcísico de aparências e egos-ideais.

Não é absolutamente diferente o universo ficcional d' *O Paraíso é bem bacana*. Um pouco mais sufocante é certo — na medida em que recria inicialmente, o mundinho estreito de rixas e disputas de uma cidade pequena — mas tão influenciado pela indústria cultural, como Paidéia, quanto o romance anterior.

Entretanto, esta última ficção, combina a mesma estrutura repetitiva, reiterativa e, certamente tediosa, das obras anteriores a algumas modificações estruturais. Primeiro, ao invés da economia de meios de seus primeiros contos e mesmo de *Sexo*, na verdade uma novela, o alentado volume, publicado em 2006, tem 451 páginas. Depois, ao afastar-se dos focos narrativos utilizados anteriormente, *Paraíso* introduz importante inovação na linguagem, francamente modelada pelo discurso oral.

Se uma certa oralidade já desponta em "Amor" - que é uma espécie de monólogo interior de um narrador ausente, porém delirante e obsessivo - no último romance, este modelo informal de expressão adquire um diversificado padrão performático, encarnando uma amostragem significativa de personagens e tons, desde o narrador mesmo, até à algaravia repetitiva e, por vezes, desconexa da coma de Mané.

Aliás, a própria relativização da distância entre o narrador e os personagens, como vozes que se alternam, tem relevância na distinção entre a perspectiva adotada em *Paraíso* e na maioria das

demais produções, nas quais, ou o narrador se mantém olímpicamente distante, frio e impessoal, ou em primeira pessoa, como no conto “Gases”, de *Amor e outras histórias*.

Na ficção sobre Mané, além de organizar a miríade de depoimentos, o narrador adota o baixo padrão da maior parte das falas, com seus refrões, entre francamente coloquiais ou de baixo calão, numa clara contaminação pela sufocante mediocridade do ambiente. Daí que sua tagarelice seja fundamental para a retomada da literatura menor, na acepção de Deleuze e Guattari, como prática, já adotada em *Sexo*.

Só que desta vez, a escavação da linguagem, apoiada pela tônica da oralidade, aprofunda-se significativamente, em comparação à linguagem minimalista e impassível do romance de 1999. A ignorância quase iletrada da maioria dos personagens, com exceção de alguns poucos, seu vocabulário pobre, a frequência de gírias, formas coloquiais sincopadas, e expressões chulas e pornográficas - “É por isso que eu tô começando a achar que eu tenho culpa no cartório” (Sant’Anna, 2006, p.134) – atingem o apogeu com as alucinações de Mané. Seus transportes orgiásticos, aliados aos desvarios masturbatórios, detalhadamente descritos pelo narrador, além das intervenções deste último, pontuadas pelo baixo contínuo do palavrão e pela modalização adversativa do “mas não”, constituem os pontos altos do que se poderia considerar o efeito “nômade, emigrado e cigano” sobre a própria língua, neutralizada e desfocada (Deleuze&Guattari, 1987).

A sintaxe da dor, do grito, e ou, como diriam os teóricos da literatura menor, “o uso intensivo, assignificante da língua”, acontecem nos melhores momentos da epopéia falida de Mané, em que aliteraões, onomatopéias e repetições sonoras inarticuladas dramatizam o sofrimento do personagem, fazendo afluir o Genotexto, pelo uso freqüente de tensores, indiciando energias pulsionais.

O Paraíso era só mentira, era só sonho, que nem que eu tinha medo. E o Inferno é que é a única verdade que tem nessa mentira. Mas é mentira também. É o sonho dos medo. Agora eu vou ficar sempre nos medo, nesse escuro. (...) Tem só um escuro e essas lembrança das coisa boa que é par ficar atentando, que é pra ver que as coisa boa não tem, não vai ter. (...) Agora que ta doendo, que o Alá fez eu ficar entendendo essas coisa

que tá acontecendo, essas coisa que é tudo ruim, aí eu fico todo doendo mais ainda, doendo tanto que não dá nem pra agüentar, mas aí vai ter que agüentar pra sempre e sempre é uma coisa que não acaba nunca á por isso que eu fico gritando, porque é dor, é essa dor que não vai acabar nunca (Sant’Anna, 2006, p.446,447).

A progressiva adoção da figura do mártir como ego ideal, pela aplicada idiotia de Mané, num aprendizado torto, a partir da inversão da propaganda antimuçulmana do ocidente, caracteriza bem o perfil subalterno do personagem. O culto do martírio e suas recompensas imaginárias são a notoriedade sonhada pelo filho sem pai de mãe bêbada e promíscua, oprimido pela vida de bode expiatório na cidade pequena e vítima da própria covardia. A estrutura tautológica da sintaxe utilizada pelo narrador enfatiza a estreiteza mental do personagem e dá a temperatura de sua impotência intelectual.

A retrospectiva do ano.

O Muhammad Mané ficou na dúvida sobre quem era o Bin Laden. O Muhammad Mane ficou na dúvida sobre quem era o Bin Laden. O Muhammad Mané não sabia se o Bin Laden era o Saddam Hussein ou se o Bin Laden era o Bin Laden mesmo.

Mas não. (...)

Para o Muhammad Mané, que estava aprendendo direitinho tudo (...) sobre o mundo muçulmano, o Bin Laden agora era o chefe supremo dele, do Muhammad Mané. (...)

Para o Muhammad Mané, o garoto palestino com os explosivos amarrados à cintura, o Saddam Hussein, o Bin Laden e o pessoal do Planeta do Fluminense eram todos mártires.

E o Muhammad Mané também seria um mártir (Sant'Anna, 2006, p.426).

A abjeção do anti-herói, finalmente reduzido a um corpo mutilado — “Muhammad Mané está inconsciente, perdeu um braço, as pernas, um olho, está cego, além de ter vários órgãos danificados” (Sant'Anna, 2006, p.132) — além de concretizar a sub-humanidade e a potência auto-destrutiva do personagem, constitui a base de dissociação entre suas fantasias sexuais obsessivas e a experiência do corpo. Conforme comenta Susan Sontag, o “discurso ruim” é o discurso “dissociado do corpo”: “Livre do corpo, o discurso se deteriora” (Sontag, 1987, p.27).

A “corrupção geral do discurso” (Sontag, 1987, p.31) dramatizada pela linguagem tautológica e pela caudalosa tagarelice do romance apontam para o universo abjeto, entrópico e vazio de deuses, já apresentado no conto “Amor”. Em *Paraíso* também a mitologia da indústria cultural é a grande reguladora da vida social, secundada pelo fanatismo religioso, como recurso na busca de uma justificação em meio a um mundo dissipado entre consumo, sexo e violência.

A “literatura menor” de André Sant'Anna repele “toda literatura de mestres” (Deleuze&Guattari, 1987, p.40) e na tentativa de recriar a abjeção da vida contemporânea, em sua impotência do limite e da medida, “leva a língua para o deserto” (Deleuze&Guattari, 1987, p.40), buscando o interminável tartamudear como linha de fuga.

Em função do excesso praticado por autores contemporâneos, como Burroughs e outros, Susan Sontag comenta: “A perspectiva presente é a de que os artistas continuarão a abolir a arte, apenas para exumá-la em uma versão mais retraída” (Sontag, 1987, p.40). Talvez a frase também forneça uma boa chave interpretativa para o entendimento da ironia de Sant'Anna, ao transformar a nobre miragem do silêncio num “discurso que parece ao mesmo tempo irreprimível (e, em princípio, interminável) e estranhamente desarticulado, penosamente reduzido” (Sontag, 1987, p.33).

Referências Bibliográficas

DELEUZE , Gilles; GUATTARI , Félix.. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1977.

MOI, Tori (Edited by). *The Kristeva Reader*. New York, Columbia University Press, 1986.

SANT'ANNA , André. *O Paraíso É Bem Bacana*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

_____. *Sexo*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.

_____. *Amor e outras histórias*. Lisboa, Edições Cotovia, 2001.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Translation by Michael Eldred. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.