

Tensões da representação em Sérgio Sant’Anna e João Câmara

Profª Drª Regina Dalcastagnè (UNB)¹

RESUMO:

O texto procura estabelecer uma comparação entre o escritor carioca Sérgio Sant’Anna e o artista plástico pernambucano João Câmara, analisando as tensões e os questionamentos presentes no interior de suas obras.

Palavras-chave: Sérgio Sant’Anna, João Câmara, representação, literatura contemporânea

Pensando em alguns nomes do expressionismo abstrato, como Pollock, De Kooning e Hofmann, o crítico norte-americano Harold Rosenberg refletiu sobre o que chamou de “ansiedade da arte”. A expressão, para ele, não está absolutamente relacionada com a intensidade das angústias dos artistas, mas sim com a consciência dolorosa de que se a arte não envolve o criador com as dificuldades de seu tempo, ela se esgota em sua própria realização (ROSENBERG, 2004, p. 18). Isso porque “nenhum problema essencial da arte, salvo dificuldades técnicas, pode ser resolvido somente pela arte” (ROSENBERG, 2004, p. 23). A ansiedade surgiria, assim, “não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte em outras atividades humanas” e se manifestaria, sobretudo, no questionamento da própria arte (ROSENBERG, 2004, pp. 19-20).

Apropriando-se, então, da idéia de Rosenberg e expandindo-a para alcançar o contexto artístico brasileiro recente, este estudo – que se apresenta aqui muito mais como um projeto de trabalho do que como resultado dele² – pretende analisar as tensões e os questionamentos nas obras do artista plástico pernambucano João Câmara (João Pessoa – 1944) e do ficcionista carioca Sérgio Sant’Anna (Rio de Janeiro – 1941). O objetivo é aproximar as duas produções, não para criar alguma espécie de paralelo entre expressões artísticas diferentes, mas para tentar entender as respostas possíveis que dois artistas da mesma geração, vivendo em espaços geográficos muito distantes, oferecem às indagações do seu tempo.

João Câmara e Sérgio Sant’Anna começaram a produzir em meados dos anos 1960 e prosseguem até hoje, compondo uma obra vasta, coerente e crítica. São 40 anos de criação, que acompanha as inúmeras transformações sociais vividas no Brasil, que reflete sobre elas e se posiciona, questionando não só o que se vê do lado de fora, mas também – e, talvez, principalmente – a si própria. Daí a presença “física” tão freqüente dos dois artistas no interior de suas obras, presença irônica e mesmo desestruturadora, que chama atenção para a mediação exercida pelo artista entre o espectador/leitor e o objeto representado.

¹ Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. E-mails: rdal@unb.br; reginadalcastagne@uol.com.br

² A pesquisa, que se encontra em desenvolvimento, está sendo apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com dotação do Edital nº 50/2006 (Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas).

Instaura-se, aí, uma discussão sobre o próprio processo de representação. É a partir do momento em que o criador adquire consciência de que impõe um discurso sobre o seu objeto, que deve permanecer em silêncio para que ele possa falar melhor, que surge idéia de crise na representação, e seria essa crise uma das geradoras do que estou chamando de “ansiedade da arte”. Dotado de uma competência técnica e, sobretudo, da legitimidade social para produzir obras aceitas como “artísticas”, o artista pode até se sentir receptivo à perspectiva do outro, mas ainda assim estará falando em seu lugar. Esta consciência – que é o reconhecimento do lugar privilegiado de fala que a arte concede – encontra tradução pictórica e literária em boa parte da obra de João Câmara e de Sérgio Sant’Anna, seja na forma dos corpos de mulheres esquartejados para que o pintor faça seu trabalho (como em quadros da série *Dez casos de amor*), seja do limpador de janelas soterrado pelos discursos alheios (como no conto “Um discurso sobre o método”).

Explica-se, com isso, a escolha dos dois artistas. Isenta de qualquer panfletarismo, cética quanto à utilização da literatura como ferramenta de “denúncia”, ainda assim a obra de Sérgio Sant’Anna é uma das mais intrinsecamente políticas da narrativa brasileira atual, uma vez que põe em foco as relações de poder *internas* à própria literatura. Em seus contos e romances, ele discute o problema do acesso à voz e as dificuldades relacionadas ao fato de que o autor *fala por outros*. A tensão inerente à representação da alteridade é explicitada justamente na resistência, imposta pelo objeto do discurso, a ser falado pelo outro.

As relações de poder permeiam também a obra de João Câmara, seja na série *Cenas da vida brasileira: 1930-1954* (1974-1980), que revisita os tempos de Getúlio Vargas, transitando pelos bastidores da política, seja na série *Dez casos de amor e Uma pintura de câmara* (1977-1983), onde um homem, o pintor, e uma mulher (ou várias) se defrontam sexualmente. O jogo de forças nessas obras se estabelece entre as personagens mesmo – incluído aí o “autor”, que se mistura à cena –, entre as personagens e o espectador, que as olha e é olhado por elas, e até entre as personagens e o suporte material utilizado. A tensão se propaga pela expressividade dos gestos, pela luz e pelos objetos inusitados inseridos na cena, pelos olhares que nunca se encontram. E se desdobra na resistência exercida por corpos que se partem mas não se curvam, por rostos que riem enquanto são torturados – ou desenhados.

Em ambos, se encontra aquilo que Silviano Santiago já observava ao analisar a narrativa brasileira dos anos 1970 e 1980: “O intelectual [...] é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro” (SANTIAGO, 1989, p. 36). O que há de ansioso, nos textos de Sant’Anna como nos quadros de Câmara, é talvez a percepção de que esta atenção sempre é insuficiente, e que a voz do Outro nunca será mais do que simulacro – até o momento em que ele seja capaz de falar por si mesmo³.

Se João Câmara é reconhecidamente um pintor narrativo – ele mesmo ressalta sua “obsessão por contar histórias” (apud LOPES, 1995, p. 194) –, Sérgio Sant’Anna é

³ É o que discute, ironicamente, o narrador de “Um discurso sobre o método” ao falar de sua personagem: “Ele não era um sonho, mas uma alegoria social. Social, política, psicológica e o que mais se quiser. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso lembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo” (SANT’ANNA, 1997, p. 403).

um escritor marcadamente plástico⁴. Muitas de suas obras se constituem como quadros (algumas delas nascem mesmo de representações pictóricas, como os três últimos textos do recente *O vôo da madrugada*, por exemplo). Fora isso, há o aspecto cênico, que envolve todo o trabalho dos dois criadores. Suas personagens não nos são apresentadas como representação de uma realidade, muito antes, elas encenam diante de nossos olhos realidades possíveis – mesmo quando retiradas da História, como é o caso do Getúlio Vargas de *Cenas da vida brasileira*.

A aproximação entre Câmara e Sant’Anna, portanto, não é gratuita. Suas obras possuem um projeto estético e preocupações semelhantes – trazidas de um mesmo contexto opressivo e excludente –, são intrinsecamente políticas⁵, e não pretendem soluções fáceis. Daí a sua “ansiedade”, nos termos de Rosenberg. Ansiedade que as alimenta, que as consome e que acaba por lhes dar novos contornos. A crítica ácida lançada por ambos os artistas para o universo externo é de algum modo refratada e se volta para o interior de sua obra, maculando-a também, comprometendo sua forma com o objeto de sua representação.

Isso pode ser visto em *Um romance de geração* (1980), por exemplo, onde Sérgio Sant’Anna, ou Carlos Santeiro, seu protagonista-autor, investe contra o regime militar, que persegue e amesquinha os intelectuais, mas não deixa de observar como é fácil para alguns se amesquinharem, amesquinhando sua obra – e, aqui, ele não se esquivava do próprio olhar acusador. Santeiro/Sant’Anna faz a narrativa se dobrar, dolorosamente, sobre si, indagando-se. E esse movimento se expande para as personagens, o enredo, o discurso, toda a estrutura da obra, que se coloca em dúvida junto de seu “autor”:

Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixava de ser um seio. Numa folha de papel um seio só podia mesmo “arfar de expectativa”. Que o seio não era o seio, a vodka não era a vodka e mesmo o gosto péssimo na boca deixava de ser o gosto péssimo na boca para tornar-se apenas a frase “um gosto péssimo na boca” escrita numa folha de papel. E até mesmo as sensações mais concretas como esse gosto péssimo na boca deixavam de ser qualquer sensação porque se procurava agarrá-las pelo rabo, utilitariamente, para transformá-la num texto literário qualquer. E o que dirá então, das sensações mais sutis e perfumadas como o amor e o desejo? Algo que antes era vital como o desejo formigando entre as pernas passava mesmo a ser uma “sensação sutil e perfumada” (SANT’ANNA, 1980, pp. 44-45).

Dúvida que, de algum modo, também perpassa um quadro como *Baile da Ilha Fiscal* (1978), onde João Câmara pinta um “assassinato simbólico” do colunista social Ibrahim Sued, em meio à abertura de um baile. Na Bienal de 1978, a obra era apresentada junto de um pequeno filme-documento, que mostrava sua elaboração.

⁴ “As outras artes são um grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original” (SANT’ANNA, apud SANTOS, 1992, pp. 117-8).

⁵ Como diz João Câmara, “quanto mais uma obra de arte se torna pessoal, mais ela é capaz de melhor servir ao próximo, e maior é o seu potencial político. Quanto mais aguda e dolorosa a percepção de um artista, mais ele presta o seu serviço social, que é o ato de reconhecimento de novas realidades e inserção de novos padrões de percepção” (CÂMARA, 2003, p. 210).

Segundo o próprio artista, “o quadro, pintado com rigor maneirista e um certo luxo, era depois espingardeado pelo autor. Há um valor duplamente simbólico na confecção dessa obra. O primeiro é mostrar que os personagens do baile estão na eminência do espingardeamento físico, e o segundo, que a obra de arte, levada essa condição áulica, também está à beira do espingardeamento artístico. Então, quando o autor fere a sua própria obra, comete esse duplo assassinato” (CÂMARA, 2003, p. 198).

O questionamento da arte, tanto em Sant’Anna quanto em Câmara, se dá ainda em função do questionamento do próprio conceito de realidade, que é colocado em xeque, seja pela inserção do criador no interior da obra, seja pela explícita inconclusão do quadro, seja pelas evidências de que a personagem não vive dentro do ambiente da tela (como nos trabalhos de *Dez casos de amor*), ou do texto – como em “A figurante” (SANT’ANNA, 2006), por exemplo –, ela é apenas “inserida” no espaço, “falada” por um narrador. Para Sant’Anna, a realidade “deixa de ser entendida como um mero tema, objeto a ser passivamente representado, e passa a ser considerada como um processo, que, por sua vez, é também processo de linguagem. Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação” (SANTOS, 1992, p. 86).

João Câmara discute esses mecanismos ao pintar, por exemplo, o último quadro das *Cenas da vida brasileira*, onde Vargas aparece morto. Primeiro, ele opta por utilizar recursos técnicos bastante realistas, com a intenção de convencer o espectador de sua verdade documental, depois se inclui na cena, em uma incongruência histórica, por fim, não “termina” o quadro, deixando de inserir as tintas na superfície da tela, o que explicita o caráter artificial da representação. Para ele, “a imagem é, no máximo, uma realidade adicional. A luta é pela afirmação da imagem. Evidentemente, só posso discutir essa afirmação pelo artifício de negá-la. Tenho que mostrar a evidência do suporte, que tem sido obstruído pela imagem, para tornar a discussão agônica e crítica. A relação agônica entre essas duas realidades é o que me interessa” (CÂMARA, 2003, p. 84).

Colocar em questão a realidade, contrapondo-a às suas múltiplas representações, em vez de simplesmente mimetizá-la (como fazem muitos escritores brasileiros, mesmo que neguem o procedimento), é também uma aposta na utopia, a partir da ruptura nos modos de ver e interpretar o mundo que nos cerca. A utopia, segundo o filósofo André Gorz, é “a visão de futuro sobre a qual uma civilização baseia seus projetos, estabelece seus objetivos ideais e constrói suas esperanças” (GORZ, 1988, p. 22). Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela “direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente” (MIGUEL, 2006, p. 98). Sua ausência, na literatura e nas artes, implica no não questionamento da noção de realidade do próprio leitor/espectador. Ou como lembra Luiz Costa Lima: “ênfatizando o documental e a ‘realidade’ de que a obra se quer ‘retrato’, satisfaz-se o ‘bom senso’ do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições” (LIMA, 1984, p. 12). Quebrar essas expectativas é acenar com outras realidades possíveis – o que não é pouco na situação do Brasil hoje⁶.

⁶ Em extensa pesquisa realizada anteriormente, constatou-se que a literatura brasileira é muito refratária à presença de grupos sociais diferenciados, tanto em relação a seus autores, em sua maioria homens e brancos, quanto a suas personagens, também marcadamente masculinas, brancas, heterossexuais e de classe média. A quase completa ausência de determinados grupos implica no silenciamento sobre certos

Bibliografia

- CÂMARA, João. **Trilogia**, 3 v. São Paulo: Takano, 2003.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 26. Brasília, 2005, pp. 13-71.
- GORZ, André. **Métamorphoses du travail**: quête du sens. Critique de la raison économique. Paris: Galilée, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. “Prefácio” a SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- LOPES, Almerinda da Silva. **João Câmara**: o revelador de paradoxos político-sociais. São Paulo: EDUSP, 1995
- MIGUEL, Luis Felipe. “Utopias do pós-socialismo: esboços e projetos de reorganização radical da sociedade”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 61. São Paulo, 2006, pp. 91-114.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SANT’ANNA, Sérgio. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANT’ANNA, Sérgio. **O vôo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANT’ANNA, Sérgio. **Um romance de geração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Luís Alberto Ferreira Brandão. **Um olho de vidro**: a narrativa de Sérgio Sant’Anna. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1992.