



HISTÓRIAS DO BRASIL DE ANDRÉ SANT'ANNA: SÁTIRA, BOVARISMO E DISTOPIA

Ângela Maria Dias

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Nas sociedades contemporâneas globalizadas, a violência dos apelos hedonistas, circulantes no carrossel de imagens e dispositivos, cria uma situação de carência e empobrecimento subjetivos. Esse é o Leitmotif de *O Brasil é bom*, último livro de André Sant'Anna (2014), que colige muitas narrativas sobre o país, estruturadas com diferentes pontos de vista e múltiplos protagonismos, no período entre os anos de 1960 e a atualidade. O sumário do livro abarca uma longa primeira parte, com relatos minimalistas de diversificados personagens e circunstâncias, interrompida por duas narrativas, uma longa e uma curta, e uma segunda parte, constituída por quatro capítulos que apresentam uma dicção semelhante, só que marcada por uma intenção francamente rememorativa, mas desta vez contados pelo autor-narrador, num tom frequentemente autoirônico. O livro traça um eloquente retrato da sociedade brasileira nessa época de indigência cultural e falência social.

Palavras-chave: André Sant'Anna; Sátira; bovarismo; distopia.

Abstract: In the contemporary globalized societies, the violence of hedonistic appeals is inherent to the ride of images and technological devices. As a result, it produces a situation of subjective impoverishment. Such is the leitmotif of *O Brasil é bom*, the latest André Sant'Anna's book, that presents many narratives about the country, structured with different points of view and multiple characters, between the years of 1960 and the present time. The work contains a long first part with minimalistic reports of various characters and circumstances, interrupted by two narratives, one long and the other short, and a second block constituted of four chapters that have a similar diction and rememorative intention, but this time told by the author-narrator, in a frequently self-ironical tone. The book traces an eloquent portrait of the Brazilian society in this age of cultural indigence and social failure.

Keywords: André Sant'Anna; Satire; bovarism; dystopia.

Nas sociedades contemporâneas globalizadas, a violência dos apelos hedonistas, promovida pelo carrossel do espetáculo, cria uma situação de carência e empobrecimento subjetivos, fazendo *tabula rasa* das mentes e corações, desobrigados do pensamento e

votados à banalização afetiva e emocional, pela generalização do sensacionalismo na indústria cultural, somada à aura fetichista dos bens de consumo circulante na publicidade.

No convívio com esse estado de coisas, Julia Kristeva, em sua experiência psicanalítica, aponta a frequência com que surgem doenças psíquicas relacionadas a “uma espetacular redução da vida interior” (13). Nesse sentido, detecta o sucesso dos folhetins televisivos e o revigoramento da devoção religiosa como substitutivos reveladores da penúria psíquica generalizada. É que, entre as exigências de rotinas fragmentárias e premidas pela urgência do tempo, os cidadãos não mais reconhecem a própria singularidade e ansiosos, mergulham seus desejos na persistência das imagens, incapazes de simbolizá-los e dispostos, apenas, a “controlar-lhes a intensidade” (Kristeva 14).

O Brasil é bom, último livro de André Sant’Anna (2014), colige muitas narrativas sobre o país, estruturadas com diferentes pontos de vista e múltiplos protagonismos, no período entre os anos de 1960 e a atualidade. Na primeira parte, os diversos narradores, em sua maioria, imbecis, preconceituosos e vorazes consumistas, teatralizam depoimentos de pessoas comuns e anônimas, ao delinear sonhos e aspirações triviais, obsessões clichêizadas e uma alarmante pobreza mental.

Na obra de André Sant’Anna, a relação com a alteridade é mediada pelo diapasão do espetáculo e do consumo ou ainda pela introjeção maciça e acrítica das mais diversas ideologias correntes, desde os ditames do “politicamente correto” até as mais esdrúxulas convicções absolutizadas, à direita ou à esquerda, mas, sempre e de todo modo assimiladas numa chave simplista e boçal.

Seus personagens, devoradores de imagens-clichê, imersos na inundação de signos e objetos de consumo, comportam-se como autômatos, despojados de afeto diante da dissolução entre a vida interior e o contexto exterior. Assim, viciados em superfícies e saturados de estímulos, definem-se segundo os emblemas e significantes externos, numa elocução incansável e obsessiva, roçando os extremos da paranoia ou da despersonalização.

A foto de capa do livro, ao apresentar o óleo hiper-realista de Antonio Henrique Amaral, no qual um garfo suspende uma banana presa com casca, cujo aspecto dos pedaços revela o início do processo de apodrecimento, pode ser relacionada antiteticamente ao título *O Brasil é bom*.

A ironia tem a ver também com o tema dos primeiros contos (“O Brasil não é ruim”, “Comentário na rede sobre tudo o que está acontecendo por aí”, “Nós somos bons”, “Felicidade” e outros), em torno dos símbolos do patriotismo mais banal, surrado e acrítico. Assim, “O brasileiro é bom”, da mesma forma que a maioria dos pequenos esquetes, enuncia a fala de um personagem anônimo, cuja autodefinição é uma síntese dos clichês mais rasteiros e simplificadores, que, de tão repetidos, aludem a imagens de propagandas oficiais e comerciais correntes na indústria cultural:

Sim, são. Os brasileiros são bons. Os brasileiros usam a criatividade para superar obstáculos. Gosto dos brasileiros. Gosto dos brasileiros porque os brasileiros são bons. Eu sou bom. Eu sou bom porque eu sou brasileiro. Os brasileiros não desistem nunca. Os brasileiros sabem viver com alegria, mesmo tendo que enfrentar extremas dificuldades. Os brasileiros são bonitos. A mulher brasileira é a melhor mulher que existe. [...] Gosto de Deus. Deus é bom. Deus é bom porque é brasileiro. E os brasileiros são bons. Os brasileiros são bons porque sabem fazer de cada momento da vida, até mesmo dos momentos de vicissitude, um espetáculo da alegria de viver, um exemplo é a nossa, dos brasileiros, música popular brasileira, a internacional MPB. [...] Os brasileiros, que são bons, não foram bem na última Copa do Mundo, mas o brasileiro que não foi bem é bom assim mesmo (Sant’Anna: 38-40).

Interessa também observar um detalhe que não deixa de ser significativo na caracterização do contexto referido por essa coletânea de pequenos relatos. No sumário do livro, o autor organizou os títulos sob a designação *Histórias do Brasil*. E, de fato, a vinculação dos contos-depoimento ao país é inegável, uma vez que todos os seus personagens, falantes em solilóquios, possuem um nítido pertencimento ao nosso ambiente sociocultural, não só pela oralidade do jargão descontraído ou rebaixado, como também pelo repertório de assuntos e figuras públicas a que se referem. As conexões diretas com a sociedade brasileira contemporânea estão também implícitas na recepção imediata do livro, a exemplo do que ilustra uma pequena resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, à época do seu lançamento, que chega a esboçar uma crítica à “visão conservadora, quando não reacionária do autor”.

Não compartilho da perspectiva adotada pelo articulista, na medida em que as *personas* frequentemente preconceituosas e francamente imbecis, encarnadas pelo discurso, manifestam uma platitudo mental e um embotamento moral e emocional bastante compatíveis com o amesquinamento e a estreiteza subjetivas, inerente ao universo tecno-cultural das sociedades de espetáculo contemporâneas. Do meu ponto de vista, o enraizamento dos solilóquios na esfera pública atual no país abre a possibilidade

das diatribes e confissões absurdas funcionarem também como sintomas das distorções, incompreensões correntes e da desigualdade sócio-econômico-cultural, marcantes na sociedade brasileira.

Nesse sentido, os depoimentos, pródigos em obsessões e desatinos, manifestam a permeabilidade das palavras às imagens visuais do carrossel de comportamentos e conceitos veiculados pelos meios de comunicação social. Assim, os personagens performatizam manias e obsessões, numa paranoia reveladora do quanto estão dissolvidas as fronteiras entre o meio social e as convicções subjetivas.

Guy Debord, ao descrever os mecanismos da sociedade do espetáculo, fala da “produção circular do isolamento” na composição das “multidões solitárias”, na medida em que “o isolamento fundamenta a técnica; (e) reciprocamente, o processo técnico isola” (23).

Nesse sentido, o conto “Só” constitui a encenação de um monólogo em que o personagem examina, tratando-se na 2ª pessoa, os motivos da própria solidão. E o que avulta é justamente a constatação, nesse sujeito despossuído e alienado, da superioridade do dinheiro como necessidade universal a mediar e a falsear a intersubjetividade.

Em outra passagem d’*A sociedade do espetáculo*, o mesmo Debord comenta: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem. [...] O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias” (25, 34).

A força do monólogo reside, justamente, nesse tipo de reconhecimento obstinado e no sentimento do sem saída que a insistência nos mesmos argumentos concretiza:

É, você está muito só.

Você está só porque as pessoas que encontra pela rua estão correndo atrás de dinheiro, com medo de ficarem sós na velhice e não terem onde cair mortas e passarem os últimos dias de suas vidas na sarjeta, pedindo dinheiro, precisando de dinheiro, [...]

[...]

Você está só porque a vida é um amontoado de dias.

E, ainda por cima, o tempo não existe, os dias não existem, a vida não existe.

[...]

Você está só porque a sua vida custa dinheiro, porque a sua vida é o dinheiro.

[...]

Você está só porque tem dinheiro.

Você está só porque não tem dinheiro.

Você está só por causa do dinheiro.

Só dinheiro.

Só (Sant’Anna: 56-58).

A passividade e a resignação cansada do personagem, bem como o embotamento do seu espírito, que não consegue retirá-lo do círculo vicioso da impotência, expõem os impasses de uma subjetivação travada pela perda de limites entre as condições objetivas do mundo exterior e a vida interior.

A mesma sensação de aprisionamento, de isolamento numa realidade regressiva e privada de horizontes, torna-se compartilhada por essa diversificada amostra de personagens que, em distintos registros, testemunham obsessivamente um tipo de perplexidade compatível com vários tons de anonimato e descaracterização subjetiva.

Certamente, a plasmação minimalista dos microenredos, em seu tom anódino, e a pobreza bem tramada da linguagem e da argumentação ampliam o efeito de estranhamento para o leitor, atônito entre o riso amargo e a perplexidade.

O estilo minimalista, também considerado por alguns teóricos como “modernismo redutivo” ou ainda “realismo minimal”, também pode desdobrar-se num “minimalismo enfadonho ou prolixo” (Barth *apud* Leypoldt: 20).

Segundo Barth, poderiam existir, pelo menos, três tipos de minimalismo: os minimalismos de forma e escala (composição com formas reduzidas); os minimalismos de estilo (vocabulário pouco diversificado, sintaxe pobre, tom antiemocional) e, por fim, os minimalismos de material (personagens mínimos, enredo mínimo).

É bem provável que a obra de André Sant’Anna possa compartilhar ao menos da primeira e da segunda modalidades: os minimalismos de estilo e os minimalismos de material.

O sumário do livro abarca nitidamente uma longa primeira parte, com textos e relatos de diversificados personagens e circunstâncias, e uma segunda parte constituída por quatro capítulos que apresentam uma dicção semelhante, só que marcada por uma intenção francamente rememorativa. São quatro histórias — “A história da revolução”, “A história do rock”, “A história do futebol”, “A história da Alemanha” — contadas pelo autor-narrador, num tom frequentemente autoirônico.

Entre esses dois blocos desiguais, situam-se dois capítulos bastante diferenciados. O primeiro é um longo conto intitulado “Lodaçal” que, baseando-se na letra de Chico Buarque da música “Brejo da Cruz”, conta a história de dois meninos nascidos e emigrados do Brejo da Cruz para a grande capital e multiplicados em muitos roteiros. Assim, os “Chiquinhos” e os “Toninhos” sucessivos que, como na canção, “comiam luz”,

quando “criança(s)-nada do Brejo da Cruz”, (Sant’Anna 73), encarnam pivetes no meio da multidão, e assumem várias máscaras, todas inapelavelmente mal sucedidas e incapazes de reverter as carências da origem: jogador de futebol medíocre, crente exorcizando os demônios, motorista de táxi, faxineiro, funcionário de supermercado, policial “que só tortura criança quando não tem jeito mesmo”, “bichinha” leitor de *Pense e fique rico*, jornalista com baixa autoestima, tocador de trombone de vara, desempregado. O relato é pródigo em cíclicas repetições e alia a oralidade bem costurada da pobreza verbal a um enredo sem perspectivas fora da privação, dos baratos alucinógenos, da violência e da desumanização.

O capítulo seguinte, o último antes da sucessão das histórias personalizadas, é um texto curto intitulado “A dificuldade da poesia”, que é uma espécie de poética “do erro, da fraqueza, da feiura”, já tematizada em “Lodaçal” (Sant’Anna: 83). “Uma poesia que acaba” ou “um poema que nunca acaba” sobre uma “louira sem calcinha para não marcar a calça apertada” ou “uma louira sem calcinha para não marcar o poema” ou ainda sobre “uma vida que um homem não sabe por que” é a poesia da escassez, da penúria, do imaginário comum desencantado do país contemporâneo. No inventário dos bens simbólicos circulantes — o paraíso, a televisão, o filme do Roberto Carlos, o futebol —, a representação da coletividade é capturada, nesse contexto, por uma voz melancólica.

Assim, o texto cumpre uma função de portal para a estabilização de outra perspectiva de narração nos próximos relatos, que vão situar-se na encruzilhada entre a rememoração pessoal e as malhas de solidariedades múltiplas ou dos tempos coletivos com os quais se tecem os sistemas sociais de representações.

Embora as histórias personalizadas dos últimos textos divirjam dos contos anteriores, estruturados por outras personas independentes do autor-narrador, sua modalidade é assemelhada, em termos de “elaboração de enredo”.

Hayden White, em sua obra *Meta-História* vai debruçar-se sobre o problema dos estilos historiográficos, ao aproximar sua natureza à dos modos literários, na medida em que compreende um estilo como “uma combinação particular de modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica”. Partindo de Northrop Frye, o teórico assume que existem quatro modos de elaboração de enredo — a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira — e que eles não podem ser indiscriminadamente combinados numa obra com os modos de argumentação e implicação ideológica (White:

43). Justo porque, ainda de acordo com o autor de *Anatomia da Crítica*, White reconhece que o “pôr em enredo” o conjunto de episódios que compõem uma narrativa dá a ela uma compleição abrangente ou arquetípica, o que influi na forma com a qual se relaciona com os demais modos de argumentação formal e de implicação ideológica (White: 23).

Assim, como exemplifica o teórico, “um enredo cômico não é compatível com um argumento mecanicista, assim como uma ideologia radical não é compatível com um enredo satírico” (White: 44). Isso porque uma ideologia radical “prefigura a possibilidade de transformações cataclísmicas” (White: 44) na sociedade enquanto que a sátira constitui a forma ficcional vazada no modo irônico e “representa uma espécie diferente de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana reveladas na estória romanesca, na comédia e na tragédia respectivamente” (White: 23, 25). E isso porque, “é de fato um drama da disjunção, drama dominado pelo teor de que o homem é essencialmente um cativo do mundo, e não seu senhor” (White: 24) e pela assertiva de que a espécie é impotente para enfrentar as inúmeras vicissitudes da vida e evitar a morte. Nesse sentido, a sátira, assim como a tragédia, aposta numa “continuidade estrutural” da sociedade ou ainda “num eterno retorno do mesmo no diferente” (White: 26).

Em termos de argumentação formal, os satíricos adotam o contextualismo, ou seja, um tipo de explicação do que aconteceu desenvolvida como um conjunto de “inter-relações funcionais entre os agentes e agências que ocupavam o campo” (White: 33). Finalmente, no que tange à implicação ideológica compatível com a formatação do relato e a argumentação, o posicionamento adotado pelos autores satíricos é o liberal. Tal combinação se efetiva porque, segundo White, toda ideologia se acompanha por uma “ideia específica de história e seus processos” (38). O teórico também ressalva que os termos que escolhe, de acordo com Mannheim — anarquista, conservador, radical e liberal — simbolizam “designadores de posição ideológica geral”, muitas vezes não estritamente assumida de forma consciente e igualmente não emblemática de posição partidária específica (White: 38).

Como é evidente, a literatura de Sant’Anna, escolhe a sátira como modalidade de “pôr em enredo” as suas histórias e nesse sentido, manifesta uma concepção especificamente cética das possibilidades de transformação social no que se constitui como “o modo ficcional da ironia” (White: 43). A autoconsciência que caracteriza a ironia

sinaliza uma postura autocrítica permanente, sempre disposta a pôr em dúvida a verdade dos próprios enunciados e a aludir à natureza problemática da própria linguagem.

Esse ponto de vista se torna bastante enfático no espelhamento dos últimos textos do livro que se intercomunicam e entrecruzam as respectivas histórias: “A história da revolução”, “A história do rock”, “A história do futebol” e “A história da Alemanha”.

A primeira história que abre a sequência já apresenta um título altamente irônico. Com efeito, “A história da revolução” trata de um peculiar e personalíssimo depoimento sobre a esfera pública brasileira a partir do golpe civil-militar de 1964, percorrendo o período autoritário, até meados da década de 1980, e o governo que sucedeu à eleição indireta de Tancredo Neves.

O texto apresenta, de início, uma disjunção estrutural na figuração do narrador. O narrador-autor em terceira pessoa é, ao mesmo tempo, George Harrison e um eu:

O mundo onde George Harrison estava começando a ficar cabeludo, onde George Harrison estava começando a fumar uns baseados e a tocar iê-iê-iê, onde George Harrison foi gerado e nasceu, em 1964, era um mundo muito doido. Deve ser por isso que eu sou doido. E também por causa desses negócios familiares, neuroses transmitidas de geração para geração, aquela influência maluca do inconsciente coletivo, o George Harrison fazendo coisas que nem sabe por que está fazendo, o inconsciente dele, do George, obrigando o George a fazer coisas que, se ele, o George, tivesse consciência do que estava fazendo, eu jamais teria feito (Sant’Anna: 125).

A bipolaridade bovarista entre um dos Beatles e a primeira pessoa confessional, aí inaugurada, contamina toda a sequência de histórias e também se desdobra na encarnação de outras personas célebres, nesse texto e nos demais. A diferença é que a assunção de George Harrison é permanente e as demais transitórias, assinalando momentos diferentes em que entusiasmos pelas celebridades da cultura, da música e do futebol se sucedem, no ritmo das influências do espaço público e da sociedade do espetáculo.

O desconcerto da perspectiva com os rumos políticos e sociais do país só se agrava, conforme o relato avança no acompanhamento da vida social e na menção aos rótulos e aos clichês correntes no imaginário social e na vida familiar, misturados aos lemas e emblemas adotados pelo poder político ou pela comunicação de massa. Como o reconhece Halbwachs, os diversos tempos coletivos são tantos quanto os distintos grupos sociais que os produzem.

Assim os estereótipos políticos e sociais se multiplicam e se misturam pelo entrecruzamento das ilusões de uma época sobre si mesma e suas dinâmicas latentes.

Como bem o reconhece Maquiavel, “governar é fazer crer”, e nesse sentido, as aparências de que o poder se rodeia são fundamentais na legitimação da ordem que impõem e para isso necessitam integrar a imaginação coletiva. Assim, o imaginário de uma época constitui o lugar de expectativas e aspirações populares, mas igualmente abriga lutas e conflitos. Segundo Baczko (303), as quimeras que uma época alimenta a respeito de si mesma manifestam e escondem a sua “verdade”. Assim, no relato do “historiador” George Harrison, os debates ideológicos e os interesses antagonísticos do período emergem nítidos pelo desvio da ironia:

O George nasceu para ser filho da revolução, um menino de 64, uma criança de sorte, que cresceria em um país novo, com um futuro sensacional pela frente, farol da humanidade, gigante a despertar, essas porra.

Eu nasci em dezembro de 1964, portanto o George Harrison e até mesmo o Glauber Rocha foram gerados em março de 1964, alguns poucos dias antes do presidente Jango ser deposto e uma junta militar assumir o poder executivo da pátria (Sant’Anna: 125, 126).

O discurso mítico da revolução aparece sarcasticamente considerado também a partir da formação familiar burguesa e careta, na qual a narração da ascendência familiar caracteriza bem o estrato civil em que se apoiaram os militares na tomada do poder político. Assim, a partir da descrição da avó paterna, como “uma senhora direita, lacerdista, contra o Nelson Rodrigues” (Sant’Anna: 127), o narrador caracteriza a natureza do clima político daquele momento, numa linguagem minimalista, vazada numa redundância pseudoinfantil, prolixa e frequentemente atravessada por palavras de baixo calão:

[...] se não tivesse acontecido o golpe, melhor usar a palavra revolução, que é mais patética. A revolução (rá rá rá) em março/abril de 1964 foi que as tropas do Rio de Janeiro partiram para o confronto com as tropas de Minas Gerais, para defender o presidente Jango, a constitucionalidade e a democracia, mas acabaram cedendo ao clamor da tradicional família mineira, ao banco do Magalhães Pinto e ao moralismo lacerdista, pátria, família, Deus, essas porra, e aderiram ao golpe, quer dizer, à revolução (rá rá rá), deixando o Brizola e o Rio Grande do Sul sozinhos na defesa de Jango, da democracia e da constitucionalidade, até que uma junta militar empossou o marechal Castelo Branco na presidência da República, e o Brizola e o Jango e o Juscelino, e até mesmo o Carlos Lacerda, passaram a ser considerados todo eles inimigos da revolução (rá rá rá), da liberdade, da pátria, da família, de Deus, essas porra (Sant’Anna: 128).

Os enfrentamentos ideológicos da época surgem filtrados primordialmente pela experiência familiar, com os pais de esquerda, contrapondo-se à tradição conservadora dos avós, e aos poucos, adotando a sociabilidade alternativa, própria à deriva hippie dos

anos de 1970. Entretanto a disjunção do ponto de vista narrativo, manifestada pelo bovarismo do imaginário ficcional da voz narrativa, constitui o outro eixo fundamental em que se baseia a leitura do período e de suas tendências marcantes. Estes dois canais balizam a experiência personalizada de uma época e espacializam o seu legado, ou seja, o localizam entre a lembrança e a imaginação, ou ainda entre o convívio com a alteridade e as fabulações identitárias. Nessa linha, o bovarismo passa a ser o viés ficcional da convivência do menino entre família, escola, televisão, música, futebol, na medida em que imprime liberdade ao arranjo de séries de signos e emblemas não necessariamente combináveis. Mas que bovarismo?

Como o constata Andrea Hossne, “o bovarismo não é uma consolação por meio de uma ordem diversa da real, mas uma adesão a essa ordem como se ela fosse a real”, fundada na duplicidade entre um ideal e a produção de uma fantasmagoria (285, 225). Ou ainda, segundo o artífice do termo, Jules de Gautier, consiste no “poder manifestado pelo homem de conceber-se outro que ele não é” (13). Entretanto, a própria incapacidade de igualarem-se ao modelo com que se identificam termina por fazer de tais personagens uma espécie de paródia do próprio desejo, na medida em que só conseguem imitar as aparências. É o caso de Madame Bovary, a personagem emblemática do célebre romance de Flaubert. Como ainda observa Gautier, nesse sentido,

todo drama e todo o cômico se estabelece no intervalo entre as linhas do que se é e do que se julga ser. E será o grau de energia investida em jogo pelo personagem que vai decidir sobre a categoria trágica ou cômica sob a qual o fenômeno vai classificar-se (29-30).

Essa crença mágica no poder das imagens idealizadas, se foi detectada originalmente numa leitora de romances românticos de amor e aventuras glamorosas, como no caso de Ema Bovary, no romance de 1857, guarda também uma dimensão social muito forte. E, nesse sentido, se cumpre também “como má consciência no seio da consciência aceita (pela) época”, ou seja, carrega “o outro de uma época” (Hossne: 276). Tal princípio imaginário de sugestão, mobilizado por influências do meio ambiente, tem, na sociedade do espetáculo contemporânea, um fortíssimo estimulante: as imagens proliferantes nos mundos virtuais que nos rodeiam.

No caso específico do narrador-autor, autodenominado de George Harrison, o bovarismo artístico implica num dom de metamorfosear-se bastante relativizado. De um

lado, alude ao mimetismo infantil movido à admiração pelo culto da celebridade e do rock e, do outro, é invocado como lembrança jocosa pelo narrador irônico que se delicia em desdobrar o encadeamento das admirações que veio cultivando através da vida.

Assim, a esfera pública do período ditatorial é assiduamente referida por meio de suas imagens, sejam elas de que procedência forem:

[...] e todo mundo na escola do George colecionava uns álbuns de figurinhas com uns nomes assim: Brasil Pra Frente, Brasil Eu te Amo; com figurinhas do Sujismundo, do presidente Médici, daquele golaço do Carlos Alberto, depois daquele passe do Pelé, último gol da final contra a Itália, e o George queria ser que nem os amigos dele, do George, e também colecionar aquelas figurinhas — Brasil Gigante, essas porra — e eles, o pai e a mãe do George, não achavam legal esses álbuns de figurinhas e pareciam não gostar muito de gente que tinha dinheiro, e tinha uns livros orientais lá em casa, uns livros do Carlos Castañeda, uns livros do Jung, que diziam que Deus existe e que ele, o Jung, conhecia Deus [...] o George era o único que não tinha uma TV em cores em casa, e o Cid Moreira era um jovem galã em preto e branco apresentando o Jornal Nacional com aquela música do Pink Floyd, e tinha o programa do Amaral Neto, e o meu pai e a minha mãe e os amigos deles detestavam o Amaral Neto (Sant’Anna: 132).

Não obstante a proliferação de imagens, há também o bovarismo em relação aos livros que influenciam o menino em formação e o obrigam, então a opções radicais:

E o Vô Harrison, um dia, deu de presente para o George um livro que se chamava *Enterrem meu coração na curva do rio*, que contava a história de como os brancos americanos foderam com os peles-vermelhas dos Estados Unidos, e o George ficou fã do maior de todos os chefes sioux, o Nuvem Vermelha, e o George, que se sentia uma criatura inferior ao Carlos Alberto Magalhães Pinto e aos coleguinhas burgueses do Alcindo Fernandes e ao primo também neto do Vô Mameluco, que era louro e tinha viajado para a Disney e a geladeira da casa dele tinha presunto e Coca-Cola, começou a ficar revoltado contra a injustiça social que ele, eu, sofria e resolveu mandar a tradicional família mineira para o diabo que a carregasse e o capitalismo, que o George ainda não sabia o que era, para aquele lugar, e se tornou um pequenino hippie comunista, e os meus exércitos passaram a ser comunistas, [...] e o George Harrison foi durante muito tempo o Nuvem Vermelha comunista, já que vermelho era cor de comunista e Nuvem Vermelha promovia altas sessões de tortura nos Casacos Azuis, aqueles americanos capitalistas filhos da puta matadores de sioux vermelhos comunistas (Sant’Anna: 134-135).

Aqui, a leitura, “como prática iniciática fundamental, nas palavras de Michel de Certeau, funciona como modelo de toda iniciação” (Piglia: 105). Mas, não apenas os livros se leem, toda a vida é também lida, já que “ler desvenda novas conexões” (Piglia: 54). E, nesse sentido, todas essas histórias encadeadas buscam decifrar ou ainda traduzir a experiência de uma época e a educação sentimental desse narrador inquieto e movido por inúmeras fantasmagorias.

Além de Harrison, a outra personalidade da época que verdadeiramente polarizou o entusiasmo do narrador-autor foi Glauber Rocha. A figura genial e controvertida do cineasta e seu polêmico protagonismo na discussão dos rumos políticos do país, diante dos impasses da liberalização do regime autoritário, mobilizaram a admiração mais profunda do rapaz em formação. E também lhe deram um dos maiores motivos de frustração frente a esperanças sobre o futuro. O episódio da carta do cineasta endereçada a Zuenir Ventura é, nesse sentido, um marco. Ao discutir a importância de determinadas figuras militares no processo da abertura política, a partir do messianismo romântico que caracterizava a sua visão dos destinos do país, o cineasta sofre uma forte rejeição e encarna, na sequência de lembranças do narrador, um momento traumático.

Eu sou o Glauber Rocha e eu entendi bem aquela carta que o Glauber Rocha escreveu para o Zuenir Ventura, que foi publicada na revista *Senhor* e que dizia que a abertura política só poderia acontecer através dos militares *light* como o próprio general Golbery e o general presidente Ernesto Geisel, [...] mas a história do linchamento ideológico realizado pela intelectualidade de esquerda burra contra o Glauber Rocha já é a história de outra revolução, que até poderia ter acontecido junto com as aberturas, quando o Glauber Rocha já estava meio desesperado, pelado, morrendo, chorando pelo Brasil que não estava dando certo e pela burrice, e pela ignorância, e pelo desamparo do povo, e o Brasil do Glauber não vai rolar mesmo (Sant'Anna: 128-129).

Toda a controvérsia do período e suas contradições afloram no fluxo rememorativo, em que lembranças familiares se entrelaçam à vivência da esfera pública sobretudo mediada pela centralidade da televisão:

[...] quando a mãe do George Harrison, o George Harrison e o Paul McCartney iam para a casa do avô mameluco, na praia, em Ubatuba, ele, o pai do George, escondia uns comunistas procurados pelos revolucionários (rá rá rá) no apartamento da rua Congonhas e vivia falando mal do presidente Médici na frente da televisão, na hora do *Jornal Nacional*, na hora do programa do Flávio Cavalcanti, e dizia para o George não falar na escola que eles, meu pai e minha mãe, eram de esquerda e que escondiam uns inimigos da pátria, da família, de Deus, essas porra, em casa, (Sant'Anna: 132).

Na década de 1970, a estabilização da rede Globo, difundida por todo o território nacional, constituiu, sem sombra de dúvida, um fator fundamental na constituição do espaço público vigente durante o período autoritário. A centralidade da televisão, num país de escassa escolaridade, dotado de grande contingente populacional iletrado, qualificou a sua atuação como um fator de expressiva legitimação simbólica dos sucessivos governos autoritários.

Apenas no final da década de 1980 foram implantados os primeiros programas federais de informática na educação, mas foi durante a década de 1990 que o Brasil experimentou o início da democratização do computador como equipamento doméstico. Até então, a televisão experimentou um imbatível protagonismo na dinâmica pública nacional. A inclusão mais ampla da Internet no Brasil só vai acontecer a partir dos anos 2000, o que constitui mais uma comprovação da prevalência da televisão na formação dos referenciais simbólicos circulantes entre a população, até mais ou menos esse marco.

Em termos teóricos mais amplos, na cultura ocidental, o controle maquínico da subjetividade e/ou a dependência maquínica da interioridade, segundo Guattari (1978), já começam bem antes do que denomina de a “Idade da desterritorialização capitalística dos saberes e das técnicas”, ainda durante o período onde “as instituições clínicas, religiosas, militares, corporativistas embutiam equipamentos coletivos de subjetivação”. A partir do século XVIII, segundo o filósofo, haverá um “desequilíbrio crescente da relação homem/máquina” (Guattari: 184), sobretudo a partir da emergência econômica do aço e do surgimento das máquinas a vapor. E, finalmente, com a “Idade da Informática Planetária”, a opinião pública cada vez mais será influenciada por “dispositivos estatísticos e de modelização como os que são produzidos pela publicidade e a indústria cinematográfica” (Guattari: 186).

A obra de Andre Sant’Anna com suas redundâncias insistentes e a profusão de imagens e fragmentos frasais, retomadas com intermitência, reproduz o fluxo televisivo e nesse sentido, como o observa Oliveira, “parece indiferente a tudo que possa separar o adulto do infantil” (237). Em seu “maquinismo eletrônico-midiático” (Dias: 39) intercambia papéis estratificados e performatiza personalidades sideradas por egos ideais ou narcísicos, correntes na mitologia midiática das celebridades ou ainda difundidos por visões de mundo simplistas e preconceituosas.

Nestas histórias mais pessoais, o narrador multiplicado em personas reúne memórias delirantes e obsessivas, num fluxo bovarista de identificações com sucessivos egos ideais, nos quais se compraz pela retomada levemente irônica de admirações infantis.

Ricardo Piglia, ao se perguntar pela “versão contemporânea da pergunta “o que é um leitor?””, imediatamente o coloca “perante o infinito e a proliferação”, ou seja, “perdido numa rede de signos” (27).

Estas histórias pessoais de Sant'Anna, o narrador-autor, se forjam exatamente por esse movimento itinerante: da “revolução” para o rock, daí para o futebol e finalmente direto para a Alemanha. Trata-se de um leitor muito especial da própria educação sentimental: formado na classe média urbana brasileira dos anos de 1960 para as viagens correntes na sua época, o rock e o futebol. E, finalmente, preparado para um voo mais adulto e personalizado, que se cumpre com a estada na Alemanha, o país natal de Pati, “a minha mulher do George”, a quem “o George Harrison, o André George, o Ubatuba Harrison, o André Ubatuba” elegem como companheira de vida (Sant'Anna: 178, 180). A multiplicação de Georges assumida aos milhares pelo narrador, nessa última história, termina numa confissão de amor às avessas ao Brasil que, em momento algum, é esquecido. O tom ressentido de frustração pelos males do país, certamente prejudica o rendimento d’ “A história da Alemanha”, que está longe de ser o ponto alto do livro, mas sem dúvida, revela a nostalgia que transforma o seu título triunfalista numa ironia triste.

TRABALHOS CITADOS

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.
- BARTH, John. A few words about minimalism. *Sunday*, Late City Final Edition Section 7; Page 1, Column 1; Book Review Desk, December 28, 1986.
- DIAS, Ângela Maria. A “pornografia terrorista” de André Sant'Anna. In: _____. *Cruéis paisagens*: Niterói, EdUFF, 2007. p. 43-66.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GAUTIER, Jules de. *Le bovarisme*. 3. ed. Paris: Mercure de France, 1902.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina*: a era das tecnologias do virtual. Trad. Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 177-194.
- HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e romance*: Madame Bovary e Lady Oracle. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *As novas doenças da alma*. Trad. Joana Angélica D' Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LEYOPOLDT, Günter. *Casual silences*: the poetics of minimal realism from Raymond Carver and New Yorker School to Bret Easton Ellis. Tübingen: WWT, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SANT'ANNA, André. *O Brasil é bom*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Ângela Maria Dias é professora de Literatura Brasileira e Literatura Comparada da UFF, ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Foi pesquisadora, com bolsa CAPES/FULBRIGHT, na Brown University (EUA, 2007), e professora na Georgetown University (EUA, 2007-2008). Além de vários artigos em periódicos especializados, e da co-organização de quatro coletâneas de ensaios — *Estéticas da crueldade* (Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004), *Valores do abjeto* (Niterói: Eduff, 2008) *Cenas de arte e ficção: teatralidades contemporâneas* (Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015), *Sérgio Sant’Anna: um autor em cena* (Niterói: Eduff, 2016)— publicou nos últimos anos *Cruéis Paisagens: Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea* (Eduff, 2007) e *A forma da emoção: Nelson Rodrigues e o melodrama* (Ed.7Letras, 2013) e *Valêncio Xavier: O minotauro multimídia* (Ed. Oficina, 2016). Atualmente trabalha com Linhagens Performáticas na Arte e na Literatura Contemporâneas do Brasil.

Artigo recebido em 07/10/2016. Aprovado em 23/11/2016.