

ENTREVISTA

NO CALOR DA OBRA: ENCONTROS COM A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Entrevista com o escritor Sérgio Sant'Anna

Esta entrevista foi concedida por Sérgio Sant'Anna em 7 de novembro de 1997, na seqüência de uma conferência do autor na Universidade Federal do Paraná. Ambas as atividades integram o programa “No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea”, criado por professores de literatura do Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, com a cooperação da Fundação Cultural de Curitiba.

Autor de obra ficcional extensa, numa carreira que já se aproxima de três décadas, Sérgio Sant'Anna lançara há pouco seu romance *Um crime delicado*. No melhor espírito do programa “No calor da obra”, cujo propósito é estabelecer uma interlocução direta entre o espaço acadêmico e a produção cultural viva, nosso entrevistado falou-nos sobre seu último romance, sua recepção na crítica, suas relações com as artes plásticas e com a Universidade. Sempre com muito bom humor, despreensão e franqueza, qualidades que escasseiam em muitos discursos “sérios”, da Academia ao rodapé literário.

Benito Rodriguez - Sérgio, eu tinha feito um comentário a propósito de sua fala, há pouco, na Universidade, sobre o paralelo entre o Machado, sobretudo em *Dom Casmurro*, o autor de acusação da Capitu, e o caso do seu Antonio Martins, produzindo um auto de defesa, ambos em alguma medida falhados. Tal paralelo, você já disse, mais de uma pessoa assinalou e, em alguma medida, poderia ser lido em seu texto, embora não o estivesse orientando na formulação do livro de antemão. Você sublinhou a importância dos detalhes, trabalhando no registro refinado de escrita que lhe interessa. Ocorreu-me um outro paralelo, entre uma

cena de *Um crime delicado* e o conto “Amor”, de Clarice Lispector. Logo no começo de sua narrativa, quando Antonio Martins relembra seus primeiros contatos com Inês, há uma observação que curiosamente compara a personagem, em sua deficiência motora, a um cego. Está na página 14: “Meu primeiro impulso foi o de deixá-la entregue à própria sorte. Quantas vezes não agimos assim na vida, deixando, por exemplo, de auxiliar um cego em dificuldades na expectativa de que alguém faça isso por nós?” Essa confrontação com o cego, que produz um efeito tremendo sobre o destino do protagonista, está precisamente no conto que mencionei. Ali tudo acontece no momento em que a personagem de Clarice segue de bonde pela Rua do Catete rumo a Botafogo e finalmente ao Jardim Botânico. Gostaria que você tocasse em três pontos: a) o papel de certa topografia carioca, presente neste seu livro e em outros trabalhos seus; b) sua visão das referências ou paralelos entre o seu texto e os de outros ficcionistas (em que medida elas estariam inscritas ali ou seriam construções do leitor); c) finalmente, a imagem do episódio banal que muda toda uma vida, isso é só uma brincadeira com o pobre Antonio Martins ou devemos acreditar na densidade dessas pequenas experiências cotidianas?

Sérgio Sant'Anna - Começando pela menção à Clarice, é claro que há paralelos possíveis, coisas que são coincidentes, mas são imagens criadas por mim mesmo. Este tipo de experiência ocorre com todos nós, você sempre fica naquela hesitação e isso eu acho que diz por si. Não ficou muito clara pra mim a parte final da sua questão, mas creio que tudo isso foi saindo como tinha que sair. Por exemplo, as coincidências, inclusive geográficas, com Machado ou Clarice vêm do fato de habitarmos a mesma região. Na medida em que eu quero fazer um percurso no Rio, e essa cena do Metrô pra mim é importante, é natural que eu pegue meu bairro, que é Laranjeiras, e a estação seja a do Largo do Machado, uma região que outros escritores cariocas usaram também. Os bairros em que eu já morei no Rio foram Botafogo, Copacabana, Laranjeiras e Glória. Tem um percurso machadiano aí. Inclusive no *Amazona*, eu uso a carruagem, faço um ensaio sobre a Dionísia que é machadiano intencionalmente. Já no *Crime*, não. Eu sou um cara preguiçoso, sempre aproveito o lugar onde estou, então utilizo os espaços que melhor conheço. Quanto ao Antonio Martins, creio que há momentos que, de fato, mudam uma vida. Acho que a coisa é essa mesmo. O episódio é fundamental na medida em que ele está se defendendo. Então, a princípio, eu ainda não sabia qual seria o crime que ele iria cometer, ele está

tentando justificar-se. A gente pode estabelecer muitos paralelos, inclusive, digamos assim, que ele já sabia que ela era manca, numa espécie de “saber sem saber”. Então ele estaria se defendendo disso: “Não, eu não sabia”. Mas, no fundo, talvez soubesse, pelo olhar. Num primeiro olhar já estaria contido tudo. Assim, há uma mistura de tentativa de defesa e, ao mesmo tempo, aceitação do destino, pois o tempo todo ele oscila, uma hora não acredita em destino, ele se defende dizendo que não, foi um acaso, ele viu que ela estava lá em dificuldades; mas, no final, logo depois, em outro capítulo, diz que acreditou no destino que os fizera se encontrarem etc. E eu começo a gostar da construção melodramática. Talvez já esteja avançando para um outro ponto. O melodrama me agrada, desde que ele seja esperto. Mesmo quando ele não é esperto, me agrada. Aquele negócio, por exemplo, de ele notar no apartamento que ela é manca e começar a especular: “Não estaria aí a redenção de minha vida?” Tudo isso faz parte de uma coisa que, na verdade, quem analisa depois, tem uma percepção ampla do que foi feito. Mas quem escreve, vai descobrindo à medida que vai fazendo. E uma descoberta sempre sujeita a correções. Você vai, passo a passo, chegando a algum lugar. A imagem do cego é uma coisa que eu experimento mesmo. Às vezes, vejo um cego e me sinto na obrigação de ajudá-lo, mas penso: quem sabe alguém chega na minha frente. A Clarice também deve ter sentido a mesma coisa e todo o mundo sentirá. Creio que é uma coisa humana e no humano todos se identificam. Quanto à topografia do Rio de Janeiro, acho o paralelo com a Clarice legal, principalmente no *Laços de família*, que é extremamente machadiano. É um livro clássico, o mais clássico da Clarice, onde encontro essa geografia que eu adoro. N’*A Senhorita Simpson*, por exemplo, há referências de Laranjeiras: o Mama Rosa, um bar que freqüente, de frente para um curso de teatro, a CAL, que é meio folclórico, com aquelas pessoas estudando teatro, discutindo Grotowski, Artaud. Assim, uso o meu bairro. E se posso me prolongar mais um pouquinho, em *Uma tragédia brasileira*, o autor/diretor tem uma vizinha com quem ele transa quando o marido vai ao jogo de futebol. É uma vizinha coroa, embora ele goste de ninfetas. Eu até fui acusado de “ninfeteiro” por uma professora universitária. Saiu no *Jornal do Brasil*, eu adorei. Ainda mais que eu ia dar aula no dia seguinte, aquelas alunas olhando pra mim... Mas vejam a preocupação com a localização geográfica. A tendência era eu botar meu autor/diretor num edifício igual ao meu, em Laranjeiras, mas pensei: não, vou botá-lo em Botafogo, pois se alguém do meu prédio ler, se for um vizinho de andar, a mulher do

cara vai e tal, e a cabeça do sujeito pode começar a viajar no ciúme, um ciúme de Otelo... de repente levo um tiro. Então coloquei a história em Botafogo. Aí houve intencionalidade. Uma defesa. [risos]

Adalberto Müller Jr. - Essa é uma questão que sempre me chama a atenção quando estou lendo a sua obra, e mesmo quando leio outros textos narrativos. Até que ponto o “Sérgio Sant’Anna”, o “autor”, sabe mais do que o “narrador”? Existe uma hierarquia de saberes no momento de construir a narrativa? Será que o autor pode chegar a alguma conclusão sobre a culpa do narrador-personagem?

Sant’Anna - Acho que vou descobrindo durante a própria narrativa. O *Jornal do Brasil* perguntou certa vez: “Quem é esse eu? Quem é esse narrador?”. Esse narrador sou muito eu, mas eu o vou descobrindo durante a narrativa. Então não há uma chave ainda. Eu não sei mais do que ele. Digamos assim que há uma troca. É muito difícil isso, pois trata-se da própria relação entre a intuição e a razão. É o próprio trabalhar do inconsciente. Por isso é tão difícil as pessoas explicarem o que escreveram, porque elas não têm a condição de analisarem de fora. Aquilo pra mim foi brotando e percebi que dava jogo, aquela linguagem... Uma coisa que foi definida no *Um crime delicado*, de cara, foi o estilo: a defesa, era o auto de defesa. Percebi que teria rendimento, era um estilo que serviria ao livro inteiro, ele se defendendo de alguma coisa. E aí há um jogo. Tem horas em que o narrador me leva, tem horas em que eu interfiro, até porque, às vezes, viajo tanto que começo a fazer incongruências literárias pela minha viagem pessoal, então quero narrar coisas que não cabem na história. Isso foi o meu maior drama com a literatura. Por exemplo: teria variantes ali no *Um crime delicado* que eu queria muito escrever: a transa do Antonio Martins não escrita, está anotada com a mulher negra do Brancacci, uma transa que eu tinha tudo pra fazer, adoraria fazer. Ainda mais o fato de ele ser branco e ela negra. Eu babava de prazer. Mas não fiz pelo fato exclusivo de ele não querer discutir mais arte, e pelo fato também de eu não querer fazer da Inês uma mulher real, perceptível, pois, se ele vai conversar com a Lenita, eles conversariam sobre a Inês e ela aos poucos iria se tornando uma pessoa real, e eu queria que ela ficasse uma coisa nebulosa. E isso é curioso, porque o cara de Minas que me estudou, fez uma tese de mestrado sobre o meu trabalho, me cobrou isso, não ter dado uma voz ao feminino, que não era pra dar, não era uma personagem com autonomia. Não sei se respondi sua pergunta, acho que viajei em cima do que você falou.

Raquel Bueno - E quando se trata, não tanto de uma oposição entre autor e narrador, mas do domínio do tom? Como você mesmo comentava em sua palestra na Universidade, às vezes você corta o humor com algo mais sério, às vezes é o contrário. Ainda há pouco, você mencionava o jogo entre razão e emoção (intuição?), talvez do próprio narrador. Percebo isso em muitos momentos, inclusive em *Um crime delicado*, mas não só nele, momentos em que o leitor está indo deduzir alguma coisa e o narrador vem e deduz antes: “ah, eu sei que todo o mundo já está percebendo etc.”, e o leitor, na verdade, não teve muito tempo pra perceber tudo aquilo. Parece que o narrador está querendo se adiantar sempre, uma certa necessidade de manter o controle total sobre o que se está narrando, de não parecer óbvio em nenhum momento. É muito um jogo da inteligência, que me parece o forte de seu texto, mas às vezes o humor poderia deslanchar um pouquinho mais e aí vem esse narrador e corta pra dizer: “Mas antes que você pense, deixe eu te dizer que é isso mesmo...”. Como você vê esse jogo? Isso gera uma tensão, o leitor quer continuar rindo, mas o narrador não deixa, porque vem a inteligência e interfere. Fica essa briga o tempo todo, do narrador consigo próprio, ou do narrador com o autor, sempre querendo sobrepor o controle da razão sobre a emoção (intuição?), como é isso afinal?

Sant'Anna - Isso pode ser visto de várias formas. Eu tanto sou elogiado como criticado por isso, por roubar o espaço do leitor. Sempre confessei, nunca mistifiquei ninguém, não sou romancista no sentido tradicional. Não consigo, talvez, deixar minhas personagens vivas, sozinhas, digamos assim. Admiro profundamente romancistas, por exemplo, os norte-americanos, que fazem personagens que sozinhas vão levando o leitor. O que eu reconheço ter de bom é uma linguagem que dialoga com meu próprio ser pessoal, muito sinceramente com meu próprio ser, com uma sinceridade absoluta, a ponto de me torturar. Enquanto não chego lá, não consigo. Então, naturalmente, o narrador ocupa um espaço muito grande, porque esse é o espaço do “eu-autor” falando. O narrador assim é uma personagem que adquire uma importância muito grande, o que ele pensa, o que ele fala. O prazer dos meus textos, para quem o sente, estaria muito mais na narrativa do que propriamente nos fatos, embora os fatos em alguns textos, em alguns momentos, possam ocupar um lugar fundamental. Quando eu falei na Universidade hoje, estava me defendendo da acusação de racional, porque sinto tanto os meus livros, que chego a me desgastar profundamente. Essa é uma revelação sincera, chego a temer pela minha saúde, coisas desse tipo até, a tal ponto chega o envolvimento.

Só que ele sai dessa forma, há uma briga, um atrito. De fato o narrador tem esses traços, mas é porque ele é assim, esse é o discurso dele, que nasceu assim, e eu não posso fazer outra coisa. É engraçado, tenho uma consciência disso, sou um escritor deprimido comigo mesmo, porque tenho uma consciência de tudo que poderia ter sido e não foi no livro. Ainda ontem estava conversando sobre isso na UERJ, se não poderia ter feito um livro policial. Poderia, mas não tenho competência pra fazer um livro policial, um livro que tivesse o mesmo processo penal, em que as personagens todas pulassem pra vida. E aí penso no Duchamp, que tenho como um grande exemplo pra mim, um grande alento, pois ele era o “pintor não-pintor”, ele move minhas emoções. Se eu for para os Estados Unidos no ano que vem, para uma universidade lá, estou programando uma visita à Filadélfia e vou ficar emocionado vendo o Duchamp, exatamente porque ele não deixava a pintura fluir pelas emoções. Ele criou uma pintura não-retiniana, exatamente no sentido da palavra e da razão entrarem também, mas a razão dele é cínica, irônica, então é um jogo, e esse jogo me seduz, inclusive eroticamente. A narrativa, a palavra, têm um erotismo pra mim. Então, um ficcionista como eu, ocupará um determinado lugar, que não deve ser o lugar de todos, é o lugar de um. Acho a linguagem, principalmente a linguagem séria, extremamente engraçada. Porque as pessoas vêem o sujeito falando sobre arte, sobre Duchamp, fazendo aquelas digressões todas, e acabam levando muito a sério. Nada é pra ser levado muito a sério. Um romancista brasileiro que eu admiro muito é o João Gilberto Noll. Eu rio nos livros dele, e pouca gente ri nos livros dele. Pois é, e é engraçado. Eu acho que o humor está muito além do que as pessoas entendem como humor. Está no próprio discurso. O ser humano é muito caricatural, ele é cômico. Quanto mais sério, mais cômico ele é. Eu citei a Patafísica [na palestra da Universidade], porque o Colégio da Patafísica do Jarry era exatamente isso, uma espécie de Academia onde as pessoas todas eram muito graves, muito sérias, vestiam roupas sérias, discutiam coisas profundas de filosofia, mas no fundo, no fundo, você ia percebendo aos poucos que aquilo tudo era cascata. Eu gosto muito desse tipo de coisa. A minha narrativa está impregnadíssima disso, cada vez mais.

Adalberto - No *Confissões de Ralfo* há uma passagem em que você se demora sobre o problema da crítica. O que mudou daquele livro para *Um crime delicado* com relação ao crítico?

Sant'Anna - Em primeiro lugar, a coisa mais fácil pra lhe responder é que fiquei mais velho, infelizmente. No *Confissões de Ralfo* eu era tão irresponsável que fiz um romance absurdo, cheguei a pedir desculpas ao Ênio Silveira quando mandei o romance. Falei: “olha, se não quiser publicar, não publica não, tudo bem, eu entendo”. Foi mesmo com desculpas. Mas nessas passagens da crítica o romance melhora, ele vai melhorando cada vez mais. Quando reli pra segunda edição percebi que é um romance de falhas lamentáveis e de grandes achados...

Adalberto - Muito bons.

Sant'Anna - Pois é, e os grandes achados salvam as falhas lamentáveis. Eu gozei o crítico assim no escarnecimento mesmo, mas gosto daqueles textos que gozam do crítico, “Au Théâtre”...

Adalberto - “A Literatura”.

Sant'Anna: Madame La Littérature que é igual a uma puta francesa. Engraçado como a seriedade, às vezes, me impressiona. Teve uma francesa fazendo um mestrado no Rio que ficou me perguntando: “mas por que a francesa é a puta?” Aí eu tive que explicar. Tudo bem que ela não entendesse, que antigamente no Brasil eram madames etc. O *Ralfo* era mais rasgado, tenho um pouco de saudades disso, como a gente tem saudades da juventude. De você ser capaz de uma irresponsabilidade total. A época favorecia também a se fazer um anti-romance, um anti-tudo. Já hoje em dia, as regras do jogo estão mais rigorosas. De certa forma, é porque já foi feito. Mas ainda continuo a gostar de autores como Jorge Mautner, por exemplo, que é totalmente irresponsável. Você lê um livro do Mautner e vê que ele escreve todas as loucuras. Eu continuo a gostar muito dele, como do José Agripino de Paula. Com o decorrer do tempo, até pelo fato de ter me tornado um escritor mais conhecido, de ter chegado a uma editora como a Companhia das Letras, que é muito exigente, “a editora”, a coisa muda. A Companhia nunca me procurou pra reeditar as *Confissões de Ralfo*, não tem a cara da Companhia das Letras. Então estou fazendo a mesma coisa, só que mais rigorosamente. Acho que algo se perdeu e algo se ganhou. Mas isso é a mesma coisa da juventude e da maturidade, você perde muito com a juventude e ganha alguma coisa com a maturidade. Faço isso de uma maneira mais elaborada, com menos furos, porque o *Ralfo* tem furos impressionantes, de enredo, de tudo. O que me dava vontade eu fazia. Era um livro anárquico. Agora, digamos assim, esse espírito meu, que espero não perder até a

morte, se eu morrer, por exemplo, de enfisema pulmonar, espero pedir um cigarro na última hora, procuro manifestar num humor grave, procuro fazer uma comédia grave. Encontro isso em Eric Satie: “Prelúdios flácidos”. Comédia grave. O Satie poderia compor uma peça assim, chamada “Comédia grave”. E vou falar mais um pouquinho do Satie. Ele é um artista que me faz a cabeça, uma influência nunca pernicioso. Quando o ouço, e eu não sou um conhecedor de música clássica, percebo que ele toca aquele piano que enleva, e ao mesmo tempo ele está fazendo alguma sacanagem com você, que quanto mais você conhecer música, mais você vai ver que é sacanagem... Ele está tocando uma valsinha, tipo Debussy, que é comovente, mas está botando alguns acordes ali que fazem as pessoas que compreendem verdadeiramente a música saberem que está jogando com algumas coisas. A minha narrativa é exatamente a mesma coisa, tem vários lances assim. O cara está fazendo aquele discurso sério sobre qualquer assunto, arte, o que quiser, mas você pode ter certeza de que lá no fundo tem algo risível. Como todo ser humano é sempre risível.

Luís Gonçalves - Eu queria fazer uma pergunta a respeito da crítica, mas do outro lado. Justamente a partir dessa sua resenha sobre o livro do [Fernando] Bonassi que saiu domingo, em que você tem até uma crise de identidade no meio do texto, “não, pera aí, eu tenho que falar como crítico”. Tem se tornado, de uns tempos pra cá, quase uma prática dos cadernos culturais chamar um escritor para resenhar outro. Até o *Estado de São Paulo*, há uma semana ou duas atrás, chamou o Scliar pra resenhar a Ana Miranda e a Ana Miranda pra resenhar o Scliar e ficou uma rasgação de seda à distância bem curiosa. Para o escritor que surge, como é o seu caso, como escritor e não como crítico, como é trabalhar com a obra de um outro escritor? Até que ponto isso é uma vantagem ou uma desvantagem? E já que eu estou falando, vou aproveitar essa observação sobre o *Confissões de Ralfo*. Já é a segunda vez em que ouço você criticar esse livro, da outra vez foi pior, em Florianópolis, no começo do ano, você acabou com o livro muito injustamente. Gostaria de saber qual é a sensação de um autor quando vê seu livro alçado à posição que o *Confissões de Ralfo* tem na literatura brasileira? Veja a importância que a Flora Süssekind dá a ele. Como é, para o autor, ver que os críticos colocam um livro que ele nem considera tão bem realizado numa posição desse destaque? Aliás, é uma bobagem a Companhia das Letras não querer reeditá-lo.

Sant'Anna - Vou começar pelo fim. Não é que a Companhia não tenha querido reeditá-lo, ela não se propôs. Quando eu falo nos furos do *Confissões de Ralfo*, penso em algumas coisas, que não posso deixar de perceber como profissional, na minha ingenuidade na época. Se fosse hoje, com o mesmo espírito, poderia ter feito um livro muito melhor. Mas é preciso deixar muito bem claro que esse é um livro cheio de compartimentos. Adoro certos compartimentos até hoje, como os capítulos “Literatura”, “Au Théâtre”, o capítulo final. Não gosto é de algumas coisas em que forcei a barra por não saber como resolver. Mas, de fato, o livro saiu mesmo das minhas mãos. E quanto à primeira pergunta, na UERJ, na semana que vem, vai haver um evento sobre o papel do profissional de letras. Eu acho que o profissional de letras precisa ter mais espaço no jornal, mas precisa adequar um pouco a linguagem. Há uma certa tensão. A *Folha* até permite, embora sejam os caras famosos da USP etc. Mas, digamos assim, como escritor, quando faço uma resenha, como a do Bonassi, por exemplo, escrevo um pouco como quem escreve algo para o leitor curtir. Sei que ali tem um leitor, então posso fazer uma brincadeira desse tipo, “ora vejam só, estou aqui no papel de crítico”, o que dificilmente um cara revestido com a couraça da teoria literária é capaz de fazer. E é tão simples! O escritor leva uma vantagem nesse sentido. Essas transações, do tipo Scliar e Ana Miranda, eu acho detestáveis. Outro dia, vi n’*O Globo* o Affonso Romano elogiando o Wilson Martins, que elogia o Affonso Romano. Isso é um horror, é o fim da crítica. Os jornais deveriam prestar um pouco mais de atenção aos profissionais de letras, mas os profissionais de letras também, quando escreverem para jornal, ou mesmo quando escreverem em geral, precisam dar uma mobilidade maior à sua linguagem. É isso: está faltando humor, está faltando humor. Porque a universidade é uma instituição. Discuti isso com o meu pai, ele era professor universitário. Eu fiz as cadeiras do mestrado e não pude apresentar um romance puro e simples como tese de mestrado, tinha que teorizar a respeito. Eu me recusei. Meu pai ainda era vivo e dizia: “tem o lado acadêmico, o discurso acadêmico”. Discurso acadêmico o cacete, pô! É óbvio que tem que haver um rigor, a que eu não me obrigo. No *Confissões de Ralfo* mesmo, citei uma frase de T. S. Eliot que não sei onde eu li e até agora ninguém achou essa frase, inclusive um americano procurou em toda a parte. Eu não sei, li em algum lugar esse troço, mas se está errado... Temos que aprender uns com os outros. Outro dia estava em Madri, com o Benedito Nunes, que eu acho um homem brilhante, além de ser uma pessoa maravilhosa. Ele está sem espaço no jornal. Além

de ser um grande crítico, tem uma certa malícia, já é velho no *métier*. Talvez eu seja muito agradecido a ele por ter sido o primeiro crítico desse porte a perceber que, no *Confissões de Ralfo*, havia uma paródia de Machado e de Oswald, eu era o primeiro cara a ter gozado o Oswald, em outras palavras, a ter gozado os modernos e os vanguardistas. Fiquei muito feliz e muito agradecido. Só pra ficar mais claro: no jornal, se sair igual está na tese... Embora até aconteça, no “Jornal de Resenhas” da *Folha*, por exemplo, é bem assim, mas eles publicam à parte e o número de leitores é reduzidíssimo. Ao mesmo tempo, os escritores como eu são meio irresponsáveis, fazem a crítica impressionista mesmo, fazem a brincadeira com o outro. Mas gosto de deixar bem claro que, no meu caso, não faço cupinchada. Não conheço o Fernando Bonassi. Comprei o livro *Um céu de estrelas* por causa de uma entrevista que li dele. Gostei muito do livro, gostei menos desse agora, gostei dos *Matadores*, então fiz uma resenha inteiramente de coração aberto, sobre o trabalho de uma pessoa que eu não conhecia.

Luís - Você tem saudades da crítica de rodapé? Você acha que falta isso? O crítico jornalista, desvinculado da universidade, mas, ao mesmo tempo, vivendo da crítica, e talvez com mais mobilidade, mesmo em termos de linguagem? É uma coisa que está praticamente terminada no Brasil. Será que a ressurreição disso seria viável e interessante?

Sant'Anna - Olha, não sei se tenho saudades da crítica de rodapé por causa dos críticos de rodapé. Eu não vou dar nomes, vocês entendem, não é? Porque se fosse um cara legal, uma pessoa interessante... Vamos ser francos: o Wilson Martins, por exemplo, que é um crítico de rodapé [do *Globo*?]. Tenho problemas, não posso falar sobre ele porque ele fez críticas de livros meus, pegou o lado negativo de *Amazona* e *A tragédia brasileira*. Quanto ao *Amazona*, ainda posso concordar, mas n'*A tragédia brasileira*, discordo de tudo. Ao mesmo tempo, não posso negar que é um homem inteligente, que lê tudo, mas olhando seus textos acho que é um homem anacrônico, ultrapassado. Então, o jornal costuma dar [a tarefa] às pessoas erradas. Um outro caso era o Hélio Pólvora. Ele era crítico de rodapé do *Jornal do Brasil*. Foi até generoso com *O sobrevivente*, porque eu era um estreante, foi muito favorável ao *Notas de Manfredo Rangel* e esculhambou com o *Confissões de Ralfo*. Não que eu tenha ficado ofendido, achei até natural que o *Confissões de Ralfo* não pudesse agradecer ao Hélio Pólvora. Mas depois, percebi que há uma caretece, as pessoas galgam essas posições quando já é tarde demais. Não

tenho nada contra a crítica de rodapé, acho que a literatura devia ocupar [mais espaço], acho um horror o espaço que a televisão ocupa no Brasil. Além de ver coisas péssimas na televisão, você pega um jornal inteiramente ocupado pela discussão entre Gugu e Fausto Silva, tudo uma baixaria, então você não vai perder mais tempo. Seria bom que os jornais tivessem críticos. Mas eles deviam ser, primeiro, mais jovens. Porque o fato de o sujeito ser jovem não quer dizer que ele escreva mal. Sei disso porque fui professor de comunicação durante quinze anos e tive alunos que hoje em dia escrevem pra jornais no Brasil inteiro, escrevem muito bem, e têm capacidade de ver o que está surgindo na literatura com um olhar novo. Já os críticos de rodapé que chegaram a uma situação acadêmica respeitável não têm. Daí fica aquele negócio, o cara desenterrando cadáveres. E cadáveres nada ilustres.

[intervalo]

Sant'Anna - Na época em que eu me tornei autor, o experimentalismo estava na ordem do dia, era a palavra de ordem. Era uma aventura. No Brasil, rolava coisa nova todo o dia, cara. A gente estava ali, com aquele pique total. Nesse sentido usemos o palavão, o pós-moderno é uma revisão disso.

Benito - Era nisso que eu queria que você chegasse.

Raquel - O *Ralfo* era pós-moderno?

Sant'Anna - Não, não, o *Ralfo* não. O *Ralfo* era uma procura. Já sabia que alguma coisa tinha que mudar. Mas o pós-moderno já seria uma convivência de todas as coisas, né? Fora a própria idade. Vejam o *Zé Celso* [Martinez Corrêa], que se manteve absolutamente fiel a si mesmo, acho que envelheceu. Pois é, eu vi todas as coisas do *Zé Celso* na grande época dele. Eram entusiasmantes mesmo! Você saía do teatro com a cabeça... Pô, e agora é um saco, um saco. Você ir ao teatro pra ver seis horas de, desculpem a expressão, frescurada, vanguardice. Isso mudou, acho que com o tempo as coisas vão mudando. É bom manter-se fiel ao espírito, mas o espírito também tem que perceber algumas coisas que mudaram na época. Não faz mais sentido repetir, ser um modernista hoje. Ser o Oswald hoje, com setenta anos de atraso. E tem gente aí que quer. Entrego ou não entrego?

Adalberto - Entrega.

Sant'Anna - O Diogo Mainardi. Ele pretende ser o Oswald hoje.

Luís - Nossa, mas ele tem muito menos talento...

Raquel - E não é bem humorado...

Adalberto - A gente estava falando sobre a vanguarda. Não sou um especialista em artes plásticas, mas parece que há uma diferença muito grande entre o projeto construtivista do Mondrian, toda aquela coisa utópica de uma sociedade melhor, uma arte para uma sociedade melhor, e o projeto de Duchamp, que não segue muito esse caminho, é mais uma molecagem, como você gosta de falar. Eu queria ouvi-lo um pouco sobre isso.

Sant'Anna - Ambos são espirituais, cada um à sua maneira. É a questão das diferenças, que acho fundamental. Os dois são essenciais às artes plásticas. Também não sou nenhum entendido em arte. Minha namorada, aliás, é artista plástica. A gente conversa sobre isso, mas eu gosto, eu curto, eu tenho tesão vendo um Mondrian... O Duchamp tem uma proposta destruidora de valores e de abertura de idéias; já o Mondrian tem uma proposta que é tomada como espiritual. Mas ambos são espirituais à sua maneira. O Duchamp na ironia. À cultura, é essencial essa diversidade. É engraçado que o grupo *De Stijl*, do Mondrian, considerava que a espiritualidade seria chegar à forma pura. Ao mesmo tempo, o Duchamp, quando filosofa, também está em busca disso. Esse aspecto que eu até citei na palestra na Universidade hoje: o “não fazer”, o ser humano importa mais do que o artista, o artista não deve à sociedade o quadro anual ou mensal. Esse é um assunto que me preocupa muito ultimamente. Literatura e mercado, você ser um profissional, ser um escritor conhecido. E de repente, se você não fizer mais? Você é um ser humano, você é um cara que está ali, com outras aspirações, de viver em paz, viver legal, descobrir coisas.

Luís - Você se sente meio na obrigação de fazer?

Sant'Anna - Tem um lado que me cobra e tem outro que briga com isso. Não sei qual que vai ganhar.

Luís - Você falou disso na Universidade, e fiquei imaginando se você estaria com vontade de parar.

Sant'Anna - Tenho bastante vontade.

Luís - É algo como uma ressaca ou será vontade de parar mesmo? Você já sentiu isso antes?

Sant'Anna - Muitas vezes, muitas vezes.

Raquel - Mas sempre recomeçou.

Sant'Anna - Sempre recomecei.

Adalberto - Não dá um complexo de Raduan Nassar?

Sant'Anna - Dá. Eu acho invejável um cara que tem coragem de parar. Mesmo que não seja pra criar galinhas, nem pra ficar parado. Muitas vezes, gosto de me sentar pra meditar literariamente. Atualmente eu estou sendo muito solicitado, está ficando difícil fazer isso. Sentar lá no lugar onde fico trabalhando, como se fosse escrever, mas de repente, você não faz nada. Apenas senta e fuma. Delícia, né? Mas a vida é curta, então você fala: “tem que escrever, tem que escrever... ou não tem?” E ao mesmo tempo você pode ter algo a fazer e pensa: “será que estou sendo apenas preguiçoso?”, porque sou preguiçoso. E aí... Duchamp é admirável nesse sentido. *Conversações com Marcel Duchamp* é um livro que um dia reli porque estava em crise. O pessoal lendo Paulo Coelho e eu *Conversações com Marcel Duchamp*. Ele fala que, chegando a Paris, de volta ao estúdio, alguém o encontra descansando no estúdio e lhe pergunta: “O que você anda fazendo ultimamente?”, e ele: “Nada, mas a gente se cansa de não fazer nada também”.

Adalberto - O Mondrian tinha uma obsessão por fazer, tinha que fazer, porque ele acreditava que era só fazendo que se podia, de fato, mudar alguma coisa. E aí levava seu projeto às últimas consequências. Outro dia assisti a um programa de TV onde se contava uma anedota a respeito dele. Dizia que quando Mondrian andava pelos parques, fazia as curvas em ângulos retos. Ele internalizou aquilo a tal ponto que sua vida se transformou nos quadros.

Benito - A propósito, penso que seu projeto, Sérgio, de reconhecer a importância da diversidade na arte, e essa dualidade quanto à realização, ora fazer, ora não fazer, tem a ver com a idéia de que não é do seu trabalho que dependerá, necessariamente, “o destino da humanidade”. Muitos artistas, ao contrário, produzem suas obras, ainda que reconditamente, com um pouco dessa expectativa. Sua aposta no lúdico, nessa coisa

“moleca” que você privilegia em sua abordagem de arte e cultura de um modo geral, talvez aponte pra isso.

Sant'Anna - De fato, a hipótese de não fazer nada teria que ser colocada. Mas o problema é que a vida é curta e a gente têm dúvidas.

Luís - Você pensa no futuro de sua obra?

Sant'Anna - Não, não tenho a menor certeza quanto a isso. Eu vou tentar repetir exatamente o que disse à minha psicanalista. Estou completamente dividido: quero viver em paz e, ao mesmo tempo, produzir com serenidade. Em linhas gerais é isso. É algo fácil de falar e muito difícil de se conseguir. Essa conquista, como ser humano, me falta. É isso, né? Ser humano mesmo. Se bem que o que estou falando não é nada de novo, é a angústia de todos nós.

Benito - Pensando na anedota sobre o Mondrian, seria menos angustiante para o artista imbuir-se de um senso de missão, determinar que a sua vida, o seu gesto de obra e a sua ação, nos mínimos detalhes, serão direcionados para um projeto determinado, do qual, possivelmente, dependam “os rumos da humanidade”. Seria mais fácil colocar-se todas as fichas numa aposta dessas?

Sant'Anna - Ai já vira megalomania... Embora o Mondrian tenha, de fato, acabado por influenciar o destino da humanidade. O que grila, e eu não sei quantos de vocês mexem com literatura na prática (criativa), é saber que se pode fazer alguma coisa e não fazê-lo. Será que é simplesmente por preguiça, porque não dá ou não quer fazer? Duchamp, nesse sentido, foi incrível, porque fez alguns gestos, algumas coisas... Mas não sei até que ponto ele não mentiu um pouco também. Existem aquelas caixas dele, onde estão todos os projetos de sua obra minuciosamente recolhidos. E são superinteressantes.

[intervalo]

Benito - Gostaria de mencionar um texto seu, que foi publicado na *Playboy*, no começo do ano passado [“Estranhos”, edição de fevereiro de 1996], e depois incluído entre aqueles quatro “Inéditos” que fecham seu volume pela Companhia das Letras. O conto tem trechos engraçadíssimos, quando a mulher começa a manipular o membro do narrador e ele confessa que isso lhe “causava um prazer intenso”, todo aquele jargão

característico da ficção feita “para revista *Playboy*”. Ao vê-lo deslocado do contexto original de publicação, posto no volume de sua obra reunida, tive a impressão de que ele perdia parte de sua eficácia.

Sant'Anna - Você acha que na *Playboy* ele era melhor?

Benito - Penso que funcionava melhor. Ele tem um diálogo com o contexto...

Adalberto - Muita coisa funciona melhor na *Playboy* do que fora dela...

Sant'Anna - Eu gostei do trabalho e botei no volume. Não é nenhuma obra-prima, não, mas é um trabalho...

Benito - Não se trata de uma crítica ao conto em si. Dentro da revista, ele dialoga ironicamente com todo o contexto. Se fosse seu trabalho de estréia, ainda poderia haver alguma dúvida, mas tal hipótese é obviamente absurda, já que a *Playboy* não publica estreantes. Busca no escritor de renome o verniz intelectual do artista, um alibi para seu público, que não estará comprando apenas as fotografias...

Luís - Diogo Mainardi já não diria isso...

Sant'Anna - Pois o Diogo Mainardi, no artigo da *Veja*, elogia precisamente esse conto e diz que é melhor que *Um crime delicado*...

Benito - Não dá pra levar a sério...

Sant'Anna - Ele faz isso de má-fé. É o que eu estava dizendo. Não é a opinião dele. Ele escreve dentro de um contexto em que tenta diminuir você. É óbvio que não é melhor.

Raquel - Você já falou com ele?

Sant'Anna - Nem quero. Falar sobre o quê, pô!

Adalberto - Há pessoas que acham que vão se erguer rebaixando os outros, tentando derrubar os outros.

Sant'Anna - Qualquer um. Inclusive o fato de eles me terem dado aquele espaço imenso, rapidamente. Ele nem deve ter lido o livro inteiro, não deu tempo, já que a *Veja* saiu à frente de todos e publicou aquele negócio. Devem ter dado pro cara aquela antologia, ele pegou mais ou menos o

que conhecia, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. O da *Playboy*, ele deve ter lido lá mesmo...

Benito - Veja, Sérgio, naquela mesma edição da revista, havia uma longa entrevista com Paulinho da Viola e, na sequência, as fotos da moça da banheira do Gugu. É a isso que me refiro. Aquele conto, posto em tal contexto, tem um efeito, tem um sabor... Mas, de fato, o impacto da descontextualização também pode ser relativizado. No fundo, daqui a 50 anos, seu conto será lido de uma maneira completamente diferente. O Lima Barreto, por exemplo, quando escrevia o *Isaias Caminha*, lá no começo do século, tinha evidentemente uma série de modelos objetivos da imprensa carioca e era lido dessa forma. Passaram-se 50 anos, as pessoas continuaram lendo esse texto e não fazia tanta diferença assim o fato de ninguém mais saber quem tinham sido seus modelos. É evidente que o seu conto pode sobreviver, mas pra mim, como leitor de hoje, achei muito engraçado, reencontrá-lo no volume de sua obra, daquela forma seca, junto aos outros, sem indicações.

Sant'Anna - Eu gostei na hora de escrever. Achei assim meio classe B, meio *Pulp fiction*.

Benito - Exatamente.

Sant'Anna - É uma situação armada, uma situação ideal. Você quer botar um homem e uma mulher num espaço, você arma um aluguel de apartamento. É quase um truque banal de mágico de circo ruim. É pra tirar um sarro. Gosto daquelas mulheres...

Benito - Coisas de *Último tango*...

Raquel - Não tem algo a ver com o Chico, no *Benjamim*?

Sant'Anna - Não, nada a ver...

Adalberto - Hoje, quando você falava da paixão pela manca, a Inês, lembrei-me do Flaubert. Refiro-me à relação que ele tinha com a cena. Ele dizia sentir a morte da Emma Bovary, sentia o gosto do veneno na boca. Como poeta, essa é a grande inveja que tenho dos ficcionistas, poder sentir a vida do outro palpitando.

Sant'Anna - Principalmente como um Flaubert. Ele fazia mesmo. O conto do papagaio, "O coração simples", é um dos melhores contos que

já li na vida. Vocês já leram? É maravilhoso. É bonito demais. Naquele tempo, o pessoal sabia escrever mesmo. Hoje em dia, vários enganadores conseguem. Inclusive eu. [risos]