

REPRESENTAÇÃO E PERFORMANCE NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Luciene Azevedo

Professora da Universidade Federal de Uberlândia
lucieneazevedo@ig.com.br

Este ensaio inicia-se com uma provocação: é possível reconhecer na prosa literária contemporânea a persistência de uma vocação empenhada característica da literatura brasileira?

O caráter empenhado de nossa literatura foi ressaltado por Antônio Cândido em seu *Formação da Literatura Brasileira* para descrever o “sentimento de missão” que tomou conta dos escritores românticos comprometidos com a construção de uma identidade nacional. O escritor comprometido com a tarefa de forjar a imagem do país através de uma literatura *interessada* institui como critério de valor seu ‘caráter representativo’, muitas vezes às custas de seu desempenho estético.

Com a chegada do século XX, o caráter empenhado reinventa-se. O paradigma da literatura que cumpre seu papel *interessado* continua vigente, seja através do impasse entre entender o país e condená-lo à civilização presente n’*Os Sertões* de Euclides da Cunha, seja através da desmistificação de uma imagem forjada pelos mitos românticos, encarnada por Policarpo Quaresma e Macunaíma, que efetuam a apropriação antropofágica da nacionalidade idealizada.

Essa “‘tomada de consciência’ dos autores quanto a seu papel” (CANDIDO, 1981, p. 26), atravessa nossa historiografia literária e volta à cena através do conceito de ‘literatura anfíbia’ de S. Santiago. Segundo o crítico, a dualidade entre arte e política é a problemática que permeia a produção literária brasileira e pode ser apontada como a causa de certo vazio temático e estilístico: o compromisso com a construção da identidade nacional (afirmativa ou negativa), sob a clave da representação realista.

Embora a pós-modernidade tenha afastado quase por completo a temática da nacionalidade (da polêmica de classe e nacionalista para a polêmica identitária, segundo S. Hall), talvez seja possível levantar a hipótese de que na literatura dos grupos marginalizados, persiste o desdobramento da postura anfíbia não apenas pelo predomínio das representações dos excluídos, mas também pela renovação do realismo em suas obras.

Dessa forma, seria possível, então, reconhecer no hibridismo entre arte e política um eixo temático presente em algumas obras da literatura brasileira contemporânea, que reside na dramatização dos problemas sociais pelos escritores contemporâneos.

Segundo S. Santiago, a perspectiva engajada do escritor é resposta às desigualdades seculares de um país que insiste em preservar a exclusão de seus miseráveis. Sendo assim, a contaminação entre a “especulação política e a subversão estética” (SANTIAGO, 2004, p. 31), é marca caracterizadora da ambigüidade sobre a qual se estabelece a literatura brasileira.

Assumindo o compromisso de “dramatizar objetivamente a necessidade de resgate dos miseráveis” (SANTIAGO, 2004, p. 66), o escritor expõe-se ao risco do ‘patronato ideológico’ e seu lugar de protetor, segundo Benjamin já alertava, transforma-se em um ‘lugar impossível’. Para Benjamin, era importante que a solidariedade do artista fosse também material, além de ser tema da sua arte ou significar uma atitude política do artista.

O escritor que aposta na agudeza do produto literário, investindo na tensão inerente aos problemas da representação, tem sempre no horizonte a linha tênue e indefinida que o separa das “lamúrias estetizantes ou críticas pragmáticas” (SANTIAGO, 2004, p. 69). A tarefa de representar os excluídos tem de se precaver contra as armadilhas, muitas delas já visitadas por nossos antepassados românticos e modernistas.

Reapropriando-se das premissas levantadas por Benjamin em seu artigo “O autor como produtor”, Hal Foster identifica muitas persistências negativas desse modelo na atitude política do artista contemporâneo. Remetendo-se especificamente ao panorama americano das artes plásticas dos anos 80, Foster indica que embora haja diferenças, os perigos continuam os mesmos: a tendência a acreditar na interdependência das transformações artísticas e políticas, a quase-certeza de que essa transformação depende do Outro e a exigência de que o autor se identifique com esse outro para que esteja habilitado a ‘representar’ a alteridade.

Os riscos da idealização desse Outro e da suficiência da perspectiva comprometida apenas politicamente apontam para a reafirmação da exclusão até mesmo através da sua desnaturalização, uma espécie de “experiência do Outro sem sua alteridade”, nas palavras de Zizek (2003, p. 35).

A emergência do Outro através de sua própria voz tampouco garante a essencialidade de uma representação mais verdadeira. Considerá-la mais autêntica (“É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” – Jesus, 1960), seria um equívoco, já que mesmo a auto-representação, entendida como construção discursiva, não está livre de mascarar uma cooptação inconsciente pelas normas que pretendia desmascarar: “O resultado é uma política que pode consumi-los como sujeitos históricos antes que eles se tornem historicamente efetivos”. (FOSTER, 2001, p. 179).

Portanto, depois da crítica do desagravo, que não deve se esgotar na denúncia, é preciso questionar o modo de representação da alteridade para evitar as armadilhas da normatização.

O exercício de solidariedade a que é levado o escritor que está encurralado pela literatura anfíbia enfrenta várias provas. A primeira delas é a convivência com a certeza de que o sistema literário de que participa “não toca nas margens” (SANTIAGO, 2004, p. 64), ou seja, seu leitor hipócrita, seu irmão, compartilhará de seu grupo social letrado, dificilmente será o Outro representado na obra. Por outro lado, o olhar do escritor pode estar sujeito a ser uma antropofagização do excluídos a partir de seus próprios interesses, sejam eles de classe, de gênero ou de raça: “um modo de ver o contato entre o marginalizado e as elites – absolutamente vinculado ao olhar da classe média”. (SANTIAGO, 2004, p. 96).

É sintomático que, considerando a *tradição interessada* de nossa literatura, seja justamente em uma obra de Clarice Lispector que todos esses impasses venham à tona de forma quase cínica. Sintomático ainda pelo fato de Clarice Lispector ter merecido atenção da crítica pela resistência que impõe a essa tradição (basta reler o artigo de Antônio Cândido que saudava sua aparição). Chega a ser irônico o fato de que, depois de ter pairado sobre ela o rótulo de escritora alienada de estilo ‘mulherzinha’, *A Hora da Estrela* possa ser encarado como um marco problematizador da representação da voz do outro no panorama literário brasileiro, colocando-se no olho do furacão dessa mesma *tradição interessada*.

A Hora da Estrela marca o impasse que rege as relações entre arte e intervenção política na representação dos excluídos na literatura brasileira. Remetendo-se a essa tradição ambivalente, Clarice teatraliza seus impasses e impossibilidades.

Nesse livro, o foco narrativo oscila entre contar a vida de uma nordestina e, paralelamente, comentar o processo de construção dessa narrativa. A participação de Rodrigo S. M. obstrui a história de Macabéa, transformando a narrativa em um simulacro em que a opacidade da vida de Macabéa torna impossível escrever sobre ela. As intromissões de Rodrigo, narrador-autor-personagem, sabotam o processo de elaboração da história de Macabéa, fazendo fracassar a objetividade da “materialização enfim de um objeto” (LISPECTOR, 1993, p. 55).

O caráter pedagógico a que Silviano Santiago se referia ao final de seu artigo em que tematizava a natureza anfíbia de nossa literatura, ao acrescentar ao preceito horaciano do deleite e da comoção, uma quase necessidade de ensinar, pode ser entendido como produto de uma culpa assumida pelo escritor, a fim de superar a distância em relação ao seu diferente social: “a relação entre o narrador e Macabéa é a representação alegórica da relação entre o intelectual modernista e a população pobre e excluída” (MORICONI, 2000).

É mesmo para a impossibilidade de expiação dessa culpa através da artificialidade da escrita que Clarice aponta, recusando-se a aceitar a contaminação entre arte e política de maneira fácil. Ao contrário, Clarice investe na lucidez:

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. (LISPECTOR, 1993, p. 46).

Atenta às armadilhas dessa fronteira perigosa, põe em xeque a capacidade de o literário intervir diretamente no real através das ardilosas artimanhas de um ‘patronato ideológico’ que se levanta na defesa dos pobres e oprimidos, esquecendo-se frequentemente que toda tradução é traição: quando o outro é admirado na representação não é apenas uma projeção de quem o olha?

Por isso, Rodrigo é um narrador fraturado: “Na verdade, sou mais ator” (LISPECTOR, 1993, p. 37). A encenação arrisca-se, então, de uma outra forma, através da performance desses impasses na própria escrita. A agressividade, a rudeza e o cinismo que marcam o olhar de Rodrigo sobre Macabéa funcionam como estratégias que atuam para desrecalcar as hipocrisias. Repetindo estilizadamente os preconceitos contra Macabéa, Rodrigo arrisca-se de uma outra forma: estabelece um pacto com seu leitor burguês, exigindo-lhe cumplicidade na des-leitura de suas falas: “A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça” (SANTIAGO, 2004, p. 69).

O risco é maior porque o jogo mostra-se demasiadamente dependente de seu leitor, que pode não aceitar o convite: “Afim, a visão de mundo do leitor pode se voltar contra a própria crítica estabelecida no texto” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 46), e a estratégia pode descambar para uma perigosa aprovação da intolerância.

Mais do que propor um gesto transgressivo de negação de uma literatura empenhada, Clarice, de dentro dessa tradição, repensa uma saída para a incômoda alternativa que se impõe ao escritor brasileiro: ou exclusão alienada (e alienante) ou o compromisso empenhado.

Em “Discurso sobre o Método”, Sérgio Sant’Anna parece decidir o impasse considerando-o insolúvel. Através de um narrador onisciente que “sopra pensamentos” na cabeça de auxiliar de serviços gerais que limpa as vidraças externas do décimo oitavo andar da empresa em que trabalha, o conto discorre, cartesianamente, sobre o método dessa abordagem. As ironias que se espalham pelo texto dizem respeito à pluralidade de discursos de que lança mão o narrador para tentar explicar o inusitado da situação (uma multidão lá embaixo acredita que o homem quer pular), e o que pode estar pensando o funcionário numa situação dessas: “um coadjuvante muito secundário, quase imperceptível, de um espetáculo polifônico” (SANT’ANNA, 1989, p. 91).

Depois de exercitar-se performaticamente em inúmeras interpretações sobre a atitude do funcionário e por fim dar-lhe a palavra para que expresse a sensação de que tudo não havia passado de um sonho, o narrador sentencia:

(...) 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 relembrar 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, 1989, p. 103).

A ironia principal está no fato de que todo o discurso se desenrola a partir de um mal entendido já que o funcionário não pretendia suicidar-se, fato que, afinal, serve de mote para o desenrolar da história. O desencontro total das interpretações sobre o gesto do legítimo representante do lumpen, fazem-no existir apenas discursivamente teatralizado.

A constatação de que se pode falar qualquer coisa a respeito do outro escancara o ‘lugar impossível’, a impossibilidade de tradução marcada pela distância entre o escritor e seu Outro.

O romance de Clarice Lispector e o conto de Sérgio Sant’Anna esforçam-se por anular as formas do populismo, driblando a identificação do outro como vítima e escapando ao gesto contrário da desidentificação que fantasmagoriza a diferença.

Das questões da representação para a performance

A pluralidade de novas subjetividades que emerge no panorama da literatura brasileira nos últimos anos põe em xeque não apenas a forma e os temas a partir dos quais as minorias aparecem representadas na literatura brasileira, mas também o modo como enfrentam o impasse de superar o momento de reivindicação política por uma voz própria, questionando-se sobre seu modo próprio de inserção no sistema literário brasileiro.

A hipótese que gostaríamos de levantar é a de que os modos de inserção das problemáticas referentes e referidas a esse Outro exigem novas estratégias que superem os dilemas já expostos criticamente nos próprios textos literários para, desviando-se deles, proporem uma nova configuração das práticas representacionais¹.

É possível reconhecer na literatura contemporânea, ao menos naquela escrita por autores que começam a produzir suas obras na década de 90, uma sensibilidade aberta à contemporaneidade, uma disposição de ‘lançar-se para fora’ que parecia emperrada na década de 80: “Eu pergunto então se o que nos sobra para representar e se o que ainda nos sobra para representar pode dar ainda alguma informação e algum eventual espectador” (NOLL, 1991, p. 99).

Arriscamo-nos a dizer que junto a essa “sensibilização contextual” (COSTA LIMA, 2000, p. 64), segue-se uma redefinição da capacidade representacional da literatura, uma outra configuração para a problemática representacional que investe na encenação de suas estratégias de produção que, por sua vez, lança um desafio ao leitor, ao autor e à própria literatura.

Desse modo, o engajamento do escritor contemporâneo com seu tempo pode sugerir um dilema semelhante ao vivido por nossa vanguarda heróica modernista. O gesto antropofágico de “interiorização do que era exterior” (SANTIAGO, 2004, p. 17), a consciência de como as nossas idéias estavam no lugar de uma maneira muito peculiar é que assegurou aos modernistas uma consciência da nacionalidade. Da mesma forma, os escritores contemporâneos só enfrentarão realmente a tensão frente à exclusão quando, ao invés de exteriorizarem a violência, a miséria e a pobreza (grande parte da tônica realista sobre os pobres), visando sua denúncia através do processo de tradução dos Outros, superarem o impasse já exposto a céu aberto por Macabéa e o operário em construção segundo o método de Sérgio Sant’Anna.

Tratando-se do contemporâneo, o panorama é múltiplo. Desde as próprias vozes desse outro que parecia uma utopia para o narrador do método de Sérgio Sant’Anna (sugestivamente o conto, que aparece em *A Senhorita Simpson*, foi publicado em 1989), mas que marcam presença na chamada

¹ Repensando a categoria da representação na literatura latino-americana contemporânea, Diana Klinger defende a tese de que a “linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si é uma das problemáticas centrais que articulam a arte e a literatura latino-americanas atualmente” (p. 69) e sugere que a crise da representação esteja dando lugar a um paradigma etnográfico, em que não se fala “sobre o outro, nem se pretende falar *em nome dele*” (p. 112). cf. KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Inédita.

literatura de presídio ou da periferia, até o tratamento mais sofisticado que investe no horror, sim, desde que ele esteja “encravado no sublime” (FIGUEIREDO, 2006, p. 13), e resgate uma afetividade protegida pelo olhar (quase sempre encarnado em um narrador onisciente), que não se ‘suja’, tal como parecem revelar os *Contos de Pedro* de Rubens Figueiredo. Entre esses extremos ainda temos o realismo sujo e um pouco espetacular de Fernando Bonassi e Marçal Aquino e a vertente que nos interessa aqui.

Essa vertente da literatura contemporânea explora a instância autoral como uma lugar diaspórico capaz de explodir em inúmeras facetas performáticas, transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam as questões sobre a representação do outro. Os nomes mais representativos aqui seriam os de Marcelo Mirisola, André Sant’Anna e Marcelino Freire em alguns de seus contos.

O que queremos dizer com performance?²

Para Judith Butler, uma performance deve ser entendida como sendo atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala. Sendo assim, o desempenho performático se caracterizaria por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, fugitiva.

A condição de existência da performance é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa ‘herança’ como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais.

O sucesso da performatividade está no jogo entre servir-se das repetições naturalizadas ao mesmo tempo em que é capaz de ocultar sua artificialidade. A diferença da estratégia performática em relação à representação é que não interessam mais o texto como denúncia da existência de um outro social miserável ou como garantia de representação por cotas dos excluídos (sejam eles pobres, gays, mulheres...), nem importa a distância do lugar de quem fala (ou a “heterogeneidade radical entre criador e criatura” – Moriconi, 2000), e nem mesmo a auto-exposição do processo de construção da história (que garantia a Clarice e a Sérgio Sant’Anna falarem de seus outros), é o recurso mais utilizado.

² Algumas das idéias aqui expostas foram discutidas na tese de doutorado da autora. A tese caracterizava a existência de duas vertentes no panorama da literaturas contemporâneas do Brasil e da Argentina, cada uma delas lançando mão de estratégias diferenciadas para enfrentar o presente. Uma delas dizia respeito à ambivalência da performance, o que implicaria uma resistência impertinente da literatura atual. cf. AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada: Rio de Janeiro, UERJ, 2004. Inédita.

A performance quer escrachar com todas essas sutilezas e expor a impossibilidade radical da representação: “Capoeira é coisa de negão (hip-hop, rap, assalto à mão armada, tênis Nike e vaga na universidade)” (MIRISOLA, 2002, p. 166). Muito próximo da estratégia de Rodrigo S. M. em *A Hora da Estrela*, a voz narrativa assume escancaradamente preconceitos, a fim de arresadadamente levar à desconfiança o enredo que encena. A voz narrativa assume também a função de um ventríloquo que se apropria das falas do senso comum e expõe os preconceitos latentes.

Os riscos são claros: a negatividade da apropriação crítica pode resultar apenas em rebeldia e desprezo e a mimesis destrutiva pode descambar para a cumplicidade, mas é característico da performance o equilíbrio precário entre a crítica (quase moralista), e a reiteração de muitos preconceitos e estereótipos, entrelugar que é condição de possibilidade de sua existência.

A teatralidade exagerada da apropriação dos preconceitos torna-se, então, uma estratégia política que ressignifica o modo de engajamento que reside na ambivalência do papel de seu gesto enquanto ruptura ou confirmação dos valores estabelecidos.

Espetacularizando a anti-ética de opiniões e condutas, a performance quer fazer a crítica do que encena para ‘enfraquecer todas as institucionalizações, ao exibir o que os atos institucionalizadores e as definições tiveram de excluir, de modo a possibilitar a estabilidade por eles prometida’ (ISER, 1996, p. 362).

A performance da idiotia

É possível a um relato novelesco tematizar a idiotice contemporânea sem se converter ele mesmo em idiotice?

COSTA LIMA, L. “A literatura como risco”.

Este ensaio gostaria de propor o conceito de performance como um operador analítico, capaz de organizar teoricamente ao menos uma das inúmeras veredas da literatura brasileira na vasta seara da produção literária contemporânea.

Assim, a leitura do último romance de André Sant’Anna, *O Paraíso é Bem Bacana*, transforma-se em um bom exemplo desse desempenho performático presente nas narrativas e encarnado pelos autores da contemporaneidade.

A sinopse do romance é bem breve: trata-se da história de Muhammad Mané, um menino brasileiro, supercraque de futebol que vai jogar na Alemanha, converte-se à religião islâmica e comete um atentado suicida do qual é a única vítima. A narrativa é entrecortada pela satisfação de Mané por

ter alcançado o paraíso e poder desfrutar de suas setenta e duas virgens: “Se eu soubesse que era tão bom morrer, eu já tinha morrido muito tempo antes” (SANT’ANNA, 2006, p. 45).

A mescla carnavalizada dos temas em jogo, religião, futebol e violência, é o primeiro sinal do modo de articulação, aparentemente disparatado, no qual a narrativa investirá suas quase quinhentas páginas.

A primeira dimensão performática do romance é dada pela própria linguagem. O romance, quase todo construído sobre diálogos, falas ou depoimentos de um imenso rol de personagens sobre Mané, inicia-se com a apresentação do personagem principal por uma instância narrativa que prenuncia a resistência à própria narração.

À maneira de um narrador desfuncionalizado, essa voz instaura a resistência à leitura da história, organizando sua forma de contar através da expressão “Mas não”, que funciona como um entrave à prosa comunicativa:

Mas não.

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

Mas não.

O Mané precisava mesmo de um empurrãozinho para começar a se soltar. (SANT’ANNA, 2006, p. 215).

Essa estruturação quase em anacoluto também se reflete na linearidade alucinante das outras falas que mal permitem ao leitor se acostumar às singularidades de cada personagem, dadas a conhecer apenas por um estilo muito pessoal de linguagem (os inúmeros erros de português de Mané, a linguagem escrachada de Uéverson, a ética politicamente correta de Mechthild e Mnango).

Uma das possibilidades de entendimento para o termo performance é o seu caráter de evento (TAYLOR, 2003), de realização marcada pela indecidibilidade. Justamente porque é evento, a dimensão performática, nas palavras de Žižek, “força uma confrontação direta, através da identificação sarcástica e não pela negação” (ŽIZEK, 2003, p. 33).

O arrefecimento da estratégia performática prevê, ao mesmo tempo, a recepção catártica e o reconhecimento de uma intenção disfarçada, legando ao ato de leitura a opção por entendê-la como confirmação fetichista da realidade mimetizada ou como postura crítico-reflexiva.

Apesar de todos os resquícios naturalistas e pendores moralistas que atravessam a narrativa de André Sant’Anna (e não apenas nesse livro), a estratégia performática atribui à literatura uma leveza

que evita o confronto engajado e ao mesmo tempo não se furta ao olhar crítico sobre o presente: “o contexto performático demarca territórios e cartografias ambíguas, polimorfos, muito mais apoiadas em sintaxes que em sentidos imediatos” (COHEN).

Nesse sentido, a expressão “Mas não” é resistência em optar pela crítica engajada ou pela legitimação alienada, já que a sua enunciação “deixa indeterminado o que repele” (*apud* COSTA LIMA, 2000, p. 333), introduz um corte, um entrave, suspendendo a linguagem, livrando-a da tentação fácil de redimir os males do mundo, salvando o personagem da boa consciência do escritor: “O Mané era negro, brasileiro, ubatubano, ignorante, semi-analfabeto, tímido e incapaz de conversar em outra língua a não ser naquele português dele, do Mané”. (SANT’ANNA, 2006, p. 350).

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

A estrutura performática da enunciação simula uma posição de identidade com várias subjetividades, sem, no entanto, personificar nenhum sujeito fixo, é um ‘ator móvel’ (HANSEN, 1989, p. 132), que pode ser atravessado por uma plurivocidade. As explicitudes xenófobas, machistas, sexistas, discriminatórias e homofóbicas tentam firmar um pacto de má leitura, uma leitura do avesso que desentende o que lê e busca posicionar-se na multiplicidade ideológica das inúmeras perspectivas da narrativa que colaboram com muitas ideologias e não encarnam nenhuma de maneira autêntica.

Se for possível considerarmos a hipótese de que a instância autoral assume na literatura contemporânea (e em especial, aqui, nesse *Paraíso...*), inúmeras facetas performáticas, transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade, o ‘Mas não’, que marca a presença da voz narrativa no romance de André Sant’Anna, “aproxima o texto da aspereza” e assume um caráter radical, uma “espécie de função limite” (COSTA LIMA, 2000, p. 334), que dá origem à outra dimensão performática, a que se encena na própria linguagem (estratégia similar a do *leitmotiv* do escritor de Melville, *Bartleby*, *prefiro não fazer*).

Essa dimensão performática também se dá a ver na atmosfera de idiotia que contamina todo o romance, nas diversas opiniões comuns sobre Mané que vão desde o parecer da psicóloga contratada pelo clube de futebol (“Nunca eu tive um paciente tão primitivo... Ele não consegue elaborar um pensamento que seja” – Sant’Anna, 2006, p. 231), até a obsessão das idéias fixas que beiram o silenciar da linguagem de Mané (“Pra ficar tendo esses pensamento não precisa falar, não precisa ficar explicando essas coisa de Sex... esses negócio.” – Sant’Anna, 2006, p. 237), corroboradas por suas próprias atitudes repetitivas e imbecilizantes.

A performance da idiotia conjuga a confirmação fetichista da realidade mimetizada com a postura crítico-reflexiva, regozijando-se divertidamente com a encenação que propõe. Desse modo, a dura inflexão adorniana já não serve como pano de fundo para qualquer avaliação: “Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se se isola do processo social em seu todo, se idiotiza” (ADORNO, 1985, p. 135). Perfomar o elogio da imbecilização é repensar o modo de uma dissonância fraca³ ainda como resistência.

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

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

Esse verdadeiro ‘apocalypse burlesque semée au quotidien’ (JOUNNAIS, 2003, p. 48), é que é formado no universo narrativo. Tal como já havia acontecido em *Sexo*: “A imbecilidade das repetições do texto é o ataque mais veemente à imbecilidade da realidade demagógica e hipócrita que ele descreve”. (CARVALHO, 1999).

Em *Sexo* (SANT’ANNA, 1999), a redundância repetitiva, não guarda nenhuma surpresa, apenas reproduz a reificação e a nulificação da subjetividade dos personagens: A Gorda com Cheiro de Perfume Avon; O Negro, Que Fedia; o Executivo De Óculos Ray-Ban. A técnica narrativa parece expor de maneira contraditória a rarefação da vivência individualizada e a pletora das redundâncias vazias. Simultaneamente, um esvaziamento da narrativa e uma resistência à escassez do contável. Também

³ Dissonância fraca aqui significa não apenas a constatação de que “é apenas marginalmente que os meios literários... servem às grandes sociedades modernas para a produção de suas sínteses políticas e culturais” (SLOTTERDIJK, P. *Regras para o Parque Humano*, p. 14), mas também o fato de que a performance suaviza o peso das obrigações a que está sujeita a representação, entendida no contexto de uma literatura *interessada*.

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

aqui, não há espaço para o erotismo, já que o sexo banalizado “na sessão de consultoria sexual da revista *Ele&Ela*” (SANT’ANNA, 1999, p. 119), descortina uma realidade em que os afetos estão ameaçados.

Não se trata do velho dialogismo bakhtiniano, pois a escrita não é desdobrada em conversação e o romance não sugere nenhuma possibilidade de interlocução, negação que é referendada pela conduta autista dos personagens.

Ao invés de sujeitos individualizados que tomam posições perspectivadas para armar a rede de textos a respeito de um personagem que ocupa o lugar central da trama, podemos contar apenas com um efeito-de-sujeito que elabora relatos imbecilizados, incapazes de se configurarem como ponto de vista para qualquer horizonte de expectativa estável sobre o que quer que seja.

Como efeito-de-sujeito é que podem conviver na narrativa lado a lado inúmeras facetas, inclusive contraditórias, de Mané: o sujeito Mané pode ser tanto aquele que toma as rédeas do seu próprio contar: “esse mundo que eu é que invento, eu é que penso comé que tem que ser” (SANT’ANNA, 2006, p. 438); ou o sujeito submetido à sua nulificação: “Esse preto, esse escuro, é eu, e eu é nada” (idem, p. 449) – já afirmada pelo apelido (“O Mané era só um mané”, idem, p. 73).

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

(...) tendo como justificativa o tal do multiculturalismo essa sua fascinação pela cultura afro, pelos negros e terceiro-mundistas, em geral você acaba se comportando como qualquer jogador de futebol exibicionista, que faz sexo mais para mostrar aos amigos do que pelo prazer que o sexo proporciona. (SANT’ANNA, 2006, p. 340).

⁵ ZIZEK, S. *Bem-Vindo ao Deserto do Real!*: Cinco Ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo Cezar Castanheira. S.P. Boitempo Editorial, 2003. p. 85: “o espaço compartilhado de compreensão entre culturas diferentes deve ser entendido como uma tarefa sem fim de tradução, uma constante reorganização da posição particular de cada um”.

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

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

Ao contrário da visão dos que acreditam que negociar é legitimar a existência dos poderes como absoluta, a estratégia performática parece-me uma estratégia válida de atuação já que “se não se pode mudar o conjunto explícito de regras ideológicas, pode-se tentar mudar o conjunto subjacente de regras obscenas não escritas” (ZIZEK, 2003. p. 47). (Se é que ainda podemos contar com alguma explicitude ideológica).

Arriscando-se à lição de moral, a ser uma espécie de boca do inferno da sociedade degradada, a literatura contemporânea também parece negociar seus limites críticos, seu papel diante da sociedade.

Atuando através da identificação sarcástica, com a idiotia é possível reconhecer um paraíso nem tão bacana assim: “Cada um tem o Inferno dele, e o meu Inferno, esse Inferno, esse Inferno meu Inferno que não é Paraíso, é os medo, é os medo que eu tenho acontecendo, a lá”. (SANT’ANNA, 2006, p. 446).

A estratégia performática pode ser então entendida como um desdobramento da tradição da literatura empenhada brasileira, um modo diferente de persistir no paradigma da literatura anfíbia proposto por Silvano Santiago.

Ao trazer para o universo ficcional questões como a pobreza e a naturalização dos preconceitos, abordando-as através da encenação performática, o escritor contemporâneo demonstra apetite pela contemporaneidade e tangencia leve e distraidamente a questão tão presente para a literatura brasileira do engajamento político da prática artística. No entanto, recusando a autenticidade na representação dos grupos sociais subalternos e deixando de lado o sentimento de que há contas a prestar⁶, a es-

⁶ cf. BOURDIEU, P. “Eu não me sinto jamais plenamente justificado por ser um intelectual; não me sinto ‘em casa’; tenho o sentimento de ter contas a prestar – a quem? Eu não sei – pelo que me parece ser um privilégio injustificável”. *apud* Dalcastagnè, R. *Entre Fronteiras e cercado de Armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: UnB, Finatec, 2005. p. 36-7.

tratégia é a atuação ventríloquo-performática que canibaliza ambos os gestos, através da apropriação polifônica que delata a violência cultural e reinventa uma posição de resistência.

Nesse sentido, apostamos que já em 1977, a história de Macabéa “espraia[va]-se selvagememente” (LISPECTOR, 1993, p. 101), pelo precário equilíbrio da performance na exploração dos impasses de uma literatura anfíbia: “Tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (LISPECTOR, 1993, p. 36).

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

CÂNDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos históricos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

CARVALHO, B. Crítica a *Sexo* on-line. (“Nem o sexo salva”, resenha da folha de São Paulo, em 11/12/99). Disponível em: <www.uol.com.br/fsp>.

COHEN, R. “Performance e Tecnologia: o esforço das tecnoculturas”. Disponível em: <<http://hemis.nyu.edu/forums/ps/messages/74.shtml>>.

COSTA LIMA, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DALCASTAGNÊ, R. *Entre Fronteiras e cercado de Armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: UnB, Finatec, 2005.

DELEUZE, G. “Bartleby, ou la formule”. In: *Critique et Clinique*, Minuit, Paris, 1993, p. 89-114. *apud* COSTA LIMA, L. “Bartleby, The Scrivener: primeira aproximação”. In: *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

FIGUEIREDO, R. *Contos de Pedro*. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.

FOSTER, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century*. An October Book. The Mit Press, London, 2001.

HANSEN, J.A. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

ISER, W. “Epílogo. Mimesis e Performance”. In: *O Fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- JOUANNAIS, J-Y. *L' idiotie: Art, vie, politique-méthode*. Paris: Magazine Beaux Arts, 2003.
- LISPECTOR, C. *A Hora da Estrela*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MORICONI, I. "A Hora da Estrela ou: a hora do lixo de Clarice Lispector". In: *Portuguese Literary and Cultural Studies, Special Issue – Brazil*, 2000 (Org. João Cezar de Castro Rocha). Massachusetts Univ. Press, 2000.
- NOLL, J.G. "O piano toca Ernesto Nazareth". In: *O Cego e a Dançarina*. RJ: Rocco, 1991.
- MIRISOLA, M. *O Azul do Filho Morto*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- SANT'ANNA, S. *A Senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANT'ANNA, A. *Sexo*. RJ: Sette Letras, 1999.
- _____. *O Paraíso é bem Bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Entrevista on-line. Disponível em: <http://www.esfera.net/020/livros_asantana01.htm>.
- SANTIAGO, S. *O Cosmopolitismo do Pobre. Crítica Literária e Cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- TAYLOR, D. "O que é performance". In: *O Percevejo*. RJ: UniRio, Ano 11, n. 12, 2003.
- ZIZEK, S. *Bem-Vindo ao Deserto do Real!:* Cinco Ensaio sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo Cezar Castanheira. SP: Boitempo Editorial, 2003.

Recebido em 31 de julho de 2007

Aceito em 30 de setembro de 2007