

## ***O paraíso é bem bacana:*** a última “teogonia às avessas” de André Sant’Anna

Ângela Maria Dias

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

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

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

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

O caráter fortemente dramático da narrativa, disposta como uma espécie de painel de falas performáticas, integrado pelo próprio narrador, não só se apoia numa intensiva oralidade, e na natureza subdesenvolvida do jargão de cada personagem, como também, pela pobreza geral da linguagem, instaura uma produtiva ambiguidade do foco narrativo diante do que apresenta. Assim, conforme constata Luciene Azevedo, “a estratégia performática (...) evita o confronto engajado e ao mesmo tempo não se furta ao olhar crítico sobre o presente”<sup>1</sup>.

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

O Mané podia ter dado uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho-da-puta.

Mas não.

O Mané ficou rodando em volta do gordinho filho-da-puta, olhando para os lados, esperando que algum filho-da-puta logo apartasse a briga.

Mas não.

Eles eram todos uns filhos-da-puta e queriam ver um filho-da-puta batendo no outro<sup>2</sup>.

A ambiguidade do tom narrativo pode ser decodificada tanto como a réplica de um observador crítico e enojado com a vulgaridade corrente, quanto como a cínica *mimesis* de um descrente com o mundo corrompido, que se compraz em apostar no caos. Esta corda bamba que, afinal, é uma das graças do romance, alude à bipolaridade, tematizada por Peter Sloterdijk<sup>3</sup>, entre as posturas *cynical* e *kynical*.

Segundo a perspectiva do filósofo alemão, a postura cínica dá conta das “operações da razão iluminista, como eterno retorno do mesmo” e consiste “no cinismo do poder e de suas instituições”. Enquanto que, sua contrapartida, a revolta *Kynical*, constitui o antídoto à falsa consciência dos iluminados

<sup>1</sup> Azevedo, “O paraíso é bem bacana”, p. 172.

<sup>2</sup> Sant’Anna, *O paraíso é bem bacana*, p. 7. Daqui em diante, as referências ao romance serão dadas no interior do texto, com a sigla *PBB* seguida do número da página.

<sup>3</sup> Sloterdijk, *Critique of cynical reason*.

e encarna a tradição do “anarquismo somático do filósofo grego Diógenes”: sua risada satírica, sua postura física desafiante ou o seu silêncio estratégico.

No caso de André Sant’Anna, a hesitação entre as duas tendências, ou ainda o progressivo abandono da perspectiva cínica diante de um mundo abjeto, dissolvido pela facticidade telemática, pode ser apreendido, desde o seu primeiro livro, *Amor e outras histórias*, de 2001.

Tratando-se de uma coletânea de relatos de variada dimensão, o volume oferece o pastiche do inesgotável repertório de clichês da atual sociedade do espetáculo, em estórias inequivocamente enraizadas no local Brasil-urbano e se abre com uma espécie de conto-poema-ensaio, apontando filosoficamente para uma perspectiva cósmica. É o caso de “Amor”, o texto inaugural, de perfil bastante híbrido, que, ao encenar a linguagem como lixo excessivo e exercício perdulário de associações, pode ser considerado como uma espécie de profissão de fé. Em seu fatalismo apocalíptico, um universo sofrendo em êxtase abjeto é apresentado por um narrador indiferente e cínico, diante do poder da mídia eletrônica e da sociedade de massas para manipular os desejos e ambições da maioria.

A perspectiva cósmico-filosófica do conto encadeia um longo e eclético desdobramento de imagens, ideias e referências a ícones populares de cultura de massa, desencadeados por uma citação-epígrafe de Ernest Becker. Inicialmente, a figuração do universo como continuada entropia reafirma o pessimismo de Becker e o renova como uma fantasia canibalística, na qual os seres se entredevoram, via sexo, consumo ou violência.

Nesse sentido “Amor” é uma paródia rebaixada da *Teogonia*, uma *Teogonia* sem deuses, que descreve um universo abjeto, já que “o tempo não existe” e o que existe é uma imensa massa em que líquidos se misturam às carnes e palavras e angústias, pra formar a imagem recorrente da cobra “comendo o próprio rabo”<sup>4</sup>.

A dor e aquele livro cheio de palavras e o Presidente da República falando aquelas coisas todas para o povo e o povo ouvindo o Presidente da República e a dor do povo e o sangue do povo e o povo em chamas nas revoluções e o povo ouvindo a história do Cristo e o povo bebendo o sangue do Cristo e o fedor do povo e o Presidente da República e essa angústia toda entre os homens e as mulheres fazendo sexo e todas essas doenças no sangue do povo fazendo sexo e produzindo criancinhas e

<sup>4</sup> Sant’Anna, *Amor e outras histórias*, p.53.

liberando carbonos e o tempo todo e os organismos fedendo e a gordura nos organismos e aquelas mulheres<sup>5</sup>.

Em função das repetições, obsessões e da perspectiva distante do narrador, esse conto de abertura da obra pode ser visto como uma Teogonia introdutória ao universo da “literatura da pornografia terrorista”<sup>6</sup>.

No mesmo livro, a absorção *cool* do legado cômico-trágico de Nelson Rodrigues aparece bem ilustrada pelo conto “Gases”, uma paródia pós-moderna da visão do mundo como absurdo, característica do dramaturgo carioca. Nele, o narrador, utilizando a primeira pessoa, confunde-se com o autor propriamente dito, numa espécie de mistura promíscua entre o pacto autobiográfico e a ficção.

Assim, o autor André Sant’Anna, tendo sido encarregado de fazer o prefácio à reedição de *O casamento*, romance de Nelson Rodrigues, de 1966, desenvolve em dois blocos uma comparação entre ele mesmo e o próprio Nelson, diante dos temas da ficção rodrigueana, que, afinal, reciclados, são os seus. Não fosse ele um escritor basicamente votado à narrativa da “pornografia terrorista”, profetizada por Rubem Fonseca, em meados dos anos 1970.

No primeiro bloco, o narrador apresenta o sofrimento físico do teatrólogo, em 1966, provocado pela úlcera, que o vitimava e bem escatologicamente, “por acúmulo de gases no abdome”<sup>7</sup>. A mistura entre o sofrimento físico de um Nelson-personagem – vagante pela própria casa, numa noite de dor e insônia – e os motivos abjetos que caracterizam o seu romance maldito – a lepra, as fezes, o onanismo, a solidão, a epilepsia, a morte – circulando obsessivos pela memória do teatrólogo, tem um efeito arrebatador. A relação congenial entre a ficção rodrigueana e a personalidade do autor, um trágico e eterno personagem de si mesmo, emerge poderosa pelo desenho preciso desta noite sem saída, repartida entre dor, exaltação e solipsismo.

O segundo bloco já apresenta André Sant’Anna, narrador-autor-personagem de si mesmo, questionando-se diante da tragicidade não redimida de Nelson, em seus labirintos de moralista do torpe e da tormenta pequeno-burguesa. Se o narrador acredita que, do ponto de vista do teatrólogo, “O Casamento’ será o ‘flato’, onde a miserabilidade, a lepra, a solidão de Nelson

<sup>5</sup> Id., p. 14.

<sup>6</sup> Fonseca, “Intestino Grosso”, pp. 135-44.

<sup>7</sup> Sant’Anna, *Amor e outras histórias*, p.53.

Rodrigues, serão eliminadas em 1966”<sup>8</sup>, é porque confirma o poder catártico da arte rodrigueana.

Em compensação, a sua própria experiência o induz a pensar bem diferente em relação a si mesmo:

No ano 2000, as pessoas eram muito modernas e faziam sexo com nenhum, ou muito pouco, sentimento de culpa. No ano de 2000, Freud era um cadáver. Nelson Rodrigues também era um cadáver. (...) No ano de 2000 eu não pratiquei o “onanismo” nem uma vez sequer. O “onanismo” no ano 2000 era muito bem aceito, mas desnecessário.

Sem lepra, sem culpa pelo meu ânus. Por que Nelson Rodrigues e a leitura de “O Casamento” provocaram gases no meu estômago? Teria sido apenas o jantar pesado? Provavelmente. Acho que nem “Complexo de Édipo eu tinha mais no ano de 2000. (...)

Nelson Rodrigues poderia morrer coberto de fezes e envolto por gases. Seria espetacular. Mas eu não. Seria humilhante. Eu era um homem de bem no ano de 2000.

Eu sou um bosta<sup>9</sup>.

No ano 2000, a literatura de Sant’Anna, ao retomar procedimentos da imaginação pornográfica de Nelson Rodrigues — a repetição e a economia de meios, entre outros — o faria sem a forma sacrificial que a caracteriza, isto é, sem a sua qualidade paradoxal, delirante, trágica? Em síntese, como “homem de bem no ano de 2000”, será que o autor de “Gases” retoma o tônus autofágico e autoconsciente da obra de Nelson, apenas para denunciar a própria impossibilidade de recriá-lo? Será que também neste caso, o ponto de vista é cínico, ou, pelo contrário, engajado na resistência ao cinismo dominante, pela via satírico-anarquista do *kynicism*, proposta por Sloterdijk<sup>10</sup>?

Posteriormente, em *Sexo*, a conexão entre canibalismo, pornografia e consumo constitui a concepção arquitetônica do conjunto e exprime-se no estilo coletivista do que a dupla Deleuze/Guattari conceitua como “literatura menor”<sup>11</sup>, no desenvolvimento de uma trama enredada de relações sexuais, que, diferentes apenas no grau da escatologia e perversão, encenam a mesmi-

<sup>8</sup> Id., p. 62.

<sup>9</sup> Id., pp. 63-4.

<sup>10</sup> Sloterdijk, *Critique of cynical reason*.

<sup>11</sup> Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*.

ce fetichista do corpo como mercadoria, à semelhança da pornografia banal.

O estilo, propositadamente pobre, é inchado de delongas, apostos e paráfrases – em torno do poder centrífugo do consumo – e o mundo, intercambiável e sem alternativas, desdobra os inúmeros personagens, carentes de nome próprio, que gravitam em torno do Olimpo dourado da mídia, e do seu espelho narcísico de aparências e egos-ideais. Aqui, a mesma repetição, com restrita economia de meios – já que, apesar de curta, a narrativa é sobrecarregada de redundâncias na nomeação despersonalizante dos caracteres –, é comandada por um narrador-autômato, cruel na justaposição das cenas previsíveis e na reiteração dos motivos e clichês.

Na orquestração de *O paraíso é bem bacana*, também os inúmeros depoimentos sobre Mané – dos companheiros de Ubatuba, do pessoal da equipe do Santos Futebol Clube, dos seus colegas do time de Berlim, das garotas alemãs que os frequentam – somados às alucinações pornográficas do protagonista agonizante – por serem altamente estereotipados, configuram uma espécie de enunciação coletiva e genérica, vazada num jargão iletrado ou semiletrado, mas sempre caracterizado pela pobreza da expressão. Nesse sentido, a incessante reiteração de palavras de baixo calão, a redundância de exclamações e interjeições, a estrutura recorrente dos fragmentos compõem a violação da língua pelos afetos primários da dor e do prazer, ou pelos transe do corpo, expressos pelo imediatismo da fala colada aos sentidos.

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

Estes dois planos integram, ainda segundo a teórica de *Revolução na linguagem poética*<sup>12</sup>, a distinção entre *Genotexto* e *Fenotexto*, proposta para a abordagem de textos literários. O primeiro, configurado pela heterogeneidade polifônica e polissêmica do nível semiótico, oferece o espetáculo da

<sup>12</sup> Moi, *The Kristeva Reader*.

motilidade entre as palavras e da desestruturação do sentido, por influência das energias pulsionais. O segundo, composto pelas estruturas articuladas da semântica e da sintaxe, formaliza a natureza simbólica dos processos racionais de significação.

No universo deste último livro de André Sant’Anna, a linguagem experimentada como “coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica”<sup>13</sup>, dramatiza a potência anárquica e desestruturante das repetições, entonações e ritmos desconexos do *Genotexto*. Atingindo o clímax da vulgaridade e da penúria de sentido no delírio pornográfico do protagonista – todo o tempo alimentado pelo universo televisual dos filmes e pela imprensa das revistas de pornografia, sexo e nudez –, o romance, como pluralismo redundante de falas, não abandona o mesmo diapasão medíocre e rebaixado.

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

Conforme comenta Susan Sontag, em “A estética do silêncio”, a “reprodução tecnológica ilimitada”, aliada a outros fatores como o dilúvio de textos escritos e imagens – impressas, eletrônicas e ou digitais – e a “degeneração da linguagem pública dentro dos domínios da política, da publicidade e dos entretenimentos” terminam por gerar contemporaneamente “uma desvalorização da linguagem”<sup>14</sup>. Justamente tal fenômeno, a seu ver, tem sido responsável, desde a alta Modernidade, pelo prestígio do silêncio como “um projeto mítico de libertação total”: do artista em relação a si mesmo,

<sup>13</sup> Sontag, *A vontade radical*, p. 22.

<sup>14</sup> Id., p. 28.

da arte em relação às obras particulares e à história, e ainda, “do espírito face à matéria”<sup>15</sup>.

Entretanto, conforme ainda o constata a ensaísta americana, “a era da defesa disseminada do silêncio da arte” assiste à proliferação de obras marcadas pela “tagarelice”, pela “loquacidade” e “repetitividade”, em suma, segundo termina por resumir, por “uma espécie de gagueira ontológica”<sup>16</sup>.

Exatamente tal gagueira caracteriza o universo ficcional d’ *O paraíso é bem bacana*. Sufocado pelo mundinho estreito de rixas e disputas de uma cidade pequena, tão influenciado pela indústria cultural, como Paideia, quanto *Sexo*; esta última ficção, combina a mesma estrutura repetitiva, reiterativa e, certamente tediosa, das obras anteriores a algumas modificações estruturais.

Primeiro, ao invés da economia de meios de seus primeiros contos e mesmo de *Sexo*, na verdade uma novela, o alentado volume, publicado em 2006, tem 451 páginas. Depois, ao afastar-se dos focos narrativos utilizados anteriormente, *O paraíso é bem bacana* introduz importante inovação na linguagem, francamente modelada pelo discurso oral.

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

Aliás, a própria relativização da distância entre o narrador e os personagens, como vozes que se alternam, tem relevância na distinção entre a perspectiva adotada em *O paraíso é bem bacana* e na maioria das demais produções, nas quais, ou o narrador se mantém olímpicamente distante, frio e impessoal, ou em primeira pessoa, como no já mencionado conto “Gases”, de *Amor e outras histórias*.

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

<sup>15</sup> Id., p. 25

<sup>16</sup> Id., p. 33.



Só que desta vez, a escavação da linguagem, apoiada pela tônica da oralidade, aprofunda-se significativamente, em comparação à linguagem minimalista e impassível do romance de 1999. A ignorância quase iletrada da maioria dos personagens, com exceção de alguns poucos, seu vocabulário pobre, a frequência de gírias, formas coloquiais sincopadas, e expressões chulas e pornográficas – “É por isso que eu tô começando a achar que eu tenho culpa no cartório” (*PBB*, p. 134) – atingem o apogeu com as alucinações de Mané. Seus transportes orgiásticos, aliados aos desvarios masturbatórios, detalhadamente descritos pelo narrador, além das intervenções deste último, pontuadas pelo baixo contínuo do palavrão e pela modalização adversativa do “mas não”, constituem os pontos altos do que se poderia considerar o efeito “nômade, emigrado e cigano”<sup>17</sup> sobre a própria língua, neutralizada e desfocada.

Na última obra publicada de André Sant’Anna, a mimetização da tautologia característica da sociedade “mesmificada” pela religião do consumo de massa, inerente à postura maquínica da voz narrativa, parece ocorrer com mais ênfase, provavelmente por conta da estreiteza do mundinho de ignorância, chavões e absurdo do relato. Em decorrência disso, a contaminação pela entropia do contexto mistura o ponto de vista à impotência cognitiva dominante, fazendo-o concluir a sua participação, no painel de depoimentos do romance, com um simples e derradeiro “mas não”: síntese pleonástica do tom adotado, entre perplexo, corrompido e condoído.

Partindo de uma incerta superioridade, diante da degradação apresentada em “Amor”, apenas aliviada pela automortificação do desabafo de “Gases” (“Eu sou um bosta”), ainda no primeiro livro, a figura do narrador, em *O paraíso é bem bacana*, reitera a anterior postura tecno-tele-midiática – também adotada em *Sexo* – desta feita, assumindo mais radicalmente o vírus corruptor da linguagem, corrente nos universos que recria. Nesse sentido, o pastiche da idiotia generalizada afasta-se sutilmente do viés irônico, inerente às operações miméticas anteriores, para encarnar a coletiva deterioração do discurso.

A sintaxe da dor, do grito, e ou, como diriam os teóricos da literatura menor, “o uso intensivo, assignificante da língua”<sup>18</sup>, acontecem nos melhores momentos da epopeia falida de Mané, em que aliterações, onomatopeias e

<sup>17</sup> Deleuze e Guatarri, *Kafka: por uma literatura menor*, p. 30.

<sup>18</sup> Id., p. 34



A abjeção do anti-herói, finalmente reduzido a um corpo mutilado – “Muhammad Mané está inconsciente, perdeu um braço, as pernas, um olho, está cego, além de ter vários órgãos danificados” (PBB, p. 132) – além de concretizar a sub-humanidade e a potência autodestrutiva do personagem, constitui a base de dissociação entre suas fantasias sexuais obsessivas e a experiência do corpo. Conforme comenta Susan Sontag, o “discurso ruim” é o discurso “dissociado do corpo”: “Livre do corpo, o discurso se deteriora”<sup>19</sup>.

A “corrupção geral do discurso”<sup>20</sup> dramatizada pela linguagem tautológica e pela caudalosa tagarelice do romance apontam para o universo abjeto, entrópico e vazio de deuses, já apresentado no conto “Amor”. Em *O paraíso é bem bacana* também a mitologia da indústria cultural é a grande reguladora da vida social, secundada pelo fanatismo religioso, como recurso na busca de uma justificação em meio a um mundo dissipado entre consumo, sexo e violência. A repetição obsessiva de motivos, situações e expressões, inclusive na estrutura da frase, frequentemente tautológica, e a deterioração da linguagem, cada vez mais exacerbada, na progressão da obra do autor, apontam, certamente, para uma operação sempre reiterada: a centralidade da crítica à imagem na sociedade contemporânea, como o estágio mais recente da fetichização do desejo, dos usos e das necessidades operada pela mercadoria.

Nesse sentido, o olhar maquínico que preside a grande parte da obra, inclusive à montagem dos fragmentos de *O paraíso é bem bacana*, pelo serialismo de *insights* e estereótipos que recorta e acumula, em forma de fragmentos, captura literariamente a concepção impessoal e formalizada do objeto de consumo, característica da Pop Art.

Na tradição iniciada por José Agrippino de Paula, com sua epopeia *Pan América*, a obra de Sant’Anna – rebaixando o tom épico e retirando toda possível grandiosidade da mitologia da indústria cultural – inicia-se com a Teogonia às avessas de “Amor”, e adota o ponto de vista da máquina, apresentando, em contiguidade, situações como cenas tele-tecno-mediadas, já que seus personagens-figurantes comportam-se como teleguiados pelos fetiches do capitalismo de consumo em grande escala, de bens, símbolos, marcas e valores.

Talvez, pelo fato de retrabalhar, num segundo nível, os materiais da literatura fantástico-cinematográfica de Agrippino, concretizando, pela perspec-

<sup>19</sup> Sontag, *A vontade radical*, p. 27.

<sup>20</sup> Id., p. 31.

tiva automática e despersonalizada e pelo superficialismo dos personagens, a prevalência da tecnologia como força produtiva, André Sant'Anna suscite uma aproximação com o artista brasileiro Vik Muniz.

Atualmente, reconhecido no Brasil e no exterior, o conjunto do trabalho de Muniz, em sua absorção do protagonismo da tecnologia digital como padrão da hiper-realidade contemporânea, reflete visualmente sobre o “regime da réplica e os elementos políticos que conformam a imaginabilidade contemporânea”<sup>21</sup>.

Nesse sentido, penso ser possível um cotejo com o experimento verbal de André Sant'Anna, não só pelos procedimentos de serialidade, mas também pela perversão a que submete a “carne” da cópia fotográfica<sup>22</sup>. Assim, na utilização de materiais como o lixo, o açúcar e o chocolate nos retratos de pessoas anônimas e de celebridades, como Pollock e ou Freud. Ou ainda no emprego de diamantes para retrabalhar as imagens cinematográficas de Elizabeth Taylor ou Monica Vitti.

Mas será, sobretudo, na apropriação dos restos e de materiais descartáveis – como as imagens de sucatas – para a recomposição atualizada ou pervertida de obras-primas da arte ocidental, a exemplo da extrema representação do abjeto, em “Saturno devorando um de seus filhos” de Goya; ou ainda no reaproveitamento do lixo eletrônico, configurado na gigantesca montagem de WWW (Mapa-mundi), que o trabalho de Muniz mais se avizinha das narrativas de Sant'Anna. Aqui, a obsolescência se alia à desmedida da World Wide Web, em que a ruína tecnológica compõe um descomunal mapa, ao mesmo tempo, invertendo a relação entre a nulidade do valor de uso do detrito e sua utilização<sup>23</sup> no contexto da obra, e apontando para o corpo sem órgãos do universo imenso e abjeto da rede, confundindo-se com o mundo.

Nesta mesma linha, podemos incluir os retratos compostos de coisas miúdas e descartáveis (Rebus) e também os montinhos (Mounds), diversamente constituídos por um acúmulo de dejetos e inutilidades, a saber, por exemplo: veneno para rato, Budas de jade, drops de pectina, meteoritos, alfinetes, aspirinas, granola, purpurina prateada, abelhas assassinas<sup>24</sup>.

Se, como constatou Walter Benjamin, “as alegorias são no reino do

<sup>21</sup> Herkenhoff, “A vista abaixo da linha do equador”, p. 138.

<sup>22</sup> Id., ib.

<sup>23</sup> Id., p. 142.

<sup>24</sup> Id., p. 114.

pensamento o que as ruínas são no reino das coisas”<sup>25</sup>, a lógica indicial da montagem, inerente ao universo pop-plástico de Muniz, igualmente se encontra na narrativa combinatória de Sant’Anna. E por isso mesmo, ou ainda pelo que implica tal lógica alegórica, posso surpreender também em ambas a mesma recusa ostensiva de qualquer estetismo, além do semelhante culto da impessoalidade.

A “literatura menor” de André Sant’Anna repele “toda literatura de mestres”<sup>26</sup> e na tentativa de recriar a abjeção da vida contemporânea, em sua impotência do limite e da medida, “leva a língua para o deserto”<sup>27</sup>, buscando o interminável tartamudear como linha de fuga. Nessa direção, o deserto de *O paraíso é bem bacana* recria o automatismo maquínico do enfoque, característico das obras anteriores, por meio de uma postura rebaixada de dicção que, mesmo sem renunciar a uma mitigada recusa do ambiente, nele está mergulhada.

Em função do excesso praticado por autores contemporâneos, como Burroughs e outros, Susan Sontag comenta: “A perspectiva presente é a de que os artistas continuarão a abolir a arte, apenas para exumá-la em uma versão mais retraída”<sup>28</sup>. Talvez a frase também forneça uma boa chave interpretativa para o entendimento da ironia de Sant’Anna, ao transformar a nobre miragem do silêncio num “discurso que parece ao mesmo tempo irreprimível (e, em princípio, interminável) e estranhamente desarticulado, penosamente reduzido”<sup>29</sup>.

## Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Luciene. “O paraíso é bem bacana”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 28. Brasília, jan.-jul. 2006, pp.171-5.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FONSECA, Rubem. “Intestino grosso”, em \_\_\_\_\_. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

<sup>25</sup> Benjamin, *A origem do drama barroco alemão*, p. 200.

<sup>26</sup> Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, p. 40.

<sup>27</sup> Id., ib.

<sup>28</sup> Sontag, *A vontade radical*, p. 40.

<sup>29</sup> Id, p. 33.

- HERKENHOFF, Paulo. "A vista abaixo da linha do equador", em KAZ, Leonel e LODDI, Nigge (orgs.). *Vik*. Rio de Janeiro/São Paulo: Aprazível Edições e Arte/MAM/MASP, 2009, pp. 137-42.
- MOI, Tori (Edited by). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- PAULA, José Agrippino de. *Pan América epopéia*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.
- SANT'ANNA, André. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- SLOTERDIJK, Peter. *Critique of cynical reason*. Transl. by Michael Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido em abril de 2009.

Aprovado para publicação em maio de 2009.