



SÉRGIO SANT'ANNA

### “O artista tem que ser corajoso”

Sérgio Sant'Anna estreou em 1969 e, de lá para cá, publicou doze livros de ficção, além de dois volumes de poesia e uma peça de teatro. Sua prosa se compõe de contos, novelas e romances de uma singularidade tal que levou José Castello a afirmar alguns anos atrás que cada texto parece “reter o frescor da primeira vez”.

De fato, o escritor carioca vê o estilo não como marca de época ou de ego, e sim como consequência da busca de descobrir a configuração reclamada pelo conteúdo, que varia incessantemente. Essa percepção já havia levado Manuel Bandeira a diferenciar forma de fôrma e Clarice Lispector a falar em “procura humilde”. É traço da poesia e da prosa que, a partir da aragem libertária do início do século XX, intensificou o cultivo da autoconsciência e da afirmação artística.

Em conversa com **Dau Bastos, Iorans Souza, Juliana Cardoso Lobo e Vaneska Prates**, Sérgio Sant'Anna atribuiu essa visão da literatura ao convívio com a vanguarda mineira. Viagens e outras experiências consolidaram uma concepção da vida igualmente iconoclasta. O resultado perpassa sua obra, toda ela comprobatória de que, apesar da falta de pendor humano para a ética, a estética é um campo em que ainda logramos alguma vitória sobre nossa inevitável pequenez.

É o que o leitor poderá constatar nesta entrevista, publicada originalmente no livro *Papros contemporâneos 1* (2007).

*Comecemos por uma pergunta que fizemos a boa parte de nossos entrevistados: o que levou você a ler e produzir literatura?*

Lá em casa, mantínhamos uma ótima relação com a cultura em geral, que absorvíamos lendo e viajando. Quando eu tinha doze anos, por exemplo, meu pai foi fazer pós-graduação em Londres e levou a família inteira. Em 1958, passou a integrar a primeira diretoria da Usiminas e nos mudamos para Belo Horizonte. Comecei a cursar Direito e acabei tirando segundo lugar num concurso de contos da faculdade. Não seria um texto que eu publicaria hoje – tanto que nem cheguei a publicar –, mas a colocação no concurso me deixou muito animado, pois o júri era composto por Murilo Rubião, Affonso Ávila e Ildeu Brandão. Quando meus pais retornaram ao Rio de Janeiro, eu já estava casado e continuei em Belo Horizonte, onde acabei ficando até 1977. Durante esses dezenove anos, tive meu primeiro filho, vivi dois casamentos e publiquei quatro livros. Sem Belo Horizonte, eu não teria entrado no universo das letras. Lá havia todo um clima, toda uma tradição literária. As pessoas se encontravam, publicavam, era um grande estímulo. Passei a frequentar uma turma ligada a uma revista bem experimental chamada *Estória*, de onde saíram nomes como Luiz Vilela e Humberto Werneck. Havia também o *Suplemento de Minas Gerais*, fundado pelo Murilo Rubião, que dava muita força para o pessoal em início de carreira. O suplemento era semanal e tinha tiragem de 40 mil exemplares, distribuídos sobretudo entre funcionários públicos, mas também junto ao público externo. Em suas páginas, publicavam-se coisas impensáveis para o momento, de ditadura militar.

*Você teve alguma participação política nesse período difícil?*

Eu trabalhava na Petrobras e mergulhei de cabeça na Ação Popular (AP). Com o golpe de 64, passei a responder um inquérito, a depor para militares no quartel do CPOR. Por incrível que pareça, não sofri agressão física. No entanto, acabei perdendo o emprego. Mas fiquei contentíssimo, porque não suportava mais trabalhar na Petrobras: toda noite, voltava para casa muito cansado, seria inviável virar escritor daquele jeito. Depois, arrumei um cargo interino no Tribunal do Trabalho – onde trabalhei até me aposentar – e realmente comecei a escrever.

*Você nasceu como escritor numa época em que o romance político estava muito em voga. Ele não exerceu nenhuma atração sobre você?*

Não, até porque o político pode ser misturado. Se você observar, meus livros têm questões políticas. Meu primeiro livro, *O sobrevivente* (1969), não, pois é subjetivo; mas *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973) tem um conto político, contesta claramente a ditadura. *Confissões de Ralfo* (1975), também. Todo mundo de certa forma era político, só que eu não me conformava com esse papel. Eu tinha convivido com sindicalistas e visto que a cabeça deles era limitadíssima, de comunista clássico. Depois, em maio de 1968, eu era bolsista na França, onde tive ainda mais certeza de que a esquerda com que eu tinha contato, do Partido Comunista, estava ultrapassada.

*Como conseguiu a bolsa de estudos para a França?*

Meu pai era um professor importante de Ciências Econômicas e me fez um plano de estudos, que apresentei ao Instituto de Ciências

Políticas (Sciences Po). Só que nunca cumpri o plano: fiquei em Paris vagabundeando, pois meu objetivo já era ser escritor mesmo. Lia muito, mas basicamente ficção, para saber o que estava acontecendo na literatura francesa. Como o André Breton havia morrido dois anos antes, o Surrealismo estava na ordem do dia e mereceu um número especial da *Nouvelle Revue Française*. Era também a época do *nouveau roman*, um troço chato, mas que me sentia na obrigação de ler. E, por incrível que pareça, descobri Borges e Cortázar na França, onde os dois já tinham nome, enquanto no Brasil estavam apenas chegando. Igualmente importante foi conhecer a patafísica, de Alfred Jarry e Boris Vian.

*Fale um pouco sobre a presença da patafísica em sua obra.*

O Collège de Pataphysique era uma academia às avessas. As pessoas tinham títulos, se sentavam seriamente à mesa, ninguém debochava. Cultivavam um humor com seriedade absoluta. Num país repleto de filósofos, o Jarry publicou um livro intitulado *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, no qual se atém a questões filosóficas como ponto de partida para o humor. Em meus textos, é comum o questionamento existencial trazer um dado de molecagem que nem sempre se mostra claramente ao leitor. Neste momento, por exemplo, estou escrevendo “Barata na sopa”, que, como o próprio título diz, é uma gozação. O inseto é a protagonista de um história em que tento combinar inteligência e molecagem. Gozo o budismo, que ultimamente as pessoas respeitam tanto. Nas leituras francesas, busquei justamente os autores que traziam esse lado brincalhão, não a produção da *Académie Française*, tão aclamada pelos brasileiros.

*Se até hoje Rio e São Paulo concentram a quase totalidade das editoras, é de se imaginar que naquele tempo não fosse nada fácil publicar em Belo Horizonte. A essa dificuldade regional se soma o fato de o primeiro livro geralmente ser o mais difícil de colocar na rua. Como se deu sua estreia?*

Fui juntando os textos, levei os originais à gráfica e paguei de meu bolso. Minha mulher, que era artista plástica, criou a capa. Fizemos mil exemplares, que eu próprio distribuí. Enviei metade da tiragem pelo correio, a escritores e críticos que poderiam me dar algum retorno. Como naquela época não havia tanta gente escrevendo, recebi muitas respostas. Graças a esse livro, também ganhei uma bolsa da Fundação Ford para o Programa Internacional de Escritores, na Universidade de Iowa, no período de 1970, 1971. Os Estados Unidos não estavam como atualmente. A arte e a cultura americanas eram muito contestatórias, o movimento hippie estava no auge, a universidade cultivava a liberdade. No *campus*, as pessoas eram contra a guerra do Vietnã, eram antiimperialistas e anti-racistas, recebiam muito bem os estrangeiros. Pude conviver com gente mais experiente, das mais variadas proveniências. As línguas se misturavam: perguntas em espanhol, respostas em inglês, frases em francês, uma loucura. Mesmo dominando os diferentes idiomas, ninguém conseguiu produzir um romance a partir da experiência. Eu próprio cheguei a escrever uns textos, mas o ambiente era muito internacional, não dava para traduzi-lo numa só língua. Com esse programa, ganhei uma experiência extremamente útil para meu fazer literário.

*Nos livros publicados nos tempos de Belo Horizonte, você não somente se manteve apartado do romance político como cultivou o experimen-*

*talismo. Isso se deveu às suas leituras e às suas estadas na Europa e nos Estados Unidos?*

Sim, mas também à influência do poeta de vanguarda Affonso Ávila, ligado ao grupo de São Paulo encabeçado por Haroldo e Augusto de Campos. O Affonso tinha uma ascendência muito grande sobre a turma jovem de Belo Horizonte, gostava de fazer a cabeça dos mais novos. Recebia em casa os concretistas, Murilo Mendes, artistas estrangeiros, assim como o pessoal que começava a escrever na cidade. Lia os trabalhos da gente e criticava mesmo, exigia uma posição de vanguarda. Salvou muito poeta de ser sonetista, tradicionalista. Isso me marcou bastante. Tanto é que em Paris já cheguei procurando o que estava acontecendo de novo. Nos Estados Unidos, mais ainda. Se na França fiquei só de espectador, na América do Norte tive contato com as pessoas que faziam.

*Simulacros (1977) é o último volume do que se chama em sua obra de “trilogia da radicalidade”, toda escrita em Belo Horizonte. Nesse romance, você enfrenta o desafio de adensar personagens caricaturais, que vão se matizando, nuançando e ganhando humanidade. Como foi o processo de escrita desse livro?*

Foi muito difícil. Estávamos em plena ditadura e minha ideia inicial foi criar uma peça ambientada numa época em que o teatro estivesse proibido. A história consiste num grupo de pessoas que se juntam à noite, clandestinamente, para encenações de cunho existencial. Havia até uma senha para se entrar no local dos ensaios. Durante o processo de escrita, descobri que não era dramaturgo, então parti para o romance. Daí esses personagens construídos para o teatro,

meio esquemáticos, o que não considero propriamente uma virtude. Na verdade, o livro me incomoda em certos aspectos. Como a Bertrand Brasil o reeditou, precisei dar uma olhada para ver se tinha algum erro muito grande e percebi que se naquela época eu tivesse mais domínio, me permitiria uma soltura maior. Notei também um uso da repetição que atribuo à minha grande admiração por José Agrippino de Paula – autor de *Lugar público* (1965) e *Panamérica* (1967) –, que é um arraso. Se fosse americano, ele talvez tivesse sido o escritor a conseguir lançar uma literatura verdadeiramente pop no mundo. Eu estava influenciado por ele e ainda sem saber escrever romance. Basicamente não sou um romancista, ainda que não me restrinja ao conto, como muita gente pensa. Gosto de escrever histórias de tamanho médio, que posso estender um pouco e, ao mesmo tempo, preservar a condensação. Como leitor, não tenho a menor paciência para romances sobre famílias, sagas. A pessoa que desperdiça tempo assistindo a novela de televisão quer saber o que vai acontecer, quando já se sabe. Não tenho interesse pelo que vai acontecer, pelo suspense. Busco a peculiaridade da escrita e as experiências que me acrescentem algo novo. Não tenho tempo para a literatura de simples entretenimento.

*O fato de ter conseguido um emprego público logo cedo permite que você só escreva o que realmente lhe interessa. Como é sua relação com encomenda, seja livro de ficção ou crônica?*

Tenho uma dificuldade muito grande de lidar com encomenda. A obrigação me atrapalha, vou ficando com raiva da literatura, acho que é dever de casa. Agora, não tenho nada contra *best-seller*, que, ao sustentar a editora, acaba sendo bom para todo mundo. Quanto

à crônica, é um gênero chatinho, metido a engraçado, não me apraz. Há algum tempo, fiz algumas para *O Dia*, porque realmente me pagavam bem. Entretanto, eram difíceis para os leitores, que não gostavam delas. Acabaram me fritando.

*Passadas as décadas, seus textos continuam situados na faixa experimental da literatura brasileira. Como você vê autores do passado que integram essa mesma linhagem, a exemplo de Oswald de Andrade e Guimarães Rosa?*

Guimarães foi o grande escritor de sua época. Em termos de mergulho na psique humana, *Grande sertão: veredas* é uma obra-prima, um dos grandes livros da humanidade. É tão perfeito que fechou o próprio caminho. Guimarães é terminal. Já Oswald me estimulou a continuar um percurso de produção, me deu muitas ideias, foi um escritor seminal.

*Um de seus primeiros editores foi Ênio Silveira. Como era sua relação com a Civilização Brasileira?*

De uma liberdade inimaginável. Eu podia escrever o que quisesse. Ênio foi quem editou Joyce no Brasil, respeitava profundamente o autor. Devo muito a ele, que colaborou muito comigo no sentido estético, me deu a maior força como escritor. *Notas de Manfredo Rangel*, por exemplo, tem contos com formatos diferentes e saiu até com ilustrações. O problema é que foi lançado, recebeu uma crítica espetacular, mas não chegou às livrarias. Em Belo Horizonte, não apareceu exemplar algum. Ganhou o prêmio de melhor livro do ano no Paraná e não teve um só exemplar à venda nas livrarias de Curitiba. A editora



era desorganizada e o Ênio queria que o livro acontecesse sozinho. Mas sabe que livro acontecia? O do Antonio Callado, do Carlos Heitor Cony, do pessoal mais ligado à imprensa ou à esquerda.

*O fato de você ser um dos nomes mais celebrados da ficção brasileira contemporânea ajuda a vender?*

Sim, mas o Luiz Schwarcz contribuiu bastante para isso. Depois que ele começou a me publicar, passei a vender. O primeiro livro lançado pela Companhia das Letras, *A senhorita Simpson* (1989), já deu certo. Saiu bonito, bem feito, sem erros e foi bem distribuído. Livro é um negócio difícil, o editor tem de dar duro. Muito escritor bom publica por editora ruim e não acontece, não chega às livrarias. Por isso digo que tive um editor no Brasil, que é o Luiz. Já o vi com mala na mão, entrando em livraria, perguntando por seus livros. Ele se cerca de pessoas com altíssimo nível, que falam várias línguas, conhecem literatura. É um editor de primeiro mundo no Brasil.

*Como se deu sua entrada na Companhia das Letras e qual seu vínculo com a editora?*

O editor Pedro Paulo Senna Madureira ia publicar *A senhorita Simpson* pela Rocco. Ainda não tínhamos assinado contrato, mas o livro estava aprovado. Porém, li no jornal que ele tinha saído de lá. Então escrevi uma carta ao Luiz Schwarcz, perguntando se ele estava interessado no livro. Ele me respondeu imediatamente que sim. Mande os originais e, uma semana depois, já recebi a resposta definitiva. Desde então publico pela Companhia das Letras, mas não tenho contrato; se quiser sair, saio.

*Outro dia a Lucia Helena, professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense, elogiou dois livros seus que saíram na mesma época, contudo se posicionam em polos opostos: Amazona (1986) e Tragédia brasileira (1987). Enquanto o primeiro embala o leitor, o segundo é um de seus textos mais ousados. Como se explica isso?*

Com *Amazona* tentei pela primeira vez na vida fazer um *best-seller*, mas evidentemente não tive êxito. Fui ingênuo e a editora que o publicou não cuidou bem da divulgação e da distribuição. Acontece que escrevi simultaneamente *Amazona* e *Tragédia brasileira*. Escrevia *Amazona* num mês e, no seguinte, *Tragédia brasileira*. Era bom isso, porque se cansava de um, ia para o outro. *Amazona* seria um folhetim e *Tragédia brasileira* seria um romance-teatro, radicalmente antipúblico, com monólogos visuais, capaz de interessar a um rol restritíssimo de leitores. Até hoje é um encalhe. Foi relançado pela Companhia das Letras e vendeu muito menos que os outros.

*Sua obra tem vínculos muito claros com outras artes, todavia percebe-se que você não as vê como meta, e sim como alimento. Tem-se a impressão de que as canibaliza com vistas a potencializar o rendimento literário. Fale um pouco sobre esse aspecto de seu trabalho.*

Sempre gostei de absorver as outras artes, principalmente teatro e pintura. Em *Tragédia brasileira*, a representação teatral predomina. A pintura de Balthus me seduziu tanto que escrevi um texto chamado “Contemplando as meninas de Balthus”, publicado dois anos atrás pela *Nouvelle Revue Française*. Agora, embora sempre tenha visto um filme em *Um crime delicado* (1997), não tenho

a menor vontade de escrever roteiro. Por sua vez, em adaptações cinematográficas o autor é traído demais. Entre as artes, a sétima é a que me alimenta menos.

*Ao lado de textos que parecem nobilitados pelo nexo com outras áreas do campo artístico, você tem contos, novelas e romances que partem de situações prosaicas, estereotipadas ou jocosas. Porém, o resultado é sempre requintado. Comente um pouco essa variedade.*

Acho que se pode partir de qualquer coisa: cena cotidiana, frase filosófica, música, desejo, sonho. Não há regras nem limites. Afinal, por mais que se escreva, nunca se chegará a cinco por cento das associações que a mente humana é capaz de fazer. Uma das coisas que adoro é o uso de clichês. Por exemplo, em *Senhorita Simpson* a protagonista diz a seus alunos: “Se eu pudesse, recomeçava tudo outra vez”. Num dos contos, uma das personagens fala: “A vanguarda é chata, démodée, provinciana”. A frase brinca com os vanguardistas, aos quais geralmente falta humor. O Paulo Leminski tinha boas piadas, mas os irmãos Campos, por exemplo, são conhecidos pela extrema seriedade. Vários críticos notaram que semeio armadilhas para os leitores. São brincadeiras sub-reptícias que existem em praticamente todos os livros.

*Já aconteceu de o leitor não compreender a camada, por assim dizer, anedótica de seu texto?*

Sim. Em “Adeus”, último conto de *Breve história do espírito* (1991), por exemplo, resolvi fazer uma brincadeira com classe: ao completar cinquenta anos, o personagem organiza uma despedida para o

próprio pênis, que vai se aposentar. É uma festa fina, sem qualquer palavirão, cujo verdadeiro homenageado nem o público nem a crítica identificaram. As pessoas me perguntavam: “Mas quem é esse homenageado?”. Plantei umas dicas no texto, porém ninguém entendeu. Isso me deu uma frustração tremenda.

*Seus livros não são necessariamente viscerais, mas têm sempre algum traço biográfico. Como se dá o aproveitamento do que você próprio vive?*

De maneira relativa. *Breve história do espírito*, por exemplo, se constrói em torno de três personagens, cada um atravessando um momento particular da vida. O segundo conto retrata uma situação vivida por mim, como professor da Escola de Comunicação da UFRJ. Como lecionava uma matéria muito ampla chamada Técnicas Básicas de Comunicação, certa vez dei uma aula sobre um anúncio do cigarro John Player Special em que pensei a maneira de melhorar a forma perfeita do ovo. Na verdade, mais uma vez usei a patafísica, a ciência das soluções imaginárias, que parte da lógica para chegar ao absurdo.

*Como se explica a pluralidade de O voo da madrugada (2003)?*

A escrita desse livro não foi totalmente planejada. Coincidiu com momentos difíceis, durante os quais enfrentei problemas de saúde, depressões, e interrompia o que estava fazendo. O volume foi se montando aos poucos, com histórias criadas em tempos diversos. Em certo momento, resolvi colocar uns textos artísticos, então os mandei para o Luiz, que os achou bonitos e me deu liberdade de aproveitá-los. Aí o livro foi tomando corpo, com três partes distin-

tas, das quais a primeira é muito ligada à morte. Nela há um conto chamado “A voz”, que é uma elegia à morte de que gosto muito.

*Talvez a relativização decorrente do enfrentamento do aspecto perecível da existência explique também o rompimento das amarras morais.*

É, é um livro barra-pesada. “Um conto nefando?”, por exemplo, foi muito rejeitado por algumas mulheres. Mas foi muito bem-aceito por outras, como a Malu Mader, que chegou a me telefonar. Acho que o artista não precisa chocar o público – tanto que o conto está discreto no livro –, mas tem que ser corajoso. Isso é fundamental em arte.

*Qual é sua relação com a universidade?*

Não posso reclamar, pois ela tem sido muito gentil comigo. Falo que estou vendendo livros, mas a verdade é que boa parte vende porque os professores lêem e recomendam. Apesar da xerox, sempre tem gente que compra. Não consigo ler texto acadêmico, mas é positivo que as pessoas escrevam e, principalmente, leiam. Quando dava aula na ECO, eu vivia dizendo aos alunos: “Vocês estão em Comunicação, não podem ignorar um homem feito James Joyce, que levou a linguagem às últimas consequências”. A escola também tem esse papel, de estimuladora da leitura. Outro dia fui convidado a conversar com os estudantes de um colégio secundário que tinham lido meu livro *O monstro* (1994). Achei muito boa a ideia de se estabelecer uma ponte com os jovens, para ampliar o número de leitores. No Brasil tem escritor demais, quando o mais importante é a formação de leitores. Se não fosse escritor, eu continuaria sendo um leitor voraz, porque acho ler uma coisa maravilhosa.

*Na diversidade que caracteriza a ficção brasileira contemporânea, encontramos desde prosadores que se contentam em criar enredos trepidantes até autores como você, que equilibram enredo e reflexão. No tocante à sua obra como um todo, como se dá o jogo entre imaginação e entendimento, que segundo Kant resultaria na criação artística?*

Considero que minha produção equilibra entendimento e imaginação. Sendo que o entendimento é o tempo todo negado, pois acho a racionalidade perigosa, tenho muito medo do racional puro. O conto “Discurso sobre o método” descarta a possibilidade do conhecimento racional. Em *O monstro*, o professor de filosofia comete um crime hediondo e larga a filosofia por não acreditar mais na racionalidade. Agora, tenho uma forte tendência a subjetivar. A escrita nos leva para onde não se sabe *a priori*, o que é ótimo. Não sei ao certo por quê, mas agora minha cabeça está cheia de histórias, minha mente está mais livre do que nunca.