

# MINIMALISMO E SOCIABILIDADE EM CRISE: MÁSCARAS DA ALTERIDADE NAS OBRAS DE MARCELINO FREIRE E ANDRÉ SANT'ANNA

ÂNGELA MARIA DIAS

Universidade Federal Fluminense / CNPq

**RESUMO:** A literatura brasileira, ao se dedicar à recriação das fraturas sociais contemporâneas, tem, com alguma frequência, escolhido um viés minimalista para contrapor-se à linhagem representacional bastante expressiva em nossa tradição. Contemporaneamente, dois escritores habitam a cena minimalista e de distintas maneiras se propõem a exorcizar os ruídos e disjunções de uma sociabilidade problemática, a partir de um decisivo encolhimento da subjetividade autoral, em favor da encenação de um teatro de vozes da alteridade: André Sant'Anna e Marcelino Freire. Este último, nos contos-cantos, adota o ritmo, as assonâncias e um vocabulário reduzido para concretizar a situação dos seus personagens de margem e, desta maneira, é capaz de, frequentemente, fazê-los cantar. Por sua vez, André Sant'Anna, aposta na desafinação e busca desarranjar a língua pela adoção de uma sintaxe de feição coordenativa, inchada de repetições e enumerações recorrentes, causando um efeito tedioso, subjacente à comicidade grotesca de certas dicções. Nesse sentido, podemos dizer que os contos em pauta, apesar das diferenças de fatura, mantêm-se no limite da performance em seu empenho para influenciar a recepção, no que incluem em cada fala, elementos da realidade, e no que buscam fazer da literatura uma possibilidade aberta de compromisso ético com a vida.

**PALAVRAS CHAVE:** Minimalismo; performance; literatura brasileira contemporânea; sociabilidade; subjetividade.

## MINIMALISM AND SOCIABILITY IN CRISIS: MASKS OF ALTERITY IN THE WORKS OF MARCELINO FREIRE AND ANDRÉ SANT'ANNA

**ABSTRACT:** Brazilian literature, when dedicated to recreating contemporary social fractures, has frequently chosen a minimalist perspective in order to counteract the representationalist lineage overly expressed in our tradition. Nowadays, there two writers operating in the minimalist scene and elaborating on the disjunctions of a problematic sociability of a rather impersonal diction in favor of a stylized theater of alterity: André Sant'Anna and Marcelino Freire. The latter, in his modulated short-stories, adopts the rhythms and the assonances of a reduced vocabulary to give form to the situation of marginal characters and, in so doing, he is capable of making them sing. André Sant'Anna, for his part, works through dissonance and seeks to disarrange language by adopting a coordinated syntax, full of repetitions and recurrences. His style causes the tedious effect that underlies the grotesque

comicality of certain dictions. Consequently, the examined short-stories, although they offer differences in their conception, practice the rituals of performance, due to their respective efforts to influence reception, as they include elements of reality and equally try to produce literature open to an ethical commitment to life.

KEYWORDS: minimalism; performance; contemporary Brazilian literature; sociability; subjectivity.

## 1. INTRODUÇÃO

A literatura brasileira, ao se dedicar à recriação das fraturas sociais contemporâneas, tem, com alguma frequência, escolhido um viés minimalista para contrapor-se à linhagem representacional bastante expressiva em nossa tradição.

Embora não se possa deixar de reconhecer a importância do realismo social na constituição de nossa literatura e mesmo, em parte expressiva da produção contemporânea, sua tradição representacional vem sendo relativizada e transformada pela emergência de um conjunto de fatores.

A hegemonia do modernismo e dos experimentalismos, no início do século passado, em seu sadio ceticismo diante da objetividade perceptiva e da ideia de referencialidade, liberou a arte e a literatura das limitações miméticas e abriu as comportas para a exploração da alma humana e de outras potencialidades do real.

A progressiva dominação da economia na vida social, combinada ao desdobramento tecnológico da racionalidade técnica, vai ocasionar a gradativa midiaticização da realidade, evidenciada, sobretudo a partir de meados do século xx, com a decisiva consolidação da sociedade do espetáculo, durante os anos de 1960, nos países desenvolvidos.

A irreversível desrealização da existência nas sociedades ocidentais, submersas cada vez mais pela miríade de meios de comunicação e pela hipnose de seus poderes imagéticos, se explica — segundo Guy Debord (1997) — pelo fato de que o fundamento da representação visual reside na sua «tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente». Em consequência disso, «o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação» (Debord 1997: 18) gera a perda de consistência da vida cotidiana.

A inundação de imagens, cada vez mais crescente no convívio das coletividades urbanas, suscita um processo generalizado de identificações idealizantes, propícias à instauração de um tempo congelado, uma espécie de presente perpétuo, pela circulação incessante de informações e personagens, responsá-

veis pela debilitação do sentido da história. Uma vez que o conceito de realidade se encontra abstraído por sua polarização visual, aos poucos, a distinção entre o sujeito e o seu contexto circundante fica obliterada por projeções e inclinações peculiares, insidiosamente encorajadas pela espetacularização da vida social e seus efeitos infantilizantes e narcóticos.

A educação pela mídia, por sua capacidade de transformar qualquer evento em bem de consumo e quase toda resistência discordante em foco de interesse comercializável, aposenta os mecanismos críticos da opinião pública e gera uma crise de sentido. Segundo Castoriadis (1998: 103), passamos da *krisis*, entendida como momento de decisão, para a crise como ausência de problematização, apatia e privatização dos indivíduos. A circulação ininterrupta de imagens termina por tornar qualquer notícia uma insignificância e instituir o culto do efêmero, regime no qual o que quer que seja deve se adequar à temporalidade instantânea da mídia ou então ser silenciado.

O anonimato instrumental do sistema, em sua deriva ilimitada de domínio em todos os campos da interação humana, da economia à biologia, colocou em crise as significações dos imaginários da sociedade moderna, ao desmoralizar as ideias de progresso e revolução (Castoriadis 1998: 101). Em consequência disso, apenas subsiste como admirável o ideal do enriquecimento, que encoraja a corrupção generalizada do sistema, como traço estrutural e sistêmico.

Face ao recuo do espaço público e da política, frente à invasão da subjetividade pelos dispositivos uniformizadores da cultura do espetáculo, e à profusão de movimentos e estilos poéticos nas artes, nos anos de 1960 surge entre as artes visuais norte-americanas o Minimalismo, como uma tendência volta-da à presentificação do encolhimento da interioridade do indivíduo e ao esgotamento dos significantes, como reação à abundância aleatória de signos, objetos e interpretações.

A sensibilidade minimalista busca capturar, por meio de distintas linguagens artísticas, a debilitação da diferença inerente ao vínculo entre o eu e o meio social e a gradual diluição do contraponto entre a percepção subjetiva e a realidade objetiva, decorrente da inundação de imagens, característica da dinâmica dos sistemas impalpáveis de controle social da contemporaneidade.

No Brasil, onde a indústria cultural se consolidou — durante os anos de 1970 — em meio a um insuficiente letramento e sem que uma esfera pública literária se tenha consolidado, a hegemonia da cultura audiovisual é absoluta, também encorajada pela educação precária e pela baixa escolaridade da maioria da população.

Os distúrbios na sociabilidade contemporânea, historicamente fundados na estrutura social injusta e desigual, também se agravam por uma conjugação de fatores: o esvaziamento do debate de ideias no espaço público, a penúria ética inerente à crise de valores — dominante no atual estágio do capitalismo globalizado — e a corrupção disseminada nas diversas instâncias do poder político.

Não obstante, a tradição representacional do realismo social, vigente desde o século XIX, vem-se modificando desde a década de 1920.

O vínculo estético entre a experiência urbana capitalista na sociedade brasileira e novas formas realistas revitalizadas pela síntese e pelo instantaneísmo, certamente, teve início neste período com o experimentalismo incisivo e a concisão verbal da obra de Oswald de Andrade.

Com seus desequilíbrios entre provincianismo e atraso combinados às urgências de uma vida coletiva mais racionalizada e atraída pela dinâmica da velocidade e do choque, a cidade paulista, recriada pelas lentes do escritor, transforma-se num «grande ideograma crítico-satírico» inspirado na «sintaxe analógica do cinema», pela mistura entre efeitos de simultaneidade e «descontinuidade cênica» (Campos 1978: XL- XLI).

Entretanto, somente no final da década de 1950 a literatura brasileira reencontra-se de maneira mais sistemática com a dicção minimalista, por meio da obra de Dalton Trevisan, em sua obsessiva busca do silêncio, na captura do real evasivo. *Novelas nada exemplares*, publicado em 1959, recebe o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e inaugura uma profícua produção fascinada pelo mínimo e vocacionada pelo ponto de fuga do haicai como ideal do conto.

## 2. MINIMALISMO NA CONTEMPORANEIDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE DOIS CASOS

Contemporaneamente, dois escritores habitam a cena minimalista e de distintas maneiras se propõem a exorcizar os ruídos e disjunções de uma sociabilidade problemática — a partir de um decisivo encolhimento da subjetividade autoral — em favor da encenação de um teatro de vozes da alteridade: André Sant’Anna e Marcelino Freire.

O primeiro, que é filho do escritor Sérgio Sant’Anna, começa a escrever em 1998, quando publica a coletânea de contos *Amor*, numa linguagem versátil e impessoal, sintonizada segundo diferentes *personas*, todas elas fissuradas pela influência da televisão e dos diferentes circuitos imagéticos da mídia. Já

publicou um alentado romance (*O paraíso é bem bacana*, 2006) e vários volumes de histórias curtas bastante ácidas, muito centradas numa ambígua teatralização da trivialidade e do cinismo, inerentes à sociedade do espetáculo, e também voltadas para a corrupção política. No último livro, intitulado *O Brasil é bom*, o escritor radicaliza a crítica à idiotice, à violência e ao consumismo, como marcas da atualidade.

O segundo, pernambucano e residente em São Paulo, também começa a publicar na década de 1990, mas, a partir do ano 2000 produz suas coletâneas de conto mais conhecidas, tendo recebido o prêmio Jabuti — em 2006 — com o livro *Contos Negreiros*. Em 2004, idealizou e organizou a antologia de microcontos *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*.

Sua obra opta, por sua vez, pela encenação sintética e *minimal* da violência e do desajuste implicados pela desigualdade social e pelos insulamentos econômico-culturais de personagens da margem.

Assim, em «Trabalhadores do Brasil», um falante subalterno, numa linguagem simplória, eivada de gírias e de palavras de baixo-calão, expõe situações de extrema penúria econômica em que personagens negros se debatem com preconceito e miséria. O tom é altamente ambíguo; de um lado, desafiador, e de outro — ainda que à sua revelia —, capaz de revelar a permanência da escravidão que pretende negar. Os nomes dos personagens são emblemáticos, em sua extração africana e no que reportam sobre uma tradição oprimida de luta e insubmissão:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?

Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem?

.....  
Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém (Freire 2005: 19, 20).

Marcelino Freire — como é sabido — declara considerar-se autor de «literatura marginal», no que procura apreender a realidade da exclusão e seus habitantes em momentos cruciais. Entretanto, se opera na mesma faixa temá-

tica e, por vezes, com semelhante modo de produção — conforme observa Tonani (2013: 222), a respeito da iniciativa do autor de instituir o selo Edith, como coletivo — o fato é que a linguagem que põe em cena apresenta peculiaridades estilísticas bastante diferenciadas das vozes e versões periféricas.

A musicalidade do estilo empresta-lhe um viés estilizado e um tom performático que, ao se constituir numa qualidade criativa, investe o acento experimental de uma perspectiva não mimética, não ilusionista, ao enfatizar a natureza construída dos perfis. Com efeito, a abordagem de situações-limite nas vidas periféricas, ao lançar mão da oralidade suavizada pelo ritmo da prosa, aposta numa possível aproximação entre personagem e leitor, apesar da apresentação impactante e altamente econômica dos dilemas.

A incomunicabilidade e a mútua incompreensão dos motivos e expectativas no relacionamento entre os extratos socioeconômicos, e a violência resultante disso, são constantes, e, ocasionalmente, podem apresentar traços humorísticos. Como é o caso no conto «Linha de Tiro», em que, dentro de um ônibus, um rapaz não consegue convencer a velha surda com quem interage de que a está assaltando.

Outro conto (“Solar dos príncipes”), aliás, elogiado por Xico Sá na Apresentação de *Contos Negreiros*, consegue um efeito irônico marcante por conta da inversão de pontos de vista que opera. Ao tratar do projeto de filmagem do cotidiano de um edifício de classe média por um grupo de negros, se contrapõe ao habitual da pesquisa de campo dos intelectuais e criadores da cidade que sobem o morro para filmar ou registrar, de diferentes maneiras, a vida da população residente. A reação apavorada do porteiro, também negro, ao imaginar tratar-se de um assalto, simultaneamente desencadeia a perplexidade do grupo e as providências dos moradores avisados, ao chamarem a polícia.

A dicção desarmada e pasma dos personagens, em sua fala quase poética, pela organização rítmica e pelo rendimento figurado das comparações é singela e, numa certa medida, romantiza os personagens.

A gente não ouve só samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa



olhando aquela loira gostosa o que é que faço se ela me der bola hein mãe não sei.

.....

O meu medo é que mesmo com diploma debaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia e eu acabe fazendo uma burrice sei lá uma besteira será que vou ter direito a uma cela especial hein mãe não sei (Freire 2005: 97, 98).

Percebe-se no tom da lamentação um sutil acento melodramático, beirando o piegas, que enfatiza o sentimento de desvalia do personagem e convida o leitor para a empatia.

O mesmo acontece com o conto «Polícia e ladrão», no qual dois amigos de infância arrastam-se no morro, provavelmente em decorrência de um enfrentamento armado, e um deles, o fora da lei, aponta a arma para a cabeça do outro, num desenlace dramático, posto em suspenso pela última frase do personagem que sustenta o conto: «Não aponta» (Freire 2005: 87).

«Darluz», um interessante conto da coletânea anterior, *BaléRalé* (2003), apresenta o depoimento ressentido de uma mulher analfabeta que, incansável em engravidar, deu toda a sua prole. O contraponto com um ouvinte imaginário enfatiza o monólogo como uma revoltada autojustificativa, sem pejo ou remorso:

Menino é pra largar mesmo. Agora dizer que dá um peso no peito, a consciência chumbada, que nada, não tem essa. Vem você morar nesse buraco. Vem você dar um jeito no mundo, repartir seu quarto. Nunca. Esse olho é irmão desse.

.....

Agora é fácil opinar nesse bê-á-bá. Sei que quando morrer não vou para o inferno, já estou aqui. Só saio daqui para outro canto. Falo isso para o Altamiro, ele ri. Meu quarto marido, Altamiro. Porra de marido (Freire 2003: 57, 58).

A dicção é bastante crua e confessional, e o neologismo do título — que pode ser um nome próprio ou ainda o composto sincopado da expressão «dar a luz» — se completa com a ambiguidade da oração reiterativa — «Dou, dou, dou» — que aparece no meio do texto e no final:

Agora esse filho de uma jumenta vem pra cima de mim, o Altamiro. Marido de merda, entende? [...] Eu aguento. [...] Melhor que ter filho morto, tenho esse orgulho. Todos nasceram vivos.

Dou, dou, dou, Altamiro (Freire 2003: 60).

Todos esses pequenos relatos encenam, de alguma forma, a pressuposição de Spivak (1988: 11) sobre a «consciência negativa» como inerente ao discurso

da subalternidade, em sua focalização da consciência do dominador, como ponto de referência à sua própria posição.

Em Freire, o contraponto é bastante evidente, na medida em que o personagem subalterno reafirma dialeticamente o seu pertencimento a outro contexto sociocultural, confrontando-o ao do segmento dominante. A contraposição social, em suas implicações morais e pela disparidade econômica, torna a esfera da cultura uma espécie de campo de batalha, na qual o subalterno, mesmo em tons menos agressivos, tende assimetricamente a enfrentar um contendor.

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

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

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

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

Sim, são. Os brasileiros são bons. Os brasileiros usam a criatividade para superar obstáculos. Gosto dos brasileiros. Gosto dos brasileiros porque os brasileiros são bons. Eu sou bom. Eu sou bom porque eu sou brasileiro. Os brasileiros não desistem nunca. Os brasileiros sabem viver com alegria, mesmo tendo que enfrentar

extremas dificuldades. Os brasileiros são bonitos. A mulher brasileira é a melhor mulher que existe. [...] Gosto de Deus. Deus é bom. Deus é bom porque é brasileiro. E os brasileiros são bons. Os brasileiros são bons porque sabem fazer de cada momento da vida, até mesmo dos momentos de vicissitude, um espetáculo da alegria de viver, um exemplo é a nossa, dos brasileiros, música popular brasileira, a internacional MPB. [...] Os brasileiros, que são bons, não foram bem na última Copa do Mundo, mas o brasileiro que não foi bem é bom assim mesmo (Sant'Anna 2014: 38-40).

Interessa também observar um detalhe que não deixa de ser significativo na caracterização do contexto referido por esta coletânea de pequenos relatos. No sumário do livro, o autor organizou os títulos sob a designação *Histórias do Brasil*. E de fato a vinculação dos contos-depoimento ao país é inegável, uma vez que todos os seus personagens, falantes em solilóquios, possuem um nítido pertencimento ao nosso ambiente sociocultural, não só pela oralidade do jargão descontraído ou rebaixado, como também pelo repertório de assuntos e figuras públicas a que se referem. Não obstante, na contracapa — logo abaixo dos créditos — apareça em itálico a seguinte e bem conhecida declaração em duas linhas: «Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles».

O despiste — aliás bastante usual e previsível — não chega a dissuadir o leitor sobre as conexões diretas com a sociedade brasileira contemporânea, a exemplo do que ilustra uma pequena resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, à época do lançamento do livro, que chega a esboçar uma crítica à «visão conservadora, quando não reacionária, do autor» (Fisher 2014).

Não compartilho a perspectiva adotada pelo articulista, na medida em que as *personas* encarnadas pelo discurso, frequentemente preconceituosas e francamente imbecis, manifestam uma platitude mental e um embotamento moral e emocional bastante compatíveis com o amesquinamento e a estreiteza subjetivas inerente ao universo tecno-cultural das sociedades de espetáculo contemporâneas. Do meu ponto de vista, o enraizamento dos solilóquios na esfera pública atual no país abre a possibilidade das diatribes e confissões absurdas funcionarem também como sintomas das distorções, incompreensões e da desigualdade sócio-econômico-cultural, marcantes na sociedade brasileira.

Nesse sentido, os depoimentos, pródigos em obsessões e desatinos, manifestam a permeabilidade das palavras às imagens visuais do carrossel de com-

portamentos e conceitos veiculados pelos meios de comunicação social. Assim, os personagens performatizam manias e obsessões, numa paranoia reveladora do quanto estão dissolvidas as fronteiras entre o meio social e as convicções subjetivas.

Por exemplo, no conto «Use sempre camisinha», um transtornado anônimo, obstinado pela propaganda da necessidade do preservativo sexual, enumera uma série de prescrições, as mais díspares e ferozes, sempre acompanhadas da recomendação sobre o dispositivo, numa mistura risível e inusitada de atributos, dentro de cada enunciado.

Faça sexo, muito sexo, sexo sempre. Mas use sempre camisinha.

Suborne e seja subornado. Mas use sempre a camisinha.

Minta, sempre usando a camisinha.

Faça seu banco bater todos os recordes de lucratividade em todos os tempos sem aumentar o número de funcionários. Mas use sempre a camisinha.

Incentive o tráfico de drogas, forneça mais armas à polícia e menos saneamento básico às favelas, colocando a culpa de tudo nos usuários de maconha. Mas use a camisinha.

Vá se foder. Mas use sempre a camisinha (Sant'Anna 2014: 24-26).

Guy Debord, ao descrever os mecanismos da sociedade do espetáculo, fala da «produção circular do isolamento» na composição das «multidões solitárias», na medida em que «o isolamento fundamenta a técnica; (e) reciprocamente, o processo técnico isola» (Debord 1997: 23).

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

Em outra passagem de *A sociedade do espetáculo*, o mesmo Debord comenta: «O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem. [...] O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias» (Debord 1997: 25, 34).

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

É, você está muito só.

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

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

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

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

.....  
 Você está só porque tem dinheiro.

Você está só porque não tem dinheiro.

Você está só por causa do dinheiro.

Só dinheiro.

Só (Sant'Anna 2014: 56-58).

A passividade e a resignação cansada do personagem, bem como o embotamento do seu espírito — que não consegue retirá-lo do círculo vicioso da impotência — retomam a mentalidade da sobrevivência também inerente aos personagens de Marcelino Freire.

Apesar das diferenças, em ambas as obras encontramos os mesmos impasses de uma subjetivação travada pela perda de limites entre as condições objetivas do mundo exterior e a vida interior desses sujeitos assujeitados pela miséria, em diversos níveis e modalidades: material, moral e simbólica.

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

Certamente, a plasmação minimalista dos microenredos, em cada uma das obras, constitui o fator mais marcante desta aproximação não previsível.

### 3. CONSIDERAÇÕES FORMAIS

Como se sabe, o minimalismo — também considerado por alguns teóricos como «modernismo redutivo» ou ainda «realismo *minimal*» — também pode desdobrar-se num «minimalismo enfadonho ou prolixo» (Barth 1986).

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

Nesse sentido, como o reporta Christopher Lash, o minimalismo pode ser visto como uma arte terminal, na medida em que dramatiza «a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade», a partir de uma «radical “restrição de perspectivas”» (Lash 1986: 118).

É bem provável que Marcelino Freire e André Sant’Anna, nas obras citadas, possam compartilhar, em suas escolhas localizadas, minimalismos de forma e escala aliados aos minimalismos de material.

Mas, este pequeno texto não constitui propriamente o lugar para nos alongarmos em caracterizações mais detalhadas. Na intenção de concluirmos esta apresentação comparativa, talvez seja proveitoso sublinharmos a maior afinidade entre ambas as produções analisadas: o seu caráter eminentemente teatral responsável pela recriação da alteridade como presença vívida, experiência concreta e indicial.

A natureza do índice invoca a presença do objeto no signo, é uma espécie de marca ou efeito de um acontecimento, ou de uma instância de realidade não semiótica.

No caso dos dois autores, o minimalismo que os caracteriza se constrói em distintas escolhas sintáticas e estilísticas voltadas para a presentificação dos caracteres por meio de suas marcas discursivas.

Marcelino Freire, nos contos-cantos, adota o ritmo, as assonâncias e um vocabulário reduzido para concretizar a situação dos seus personagens de margem e, desta maneira, frequentemente é capaz de fazê-los cantar.

Por sua vez, André Sant’Anna aposta na desafinação e busca desarranjar a língua pela adoção de uma sintaxe de feição coordenativa, inchada de repetições e enumerações recorrentes, causando um efeito tedioso, subjacente à comicidade grotesca de certas dicções. É justamente esta musicalidade torcida e redundante que encena caracteres frequentemente ressentidos, preconceituosos e boçais, em sua sujeição aos emblemas da fantasia tecnológica e da violência social.

Ambas as obras comentadas, em sua concisão narrativa, despistam a necessidade de enredo para forjarem uma dinâmica de vozes específicas, no exercício de uma radical oralidade, sem ornamentos, alimentada pelos pró-

prios ritmos aleatórios e movidos pelos impulsos inerentes à estreiteza de suas circunstâncias.

Nesse sentido, podemos dizer que os contos em pauta, apesar das diferenças de fatura, mantêm-se no limite da performance em seu empenho por influenciar a recepção, ao questionar seus horizontes de expectativa, e no que buscam fazer da literatura uma possibilidade aberta de compromisso ético com a vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTH, John (1986). «A few words about Minimalism». *New York Times Book Review*, 28 dezembro.
- CAMPOS, Haroldo de (1978). «Miramar na mira». Oswald de Andrade. *Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CASTORIADIS, Cornelius (1998). «A ascensão da insignificância». *A ascensão da insignificância*. Lisboa: Bizâncio, 94-117.
- DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FISHER, Luís Augusto (2014). «André Sant'Anna encurrala a classe medida no livro "O Brasil é bom"». *Folha de São Paulo*, 24 maio. [em linha] [21 janeiro 2016]. <<http://www.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1459116-critica-andre-santanna-encurrala-classe-media-no-livro-o-brasil-e-bom.shtml>>.
- FREIRE, Marcelino (2005). *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record.
- FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê.
- FREIRE, Marcelino (2003). *Balé ralé 18 improvisos*. 2.<sup>a</sup> ed. Cotia: Ateliê.
- LASH, Christopher (1986). *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). «Subaltern studies: Deconstructing Historiography». Ranajit Guha; Gayatri Chakravorty Spivak (ed.). *Selected Subaltern Studies*. New York; Oxford: Oxford University Press, 3-32.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (2013). *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj.
- SANT'ANNA, André (2004). *O Brasil é bom*. São Paulo: Companhia das Letras.