

SÉRGIO SANT'ANNA: UM REALISMO ERÓTICO

Lindomar Cavalcante de Lacerda LIMA (UFMS)
Maria Adélia MENEGAZZO (UFMS)

O trabalho propõe-se traçar um estudo sobre o erotismo presente na narrativa de Sérgio Sant'Anna, escritor brasileiro, sobre a ótica teórica do simulacro e da memória. O objeto da pesquisa será o imbricamento de dois discursos dentro da narrativa: O discurso biográfico da memória que será confrontado, sob a perspectiva do arquivo com O discurso mimético da representação, como um simulacro erótico, para isso será analisada a obra *Simulacros*, onde será verificado se com o imbricamento dos dois discursos se mantêm um senso de real.

INTRODUÇÃO

Como assinala Alexandrian, autor da obra *História da Literatura Erótica*, foi na Europa que o erotismo se tornou um gênero literário determinado. Reconhecendo a originalidade absoluta de duas nações nesse domínio, a Itália e a França, que influenciaram as demais a partir da Idade Média., se for traçado um panorama do erotismo enquanto gênero literário ele abrangerá da Antiguidade com escritores conhecidos como Aristófanes, Ovídio, Boccaccio, Aretino, Rabelais, Sade, Sacher Masoch, passando pelos modernos Pierre Louys, Oscar Wilde, DH. Lawrence, Jean Genet, Henry Miller, George Bataille, William Burroughs, à literatura erótica feminina, de Colette a Anais Nin, chegando aos dias atuais com o erotismo surrealista e pós moderno, no qual na pós modernidade um novo enfoque é dado a este gênero.

Este ensaio trata muito seriamente disso como a busca pelo real, torna a ficção muito mais atraente que a própria vida, afetando o leitor a tal ponto que a própria imagem ficcional acaba ocupando um lugar estratégico para a discussão estética que abrirei neste ensaio, uma vez que em nossa sociedade pós moderna há uma espetacularização de corpos nos mais variados meios de comunicação, onde a ideologia reinante é que o corpo é o passaporte, para o sucesso e a felicidade.

Sérgio Sant'Anna se apropria desse corpo espetacularizado, por que ele sabe que como categoria universal do ser social total é que a mercadoria corpórea pode ser entendida em sua essência autêntica. Apenas nesse contexto a reificação decorrente da relação erótica mercantilista adquire um significado decisivo, tanto para a evolução objetiva da sociedade quanto para a atitude dos homens a seu respeito, para a submissão de sua consciência às formas de espetáculos oferecidas pela mídia, por esse motivo essencial do espetáculo¹, que consiste o princípio do feiticismo do corpo e do sexo como mercadoria, a dominação da sociedade por “coisas supra-sensíveis embora sensíveis, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens onde sexo e erotismo existe acima do sensível, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como sensível por excelência.

E é neste ponto que o super-realismo de Sérgio Sant'Anna impõe seu preço, simulando um mundo presente e ao mesmo ausente que o espetáculo faz ver. E o mundo da dissimulação da mercadoria, do voyeurismo dominando tudo o que é vivido. E o mundo do corpo-mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si em relação a tudo que produzem.

Por que temos de ser assim, dr. PhD? Assim como, meu jovem? Insatisfeitos, doutor. Logo

¹ DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1977. p. 27.

que conseguimos alguma coisa perdemos imediatamente o interesse por ela. Uma insatisfação tão profunda que não podemos descrevê-la. Para que servem as palavras? Elas jamais conseguiram traduzir esta pressão dentro da cabeça. [...] Qual a sua insatisfação principal, JP? É tudo, doutor. A casa, a rotina, Vedetinha. Todo esse negocio de foder e foder e beijos lambuzados e mais sussurros nos ouvidos e levantar-se e ir ao banheiro e lavar-se e voltar para a cama e recomeçar todo esse ciclo vicioso. E se por acaso você sai do quarto em busca de um pouco de ar puro, é sempre esta casa, dr. PhD.(SANT'ANNA, 1997, p. 84).

A tão evidente perda da qualidade, em todos os níveis, da insatisfação dos objetos que a linguagem espetacular utiliza e das atitudes que ela ordena apenas traduz o caráter fundamental da produção real que afasta a realidade: sob todos os pontos de vista, o sexo-mercadoria é a igualdade confrontada consigo mesma, a categoria do quantitativo. Ela desenvolve o quantitativo e só pode se desenvolver nele.

O sexo como espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social, o consumidor/leitor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria sexo é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral na qual simula um efeito de real apropriando-se de procedimentos e de técnicas representativas dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos.

Baseio-me em (OLIVEIRA, 2004, p. 30) quando se referir a tese de Hall Foster discorrendo que para este realismo “acentua os extremos da interpelação sensual sobre a consciência do expectador e tenta reproduzir o choque produzido pelo contato traumático com o real”

O erotismo mesmo quando toma a forma de um desejo interior, a pulsão de anarquia escapa ainda à percepção certamente sem exceção a menos diz Freud, que ela se disfarce, a menos que ela se tinja se maquie ou se pinte de alguma cor erótica.

Você estranhará, talvez que eu me utilize de uma escrita tão solene para me referir a um ato primário quanto o que se passou entre nós, tão primitivo e animal que você já poderá, a esta altura, ter se jactado com algum amigo contando simplesmente que me comeu. Que comeu a engenheira que mal acabara de conhecer na cidade onde estive a trabalho. Mas não se preocupe, pois me agrada isso, que as coisas, no final possam ser reduzidas à sua expressão mais simples. E, na harmonia da composição que nela se executa, há que caber, como preparação uma sintaxe grave que de repente seja, estilhaçada por palavras cruas e vulgares. (SANT'ANNA, 1997, p.593 -594).

Esta impressão de cor erógena desenha uma máscara sobre a pele da narrativa de Sérgio Sant'Anna, ou seja, a simulação já não é a simulação de uma realidade, de uma situação referencial, de um lugar, de uma substância. “É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (BAUDRILLARD 1991, p.8). A realidade já não precede a ficção, nem lhe sobrevive. É agora a ficção que precede a realidade ou própria ficção-precissão de simulacros- é ele que engendra a realidade cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão da ficção. É o real, e não a ficção, cujos estilhaços se espalham aqui e ali, nas imagens estilhaçadas que já não são as de um espelho, mas a nossa. O espelho é o próprio real. “Dito de outra maneira a pulsão arquiviolítica não está nunca pessoalmente presente nela mesma nem em seus efeitos” (DERRIDA 2001, p. 21). Em Sérgio Sant'Anna, ou seja, em Simulacros e em toda a sua narrativa não deixa nenhum monumento que lhe seja próprio, não deixa como herança senão seu simulacro erótico, sua sombra narrativa, suas impressões sexuais, ou seja, sua máscara de sedução narrativa, belas impressões, o que para Derrida nada mais é que.

Belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão

obscuramente chamamos a beleza do belo. Como memória da morte. Mas é necessário insistir: esta potência arquiviolítica não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. (DERRIDA, 2001, p. 22).

Essa memória da morte, faz-me lembra de uma outra conotação sexual muito presente em Simulacros o orgasmo, não é para menos que orgasmo em Francês é *Petit Mort*, ou seja, pequena morte. Como pulsão de morte é também segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição, ela leva não somente ao esquema ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais.

Essas dores, agora nasceram do meu próprio corpo. Eu mesma era o monstro, e meu corpo e minha alma a fonte de todo o mal. E só uma pessoa podia salvar-me era o cavaleiro. Onde estava o cavaleiro, dr. Phd? Pois ele deveria cravar a sua lança em mim bem dentro de mim, no meio do meu sexo peludo e entreaberto. E eu abri as pernas, dr. Phd. Esperando ansiosa que o cavaleiro se compadecesse de meu sofrimento e o transformasse em alegria e prazer. (SANT'ANNA, 1992, p.106).

O arquivo em Sérgio Sant'Anna funciona como “um dispositivo documental ou monumental” Derrida (2001, p. 22) um suplemento mnemotécnico, auxiliar ou memento, pois o arquivo não será jamais a memória, o arquivo é a falta de memória ele trabalha contra si mesmo, como um vírus de computador, destruindo toda a memória RAM do HD, ou seja, de si mesmo, introduzindo o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio “saber de cor” segundo Derrida, o arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo.

A pulsão de morte como já citei anteriormente, entendida como erótica, pois a pulsão de morte, anárquica simula esse erotismo, tende assim a destruir o arquivo hipomnésico, quando não disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimir-lo, representá-lo no ídolo, na personagem de sua pintura narrativa.

À medida que eu a penetrava perdia-me dentro dela cada vez mais fundo, a bruxa remoçava muitos anos, como se o tempo corresse para traz. A cada segundo era dez anos e ela se transformava novamente na jovem donzela: macia, bela, dourada. Enquanto que eu próprio perdia a consciência, fundi-me a ela, a mulher, deixando meu corpo desaparecer em seu ventre. (SANT'ANNA, 1992, p. 107).

Podemos perceber que o erotismo aqui, funciona como um mecanismo de atualização de registro, pois a narrativa em si é um arquivo de memória do aparelho psíquico humano, isso me faz lembrar os gregos, os egípcios e os vikings e vários povos antigos que tinham a narrativa como uma forma de embalsamamento da memória, ou seja, eles sabiam do poder que a palavra impressa possuía sobre as pessoas, e de seu poder de trazer à tona um passado registrado atualização, esta característica presentificada da narrativa como canal de imortalidade estava arraigado na sua cultura, o esclarecimento que a única forma de viverem para sempre era pelo registro escrito, por isso sempre carregavam consigo um escrivão, uma espécie de *arquivólogo*, se é que este termo existe, alguém encarregado da função de registrar as memórias de suas batalhas. O arquivo não pode ser conceituável, mas pode ser inteligível como um tipo de memória não no sentido de casa, de museu, mas no sentido de atualização, de trazer à baila lembranças.

Da boca de Prima Dona, juntamente com a saliva, eu ia sugando um passado distante, enquanto ele se remoçava. Da boca de Prima Dona eu arrancava o primeiro beijo de uma menina, um vestido cor-de-rosa, um rosto mutilado de boneca, o sangue de um espinho nos lábios, o primeiro desejo e a primeira menstruação. Com minha saliva, Prima Dona arrancava o primeiro choro de um menino, a grande queda da eternidade, os medos

tenebrosos, a procura de um seio e um novo refúgio. Libertos de nossos nomes e corpos e idades e passados e projetos, nós agora avançávamos para aquele intervalo de ausência que é o único existir. O intervalo onde vivem as crianças, os cães no cio, as árvores amazônicas, os elefantes, os peixes dos mares profundos, os guerreiros diante da morte. Eu afastei meu rosto do rosto da Prima Dona e olhei-a fundamente. Nós olhos dela eu via o brilho reativado, o medo o desejo, reflexos, líquidos, os ponteiros do relógio de volta para o passado. Em meus olhos, Prima Dona devia adivinhar o medo do escuro e do abandono, a primeira mulher entrevista nua numa janela, uma revistinha de sacanagem, um cão raivoso, monstros peludos, as arremetidas cegas para as descobertas, a aventura, a morte (SANT'ANNA, 1992, p.136).

O enxerto ilustra bem o que estou tentado abstrair que arquivo é memória no sentido de organização do contínuo, não no sentido de casa de guardar. O lembrar não está para a memória. A crítica literária não pode só ficar voltada apenas para os estudos literários sem levar em consideração os estudos culturais, a idéia do intelectual trancafiado em uma torre de esmeraldas, fora do povoado da mídia debruçado na borda escarpada de livros e mais livros sem temer o vento e a vertigem, olhando para baixo onde a sombra se adensa, já não existe mais. “Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores do saber” (SOUZA, 2002, p. 111). Então é nessa rede de linhas que se entrelaçam, nessa rede de linhas que se entrecruzam, em um tapete de folhas iluminadas pela lua, ao redor de uma cova vazia, que a narrativa, que o erotismo de Sérgio Sant’Anna espera seu fim num simulacro de sensações.

Municiando-me de várias armas teóricas dentre elas a crítica biográfica que por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.

O fascínio que envolve-me na idéia de uma realidade inventada, que por técnicas narrativas altamente elegantes desbundam as pontes entre o fato e a ficção, para criarem arqueodutos entre a ficção e a própria ficção. O que “a crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor - correspondências, depoimentos, ensaios, críticas” (SOUZA, 2002, p.111), diria de um romance que narra a história de personagens, que representam o papel de personagens que por sua vez simulacrizam situações reais e por outras simulam situações ficcionais? “Metaficção ao quadrado?” (MENEGAZZO, 2004, p.138).

Ou uma retórica da memória, na qual o autor no próprio título do romance “ Simulacros” já deu a carta, dizendo para o leitor, olhe aqui “hipócrito leitor, meu igual, meu irmão!”, não é só as personagens e as histórias narradas aqui que são tipos, sensações, simulações, e sim a própria narrativa é um grande palco de simulacros de minha memória de minha biografia. Tudo não passa de metaficção, ou seja, uma *retórica da dissimulação*.

Daí a pergunta de D. Lopes: “ Qual seria a resposta de nossa crítica a esta pulsão autobiográfica em tempos em que o sexo rei há muito virou espetáculo de milhos, em que a internet é povoada por chats e diários públicos? Seria possível uma nova poética da expressão sem as ilusões românticas?” (LOPES, 2003, p. 54)

Os limites provocados pela leitura como de natureza textual, cujo foco se reduz à coisa literária e a sua especificidade, são equacionados em favor e em detrimento do exercício do prazer que nos move e nos manuseia.

O choro de Vedetinha diminuía aos poucos e minha respiração voltava ao normal. Enquanto Vedetinha soluçava, eu aproveitara para tirar, sorrateiramente, o paletó, a gravata e os sapatos. Eu fui chegando as mãos devagarinho nos cabelos de Vedetinha. Os cabelos dela estavam cheios de arroz. Eu comeci a catar o arroz dos cabelos de Vedetinha. Ela ainda estava de costas para mim, com a cabeça afundada no travesseiro, mas não soluçava mais.

Ela permanecia imóvel, mas eu senti que ela gostava, os cabelinhos da sua nuca estavam arrepiados. Eu fiz correr o fecho do vestido de Vedetinha e introduzi minha mão ali dentro, até chegar às suas costas. “Puxa, Vedetinha tem arroz até aqui nas suas costas”, eu disse, como um pretexto para sabotar o *soutien* dela. (SANT’ANNA, 1992, p.74).

Fiel ao pecado e a contrição que amordaça, impondo alto preço à infâmia confessada Sérgio Sant’Anna joga as fagulhas inteligentes da concepção pós-moderna, seus gelados clichês a impossibilidade de totalização, o fim das utopias fragmentadas subjetivas, a crise da representação é desafiada por um refluxo constante de cobrança do real. E é aí neste aspecto, que o real de Sant’Anna cobra seu preço.

Mas se você, por outro lado, escolhe, por exemplo, um livro da última fase do Jorge Amado. A fase mais folclórica do que política. Então talvez você esteja em busca de mero entretenimento, como Vedetinha. Ou talvez não, nunca se sabe. Por que o Jorge Amado possui o grande mérito da brasilidade, de abordar as coisas nossas, da nossa pátria. Da sua pátria, aliás. E ao invés de ler o Jorge, você poderia estar lendo um desses autores irresponsáveis e oportunista, que agora pululam em nosso país – aliás, no vosso país- numa espécie de lama literária. (SANT’ANNA, 1992, p. 40).

O Brasil é um país seriíssimo. Aqui não se pode eliminar o real. Apagá-lo. Cometer o crime perfeito de Baudrillard (1991), pois o real põe um cano de revolver na cabeça do artista e explode com a indiferença. No Brasil a máscara de Zola (a célebre metáfora da parede transparente, ou seja, o simulacro se cumpre pela força impositiva do medo, da violência, da miséria e do achincalhe: contempla o mundo do lado de dentro da sua casa já que não se pode sair às ruas impunemente.

Cientista Assaltado No Parque Municipal. Velho Canastrão bebeu mais um gole e continuou. “Quando realizava ontem pela madrugada no Parque Municipal um passeio que descreveu como de estudos, o conhecido cientista norte-americano Philip Harold Davis foi assaltado por três homens que o agrediram a coronhadas e levaram seus documentos e cerca de oitocentos cruzeiros. Socorrido no H.P.S. , onde se acha em estado de observação, o dr. Philip Harold Davis descreveu os assaltantes como dois homens de cor parda e desdentados e o outro, branco, amarelado, em estado de subnutrição.” (SANT’ANNA, 1992, p. 94).

Desde do século XIX, a partir das discussões despertadas pelo interesse crescente dos escritores por uma literatura de observação direta da realidade, com incursões por temas até então considerados obscenos, degradantes e com foco nas camadas mais pobres da população, o naturalismo em arte parece ter encontrado um lugar recorrente nas práticas da prosa de ficção.

Por outro lado as condições da sociedade brasileira, o incontornável abismo entre classes sociais, o aumento da pobreza e o aumento da violência, as injunções cada vez mais presentes de um sistema de produção capitalista e globalizado parecem criar um terreno fértil para a proliferação desse tipo de narrativa, uma espécie de imposição moral para o artista. Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos onde grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca, e bebendo terere em beira de estrada esperando que algum fazendeiro, ou pecuarista lhe ofereça trabalho para ele sobreviver.

Investigar se o modo como se representa essas condições e seus personagens não se contamina de conteúdos previamente instruídos pelo sistema de poder da própria linguagem ou se pode a expressão artística desestabilizar, ou contaminar a partir de um novo modo de olhar a compreensão, o conhecimento dessa(s) realidade(s).

Emile Zola , em *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt* desenvolve o conceito de “senso do real”, por oposição à faculdade de imaginação dos autores precedentes no caso

os românticos “Segundo a concepção de Zola, o artista precisaria manter o senso do real para que, desta forma, pudesse verdadeiramente atingir o leitor” (OLIVEIRA, 2004, p.26).

Assim se dá o erotismo em Sérgio Sant’Anna como “senso do real”, a imaginação já não é a qualidade mestra do romancista. Hoje segundo Zola “A qualidade mestra do romancista é o senso do real” (ZOLA, 1995, 23), que por sua vez cria um efeito do real².

Agora eu quero que vocês repitam este método- enrijecer e depois relaxar – por todo o corpo. Que vocês subam pelo corpo. A canela, os joelhos, depois subindo pelas coxas, até chegarem à região pélvica, os órgãos genitais. Esta é uma parte importantíssima do corpo e que, no entanto, é sempre relegada a segundo plano. As pessoas pensam que é só foder e foder e, no entanto, eu pergunto: qual de vocês pode dizer que fode de verdade? Hein? Aquele orgasmo reparador, total, aniquilante, que renova e purifica o corpo e a alma. Qual de vocês pode dizer que obtém tal orgasmo?. (SANT’ANNA, 1992, p.33).

Zola, atento às modificações da epistemologia científica e pressionado pela irrupção das tensões sociais do terceiro estado, rendeu culto à capacidade de observação do artista para representar as novas condições da experiência coletiva que se impunha. Para o mestre do romance experimental, o escritor deveria montar um arquivo de observação direta da sociedade.

Essa obsessão pelo conhecimento da realidade é observada nos textos de Sant’Anna, que se transfere para o texto literário, ou seja, para o romance dos anos 70, segundo Sússekind (1984). Essa inclinação para o pólo documental é uma confluência da linguagem jornalística.

Interrogado a respeito do conteúdo específico da experiência que realizava ontem no Parque Municipal, o dr. Philip disse que nada podia adiantar aos jornalistas e policiais. E que suas conclusões só chegariam ao conhecimento público através de um livro que poderia filiar-se, sem ironia, ao gênero ficção científica, no seu sentido mais exato. Ao mesmo tempo em que narrariam, num estilo lítero-jornalístico, fatos verdadeiros, estes fatos seriam provocados por uma intenção imaginária-ficcional e de caráter eminentemente científico –experimental. (SANT’ANNA, 1992, p. 95).

Porém, nas últimas décadas do século XX e início do XXI indo além das fronteiras terceiro mundistas, nota-se um recrudescimento e uma arte de representações do que Karl Erick (2002) chama de busca da “realidade real” dos simulacros, ou seja, a ficção é mais real, este novo enquadre do realismo em arte opera por meio da afetação do leitor.

Para os estudos de literatura, a tese é que a questão da imagem ocupa um lugar estratégico para a discussão estética atual, uma vez que a tendência híbrida na literatura, atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos. (SCHOLLHAMMER, 2002, p.81).

Então, como mostra (OLIVEIRA, 2004, p. 30) ao se referir a tese de Hall Foster discorrendo que para este realismo “acentua os extremos da interpelação sensual sobre a consciência do expectador e tenta reproduzir o choque produzido pelo contato traumático com o real”. Acrescento, no entanto que em Sérgio Sant’Anna, o real não retorna em termos de trauma e sim de *efeito de real*³. Mas é importante distinguir esse *efeito de real* daquele que Barthes encontra no relato realista, onde um elemento, por exemplo a descrição de um detalhe insignificante, tende a aumentar a verossimilhança interna da ficção (Barthes,

² BARTHES, Roland. O Efeito do Real. In O Rumor da Língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.p.181

³ ARFUCH, 2005

2004,p.181). O *efeito de real* no caso da ficção de Sérgio Sant'Anna, pelo contrário, quebra com o tédio da ficcionalidade convencional e aponta para um além da ficção.

O Tédio, no meu caso, era pegajoso como uma aranha peluda, escorrendo suor. As coxas grossas, que me envolviam, eram como as pernas de uma imensa barata. Meu sexo preguiçoso que agora custava a levantar, como se ele próprio, encolhendo-se, tivesse medo, se escondesse dentro de si mesmo. Eu tentando superar-me com outras armas: os dedos, a boca, uma língua cada vez mais áspera. Mas o corpo de Vedetinha era como um mapa mil vezes percorridos. E eu, um viajante exausto. Os beijos, nesses dias, apenas misturavam salivas viciadas, eram beijos melados, repugnantes, e não diziam respeito aos sentimentos e muito menos a qualquer paixão. [...] Exaurido da paixão e do amor, que no fim se tornam apenas isso: cansaço. (SANT'ANNA, 1992, p. 82).

Se o erótico causa espanto e ressentimento é por que na moral se encontra um ressentimento contra a vontade da força de dominação. Então, quando nos sentimos chocados com o erótico é por que queremos ser dominados por ele. Em *A genealogia da moral*, Nietzsche *apud* (KLINGER, 2007, p.32) argumenta que na origem da moral se encontra o ressentimento contra a vontade de força, de dominação.

Tem arroz até aqui embaixo”, eu disse, enfiando a mão dentro da calcinha dela. “Vou tirar o arroz com dentes”. “Você me faz cócegas, JP”, ela disse, contraindo as pernas enquanto eu mordiscava seus cabelinhos à procura de grãos de arroz. Ela contraía as pernas mas estava toda molhada. E minha boca, meus dentes, minha língua, removiam aquele tesouro, catando grãosinhos de arroz que eu cuspiam no lençol imaculado. “Você me mata, JP. Você me mata”, ela dizia entre suspiros. Faz em mim também, Vedetinha”. Eu não precisei pedir duas vezes. Vedetinha virou-se toda na cama, libertou-se do resto da roupa e nós ficamos deitados em direções opostas. Vedetinha arrancou também minha cueca e segurou nervosamente o meu pau. Depois ela começou a beijá-lo e chupá-lo em movimentos circulares. Onde, diabo ela aprendera aquilo?, eu pensei, morrendo de ciúmes.(SANT'ANNA, 1992, p. 76).

Assim, Sérgio Sant'Anna retira o band aid que cobre essa moral e numa qualidade chocante de textos, sua narrativa aberrante, irônica e dissimulada, move o interesse do público para próximo do voyeurismo da vontade de conhecer a realidade estranha ao seu universo (dele escritor, dele público) que raramente compartilha das condições precárias do universo representado.

Ampliando a rede de metáforas em torno do saber narrativo, cite-se o tratamento singular que Sérgio Sant'Anna fornece à relação entre a criação literária e o gênero teatral. Predomina, em seus escritos, a articulação engenhosa entre crítica e ficção, erotismo e ficção, teoria e ficção, mediatizada pela metáfora do discurso erótico, constituindo-se em relato *paraerótico*⁴.

Essas instâncias discursivas se ficcionalizam mediante o entrecruzamento de narrativas próprias ao universo erótico, literário ou da teoria, configuradas por jogos de teorias, crimes e complôs organizados, teatro, atores, performances com o sentido de desnaturalização do sujeito⁵, papéis actanciais e marcas autorais espelhadas nas figuras do autor e do escritor, nas performances teatralizadas de artigos da tradição da teoria literária como Eneida pondera.

Barthes recorre ainda ao teatro brechtiano para reforçar o grau de distanciamento e simulação desse sujeito-autor na cena enunciativa. A distância teórica entre o artigo de

⁴ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* P. 111-120: Notas sobre a crítica biográfica.

⁵ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica:* Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago/ Diana Irene Klinger. – Rio de Janeiro: 7letras, 2007. p.26.

Barthes de 1968, “A morte do Autor”, e a encenação de subjetividades do sujeito crítico, se justifica pela presença do autor não mais como ausente do texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. (SOUZA, 2002, p.116).

A metaficção em Sérgio Sant’Anna utiliza-se do erotismo como modo de contar os acontecimentos aproximando assim o leitor da realidade narrada. A mudança de perspectiva em direção ao objeto real permite o questionamento dos antigos enfoques analíticos centrados nas impressões impostas pelo discurso ficcional.

Em *Simulacros* a figura do personagem-escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada performance /ato proposto pelo dr. PhD aos seus intérpretes. Cada escritor, portanto, de acordo com Eneida (2002, p.116) constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou o do morto, pois também a morte cultiva seus teatros.

A exploração da sexualidade ocorre de forma intensa em toda a obra de Sant’Anna. O desejo sexual freqüentemente atua como estímulo básico ao movimento das figuras que povoam seus textos. A busca e a vivência de um contato físico erotizado são dessa forma o principal ponto de partida para que as relações humanas sejam colocadas em questão. Perspectivas de convivência, entendimento e satisfação do sujeito com o outro não são debatidas apenas como temas, objetos de reflexão, mas experimentadas no cotidiano de narradores e personagens. Em *Simulacros*, a experimentação chega a se dar de maneira literal: as personagens agem, inclusive sexualmente, de acordo com as instruções de um cientista comportamental.

Você está fazendo progressos, JP. Como recompensa, vai poder ficar namorando Vedetinha na sala de visitas”. E era bem o que fazíamos: namorar. Estendêramos uma manta sobre nós e minha mão já estava dentro da calça roxa de Vedetinha. Ela a desabotoara e meus dedos já tinham ultrapassado aquela fronteira onde os cabelinhos crespos unem-se à pele macia do ventre. As palavras do dr. PhD tinham sido o tempo todo um bálsamo e um incentivo. “Fazendo subir por seu braço aqueles dedos que, ousadamente, penetravam por baixo da manga do vestido”, ele dissera a respeito de VC e PD. E também ali subiram meus dedos: “encontrando um terreno bravio e inexplorado: os seios arfantes”, não de Prima Dona, mas de Vedetinha. Os tremendos peitos de Vedetinha. Enquanto isso, a outra mão trabalhava por baixo. (SANT’ANNA, 1992, p. 26).

Este fragmento ilustra bem o que venho desenvolvendo ao longo deste ensaio, de apesar de haver na narrativa de Sant’Anna a consciência da impossibilidade da tentativa, mesmo assim tenta-se pela narrativa estabelecer uma correspondência entre o erotismo e uma sensação de realidade entre o gesto de narrar e o de mostrar, Luis Alberto Brandão dos Santos esclarece.

Busca-se simular a presença de corpos, expostos na sua materialidade e completude sensorial e erótica. Para que a simulação se efetue, a narrativa lança mão de dois recursos: no plano do enunciado, cria situações nas quais narradores e personagens exploram sua sexualidade; no plano da enunciação, aproxima-se do teatro. (SANTOS, 2000, p. 69).

As diversas variáveis das equações que envolvem o corpo (prazer, desejo, gozo, plenitude, falta, vida, morte) compõem, nos textos de Sant’Anna, arranjos que possuem duas dimensões básicas. Um delas, especificamente política, vincula o uso do corpo a um projeto de conquista da liberdade sexual, situado historicamente nas décadas de sessenta e setenta.

Trata-se, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda *apud* (SANTOS, 2000, p.69) de uma visão romântica que procura substituir o romantismo da ação guerrilheira pelo paraíso de uma “geopolítica do prazer”⁶.

A partir da década de oitenta, no entanto, segundo afirma Luis Alberto Brandão dos Santos, outra dimensão, a do corpo espetacular, começa a ganhar espaço. A sexualidade vai perdendo sua força contestatória e sendo absorvida pela sociedade de consumo. Sobretudo através dos meios de comunicação de massa, o erotismo torna-se mercadoria de veiculação intensa. Estimula-se uma sexualidade na qual corpos se confundem com imagens de corpos, como no caso do narrador de *Simulacros*: “Nós agora nos sentíamos bem, numa sensação que se transmitia de um para o outro. Nós respirávamos em uníssono, como se formássemos um só corpo”.

O problema da superposição, do desencaixe de corpo e imagem e da cor erótica é explorado em vários pontos de *Simulacros* e de várias maneiras diferentes como ilustro nesta seqüência que segue agora.

Era uma pradaria muito verde e eu cavalgava um cavalo muito branco. Eu estava nua, dr. PhD[...] E caminhava ao encontro de um formoso cavaleiro, num castelo distante, nas montanhas. Desconfio que este cavaleiro era o senhor dr. PhD[...] Pois ao mesmo tempo que era o senhor, era também o Jovem Promissor e outros homens indistintos. Parecia que eu cavalgava ao encontro de um homem que era simultaneamente todos os homens. [...] E eu ansiava por esse homem, eu estava úmida de amor em cima do meu cavalo branco. [...] De repente, numa curva da estrada, apareceu uma bruxa. Era uma bruxa horrenda, dr. PhD. De sua boca saía um líquido verde e viscoso e ela ria com seus dentes podres. Seu hálito era mais fétido que o hálito do demônio [...] E rocei as esporas no corpo suado do meu cavalo branco. Pois agora eu vestia um uniforme e não era mais a donzela nua e sim um cavaleiro; o próprio cavaleiro por quem meu corpo e minha alma ansiavam- eu me transformava nesse cavaleiro. (SANT’ANNA, 1992, p. 26).

Em termos de enunciação, afirma Luis Alberto Brandão dos Santos um exame superficial da obra completa de Sant’Anna, é suficiente para que se constate a reiterada aproximação com o teatro. Em vários de seus livros, encontram-se referências explícitas ao universo teatral, *Um romance de geração* é classificado de “ comédia dramática em um ato”; *A tragédia brasileira* apresenta-se como “ romance-teatro”; *Junk-box* leva o subtítulo “uma tragicomédia nos tristes trópicos”; o narrador de *Um crime delicado* é crítico profissional de teatro; um dos livros que compõem *Confissões de Ralfo*, é significativamente intitulado “Au théâtre”, e finalmente chegamos a *Simulacros* meu objeto de estudo no qual o narrador e as personagens serem quase uma companhia teatral.

Durante o transcurso de toda a narrativa Sérgio Sant’Anna ensaia em *Simulacros* toda uma teorização sobre as especificidades da ficção e realidade, literatura e teatro e ator e personagem: “ Talvez o tempo todo ela houvesse confundido realidade e fantasia naquele passeio. Ela agora fazia tudo o que o dr. PhD mandara, mas sem representar. Ela fazia até mais: aquilo que se chama de contribuição do ator ou do personagem”. Nota-se que a ênfase cai no fato de haver uma similitude entre ensaio e ficção, entre romance e texto teatral, pois ambos se utilizam do mesmo canal comunicativo a linguagem verbal , além do fato de que um texto teatral como um romance deve se presentificar a cada leitura.

A aproximação, entretanto, não chega a fazer com que a narrativa se torne uma peça propriamente dita. Flertando com o teatro, a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tenciona-las. Isso se dá em função da consciência de que o texto teatral *não é* teatro, apesar de querer sê-lo. Por mais que se dimensione para uma virtual encenação, o texto, enquanto permanece no papel, jamais abandona sua condição narrativa. Em Sérgio

⁶ HOLLANDA. *Jornal do Brasil*, p.10.

Sant'Anna, o que encontramos, na realidade, conforme, Luis Alberto Brandão dos Santos são “exercícios de interferência e cruzamentos, e uma tentativa de tencionar, ao máximo, pelo seu mútuo contato e por uma ruptura sincrônica, as duas dicções literárias em questão”

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O efeito do real*. In: ---. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*, Trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana / Jacques Derrida; tradução, Claudia de Moraes Rego*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago/ Diana Irene Klinger. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura contemporânea*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.
- _____. *Estéticas da dispersão: formas híbridas na arte contemporânea*. In I Seminário Internacional Sobre A América Platina. Campo Grande, MS: UFMS, 2006.
- OLIVEIRA, Ana Lucia M. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna/ Luis Alberto Brandão dos Santos*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “*À procura de um novo realismo*. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje.” In: *Literatura e Mídia*. Org. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: Ed. Puc – Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O discurso Crítico Brasileiro*. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achimé, 1984.
- ZOLA, ÉMILE. *DO ROMANCE: STENDHAL, FLAUBERT E OS GONCOURT*. TRAD. PLÍNIO AUGUSTO COELHO. SÃO PAULO: EDUSP, 1995.