

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Samira Pinto Almeida

**A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna:
considerações sobre *A tragédia brasileira*, *Um crime delicado* e *O livro de
Praga***

Belo Horizonte
2015

Samira Pinto Almeida

**A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna:
considerações sobre *A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de
Praga***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S232t.Ya-e Almeida, Samira Pinto.
A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna [manuscrito] : considerações sobre *A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga* / Samira Pinto Almeida. – 2015.
159 f., enc.
Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 153-159.

1. Sant'Anna, Sérgio, 1941- – Tragédia brasileira – Crítica e interpretação – Teses. 2. Sant'Anna, Sérgio, 1941- – Crime delicado – Crítica e interpretação – Teses. 3. Sant'Anna, Sérgio, 1941- – Livro de Praga – Crítica e interpretação – Teses. 4. Teatro na literatura – Teses. 5. Literatura – Estética – Teses. I. Alcides, Sérgio 1967– II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna: considerações sobre "A tragédia brasileira", "Um crime delicado" e "O livro de Praga"*, de autoria da Mestranda SAMIRA PINTO ALMEIDA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

(Presidente da banca e representante do orientador Sérgio Alcides Pereira do Amaral)

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Tereza Virginia de Almeida - UFSC

Prof.ª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

Prof.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Diretora da Faculdade de Letras/UFMG
Portaria n.º 2172 de 15/04/2014

Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2015.

A minha mãe, Maria, com quem tomo lições de força e coragem.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa de estudos concedida durante todo o curso de mestrado. Certamente, sem esse auxílio esta pesquisa não teria sido possível.

Ao Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral por aceitar o desafio de me orientar, pelas críticas valiosas, pelo aprendizado, por acreditar neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Ram Avraham Mandil por sua significativa contribuição para a minha formação acadêmica. Sou grata, especialmente, por sua gentileza ao colaborar informalmente com esta pesquisa através de reflexões e indicações bibliográficas e ao se colocar à disposição para auxiliar nas dúvidas.

À Prof.^a Dr.^a Elisa Maria Amorim Vieira por me oferecer a oportunidade de participar, ainda na graduação, de um projeto de pesquisa e outro de extensão – experiências de grande relevância para o meu crescimento acadêmico e humano. Sua generosidade, escuta e delicadeza provaram a mim que ser professor é abdicar da distância hierárquica que separa as posições de mestre e aluno.

À Prof.^a Dr.^a Sara del Carmen Rojo de la Rosa e ao Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, ambos responsáveis pela minha iniciação nas teorias do teatro e por fortalecer meu interesse pelas artes cênicas. Ao Prof. Dr. Fernando Matos de Oliveira, docente da Universidade de Coimbra, pelas aulas cativantes e por contribuir para o meu amadurecimento enquanto analista de espetáculos.

À Prof.^a Dr.^a Leda Maria Martins pela apreciação positiva do projeto de pesquisa, pelos comentários generosos e pelas dicas deixadas nas laudas do documento avaliado.

À Prof.^a Dr.^a Tereza Virginia de Almeida e ao Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos pela leitura atenta, pelos elogios ao meu trabalho e, sobretudo, pelas contribuições pertinentes proferidas na defesa, sem as quais a revisão final da dissertação seria deficiente.

Aos demais docentes dedicados ao ensino de Literatura na Faculdade de Letras da UFMG, que cultivaram o meu desejo de ser pesquisadora e professora.

Ao Bernardo Esteves por gentilmente disponibilizar sua gravação de áudio da minha defesa.

À Juliana Galvão Marques Minas pela revisão gramatical deste trabalho.

À família e aos amigos pela compreensão quanto a minha ausência durante a redação da dissertação.

A minha mãe, em especial, pela companhia, pelo apoio e amor diários.

A meu irmão, Samuel, por se fazer presente mesmo a milhas de distância.

A Deus por guiar a minha mão nesta escrita e conduzir a minha vida.

“Por que nós, os não-atores, as não-atrizes, não teremos também o direito de representar? Objeta alguém que não dominamos o meio de expressão teatral. Protesto: dominamos, sim. Que fazemos nós, desde que nascemos, senão teatro, autêntico, válido, incoercível teatro? Inclusive na morte, como é lindo o ríctus hediondo da nossa agonia! Para mim, o teatro é uma arte não criada ainda, porque não se escancarou para todos. Dia virá, porém, em que cada um de nós poderá fazer o seu ‘Rei Lear’ de vez em quando.”

Nelson Rodrigues, *Manchete*, 15 de junho de 1957.

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo contribuir para os estudos sobre a teatralidade na literatura de Sérgio Sant'Anna a partir da reflexão sobre a construção da cena nos romances *A tragédia brasileira* (1ª edição em 1987), *Um crime delicado* (publicado em 1997) e *O livro de Praga* (2011). No primeiro momento da pesquisa, discutiu-se a ascensão da cena na arte e na realidade contemporânea. Nesse sentido, as obras em questão foram examinadas com o auxílio de conceitos caros ao campo das artes performáticas e, ainda, contempladas à luz das novas formas de produção e recepção da cena no nosso mundo – formas propiciadas, sobretudo, pelo desenvolvimento tecnológico. No segundo momento, analisou-se a instauração da cena por meio da noção de simulacro, proposta por Baudrillard, termo aqui compreendido enquanto fenômeno que abala a pretensa dicotomia entre realidade e ficção. No terceiro momento, foram investigados a importância e o poder do olhar na configuração do espetáculo santaniano. Para tanto, foram avaliados os efeitos da cena sobre as personagens e narradores através das noções de *punctum*, *studium* e objeto *a*, bem como o vínculo entre a singularidade do olhar e a máscara/*persona* adotada pelos seres ficcionais. Finalmente, no quarto momento da pesquisa, foram consideradas as relações entre arte e erotismo, corpo e pensamento na escrita de Sant'Anna, a fim de destacar as diferentes experiências obtidas pelo espectador distanciado e pelo espectador atuante. Nos romances aqui analisados, constatou-se que a cena se estabelece no mundo das personagens através da interação entre produção estética e “vida” (esta última, entendida na realidade ficcional também como arte, espetáculo), daí emergindo o pensamento sobre a criação artística em seu vasto sentido, sobre o prazer obtido por meio da contemplação do objeto criado; enfim, sobre as experiências proporcionadas pelo momento de criação e de recepção.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna, Literatura Brasileira Contemporânea, Cena, Simulacro, Olhar, Experiência.

ABSTRACT

This study aimed to contribute to the studies on the theatricality of Sergio Sant'Anna's literature from the reflection on the construction of the scene in the novels *A tragédia brasileira* (first edition in 1987), *Um crime delicado* (published in 1997) and *O livro de Praga* (2011). In the first phase of the research, we discussed the rise of the scene in art and contemporary reality. In this sense, the works in question were examined with subsidies of valuable concepts to the field of performing arts and were also contemplated in the light of new forms of production and reception of the scene in our world – forms afforded mainly by technological development. In the second phase, we analyzed the introduction of the scene through the concept of simulacra, proposed by Baudrillard, term here understood as a phenomenon that undermines the alleged dichotomy between reality and fiction. In the third phase, we investigated the importance and the power of sight in the configuration of santanian spectacle. For this, we evaluated the effects of the scene on the characters and narrators through notions such as *punctum*, *studium* and object *a*, as well as the link between the uniqueness of the look and the mask/*persona* adopted by fictional beings. Finally, in the fourth phase of the study, we considered the relationship between art and eroticism, body and thought in Sant'Anna's writing in order to highlight the different experiences gained both by distant and active spectators. In the novels analyzed, we found that the scene is established in the world of the characters through the interaction between aesthetic production and 'life' (the latter also understood, in the fictional reality, as art, spectacle), hence emerging the thought about artistic creation in its broader sense, about the pleasure obtained through contemplation of the created object; finally, about the experiences offered by the moment of creation and reception.

Keywords: Sérgio Sant'Anna, Contemporary Brazilian Literature, Scene, Simulacra, Look, Experiment.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Sobe o Pano..... | 11 |
| CAPÍTULO 1 – O descortino da cena na contemporaneidade..... | 19 |
| 1.1 Primeiras considerações sobre a cena na literatura..... | 20 |
| 1.1.1 Teoria da cena em <i>A tragédia brasileira</i> | 26 |
| 1.1.2 Cena da cultura, cena da vida..... | 33 |
| 1.2 Posar para o outro, posar para a máquina: exposição e <i>performance</i> dos corpos..... | 37 |
| 1.2.1 Do privado ao público: a cena do cotidiano transformada em espetáculo..... | 42 |
| CAPÍTULO 2 – O simulacro como agenciador da cena..... | 50 |
| 2.1 Ascensão do simulacro, declínio da noção de realidade..... | 53 |
| 2.1.1 A vida é um simulacro: a impossibilidade de sair de cena em <i>A tragédia brasileira</i> | 58 |
| 2.1.2 A cena simulacro e a produção de incertezas no narrar..... | 61 |
| 2.1.3 O simulacro como cena excepcional: ruptura com a realidade através do despontamento do efeito ficcional no mundo das personagens..... | 63 |
| 2.2 Simulacros do narrador, leituras do simulacro..... | 69 |
| 2.2.1 Cena e engajamento..... | 75 |
| CAPÍTULO 3 – O olhar na cena, a máscara no espetáculo santaniano..... | 78 |
| 3.1 Esfacelamento da perspectiva, explosão do olhar..... | 81 |
| 3.1.1 O <i>studium</i> como olhar ameno, o <i>punctum</i> como ferida do olhar..... | 83 |
| 3.1.2 Olhar encoberto, olhar desvelado: manifestações do objeto <i>a</i> | 88 |
| 3.1.3 O olhar vigilante em <i>Um crime delicado</i> | 92 |
| 3.2 O baile de máscaras..... | 94 |
| 3.2.1 A máscara permutável como metáfora do <i>eu</i> múltiplo..... | 97 |
| 3.2.2 A máscara do crítico em <i>Um crime delicado</i> | 104 |
| 3.2.3 A máscara do artista em <i>O livro de Praga</i> | 106 |
| CAPÍTULO 4 – Os saberes do corpo posto em cena..... | 110 |
| 4.1 O espectador na cena..... | 117 |
| 4.2 Fim da quarta parede: o espectador se faz ator..... | 126 |
| 4.3 Os saberes do ver e do tocar..... | 132 |
| Desce o Pano..... | 141 |
| Referências Bibliográficas..... | 153 |

Sobe o Pano

“O que me interessa é a encenação, a construção da encenação, a montagem da emoção estética, a cena da emoção estética”¹.

Sérgio Sant’Anna

Toda a obra de Sérgio Sant’Anna nos oferece em maior ou menor medida uma cena para contemplar através de personagens que assumem os papéis de ator e espectador na realidade ficcional. Dentre a vasta produção literária do escritor (até o presente momento contam-se dezenove publicações²), talvez seja *A tragédia brasileira* o texto que melhor explicita o jogo cênico. Classificada como romance-teatro, tal obra traz a indicação de que se trata da “história de um espetáculo imaginário [...] que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém”³. O enredo gira em torno de um espetáculo dentro de outro: encontramos no mundo das personagens uma peça (aparentemente o próprio romance-teatro) em processo de criação e montagem pelo protagonista Autor-Diretor. Fazer considerações mais específicas sobre a trama não é possível visto a ordenação das cenas não ser guiada pela lógica linear dos eventos narrados, estes últimos contrários à relação de causa e consequência, enfim, ao arranjo convencional. Após a publicação dessa obra experimental e atordoante – verdadeiro ápice de uma produção pautada desde o princípio pela exposição dos jogos com a linguagem e seus gêneros – nosso escritor passou a acentuar, conforme apontado por Santos, “o caráter lúdico dos textos e a ironia sinuosa”⁴, para tanto, camuflando a cena nos acontecimentos narrados.

O romance *Um crime delicado* é um exemplo da nova postura adotada por Sant’Anna. A obra citada tem como narrador o personagem Antônio Martins, um crítico de teatro cuja vida privada é transformada em espetáculo após uma acusação de estupro (na qual o protagonista representa o papel, por ele contestado, de violador) tornar-se pública. A cena pode ser vislumbrada na teatralidade presente nos encontros sociais narrados pelo crítico, na exploração do caso criminal pelas mídias e inclusive no próprio discurso do narrador. Antônio relata sua vivência valendo-se do jargão da profissão, interpretando sua história tal como se

¹ SANT’ANNA apud PELLEGRINI. O outro lado do espelho, p. 107.

² São elas: *O sobrevivente* (1969), *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973), *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Circo* (1980), *Um romance de geração* (1981), *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Junk-box* (1984), *Amazona* (1986), *A tragédia brasileira* (1987), *A senhora Simpson* (1989), *Breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *Um crime delicado* (1997), *Contos e novelas reunidos* (1997), *O voo da madrugada* (2003), *50 contos e 3 novelas* (2007), *O livro de Praga* (2011), *Páginas sem glória* (2012).

³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 5, grifo do autor.

⁴ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 53-54.

analisa um espetáculo. Apesar de o romance de 1997 fazer as pazes com a lógica narrativa baseada na sequência de eventos e apresentar a cena sem o radicalismo formal de *A tragédia brasileira*, ele não chega a proporcionar uma leitura “tranquila”, sem sobressaltos. As dúvidas de Martins sobre a personagem Inês (autora da acusação de estupro), sobre o papel por ele executado em companhia da jovem e sobre os desdobramentos do relacionamento amoroso afetam nossa percepção da história e tornam inviável avaliar o que há de “verdadeiro” na fala do narrador ao ponto de não ser possível dizer se é ele uma vítima ou um criminoso manipulador.

A cena do narrar, ricamente explorada em *Um crime delicado* – através da ênfase no tempo da enunciação, no ato do narrador de corrigir a própria fala, na sua ação constante de conferir sentido ao passado e analisar os recursos empregados na transformação da vida em grafia –, não recebe o mesmo tratamento no romance de Sant’Anna publicado em 2011. Em *O livro de Praga* sobressai apenas a cena do enunciado marcada pela atuação do narrador em primeira pessoa, Antônio Fernandes. Nosso protagonista da vez é um literato brasileiro importante que viaja à cidade de Kafka financiado por um grande investidor, tendo por missão escrever um romance inspirado nas experiências proporcionadas pela diáspora. Assim Sant’Anna brinca com as relações entre mundo e ficção, pois cria um narrador-personagem que partilha de sua própria condição enquanto participante do projeto *Amores Expressos*⁵. A aparição da cena nessa obra surge tanto a partir de manifestações assumidamente artísticas (um concerto realizado pela pianista Béatrice, uma *performance* executada por Jana, um espetáculo intitulado *Aspects of Alice*), quanto na própria realidade do personagem, nos momentos em que a vida passa a ser apreciada como espetáculo – a exemplo do episódio que focaliza o suicídio de uma jovem cujo corpo, entregue à visão alheia em local público, é alvo de inúmeros *flashes* lançados por câmeras fotográficas de curiosos locais, turistas e jornalistas.

Ora, é notável como, mesmo sem repetir o grau de experimentação observado no romance-teatro, as duas obras publicadas posteriormente disfarçam mal (isto não é um defeito) a presença da cena, uma vez que as personagens permanecem em regime de atuação – isto quando não assumem simultaneamente a função de espectador. A nosso ver, a cena é,

⁵ O projeto *Amores Expressos*, idealizado por Rodrigo Teixeira e João Paulo Cuenca no ano de 2007, consistiu em patrocinar uma viagem com todas as despesas pagas a dezessete escritores brasileiros, tendo cada literato como destino um determinado centro urbano do mundo – a exemplo de Buenos Aires (cidade destinada a Daniel Galera), São Petersburgo (destino de Bernardo Carvalho), Lisboa (local concedido a Luiz Ruffato). Os selecionados assumiram o compromisso de escrever um romance ambientado nos seus respectivos locais de destino, bem como relatar a experiência de deslocamento no blog oficial do projeto. Sérgio Sant’Anna foi enviado a Praga.

além de imperiosa, a pedra de toque da ficção santaniana e, por essa razão, tivemos por objetivo abordá-la aqui em alguns de seus aspectos. Para analisar o modo como ela se constrói foi necessário, antes de tudo, marcar a perspectiva a partir da qual a contemplávamos – visto que sua significação é alterada de acordo com o lugar ocupado na plateia pelo pesquisador, em outras palavras, de acordo com as teorias convidadas a participar do seu discurso. A leitura predominante da cena santaniana realizada pela crítica especializada a compreende ora como um recurso (um meio para atingir certa intenção estética), ora como o resultado de exercício metalinguístico. Se as personagens quebram com a ilusão ficcional ao representarem um papel diante do leitor, logo, não há dúvidas de que elas revelam seu caráter farsesco, seu corpo de palavras fruto da *mimesis* literária.

Franke é uma representante de peso desse caminho interessado em abordar a obra do escritor a partir de suas características metaficcionalis. Em artigo sobre o romance *Simulacros*, a autora afirma que tal texto “exige de seu leitor uma maior perspicácia de leitura, no sentido de levá-lo a perceber o que realmente está em discussão na narrativa: o desvelamento do próprio processo de construção literária.”⁶ Encontramos ainda outra fala semelhante sobre o mesmo romance então pronunciada pelos pesquisadores Lima e Menegazzo que atestam ser a narrativa em questão “um grande palco de simulacros”, onde “tudo não passa de metaficção, ou seja, uma *retórica da dissimulação*”⁷. Não é apenas o romance *Simulacros* capaz de despertar leituras voltadas para a análise sobre o fazer literário. Graciano, em discussão sobre *A tragédia brasileira*, defende que o flerte com o teatro realizado nessa obra tem um propósito definido: “a narrativa abrange o drama para representar a si própria. O palco [...] é trazido para a narrativa para ilustrar a trama que se articula nos bastidores da escrita literária”⁸. Na perspectiva de análise empreendida nos três artigos citados fica evidente a elevação do aspecto metalinguístico à categoria de objetivo estético primeiro da literatura santaniana.

Distinguindo de tal caminho já tão percorrido que submete a cena ao discurso da representação mimética, nosso interesse aqui foi ler a encenação como ponto fulcral a partir do qual a história se desenha. Abrindo um parêntese, o próprio Sant’Anna vê com ressalvas a tendência da crítica (que, certamente, não é despropositada) de encaixá-lo entre os escritores que fazem da ficção um ensaio sobre o fazer literário:

⁶ FRANKE. Desnaturalizando os signos, p. 13.

⁷ LIMA; MENEGAZZO. Sérgio Sant’Anna: um realismo erótico, p. 4, grifo do autor.

⁸ GRACIANO. O gesto literário exposto, p. 3.

Não gostaria de me rotular de modo nenhum como um escritor conceitual, embora tenha sido explicitamente conceitual em *Um romance de geração* [...] essa conceitualização é ficção, não é ensaio. Quanto à metalinguagem, uma palavra que está mais gasta do que vanguarda, ela surgiu na minha obra naturalmente. E devo me defender que não se trata de nenhum exercício ficcional premeditado, e muito menos exercício teórico.⁹

A fala do escritor, quando confrontada com a epígrafe que abre esta introdução, sinaliza que a intenção autoral não é fazer da cena um pretexto para discutir a representação literária. Ao contrário, os fragmentos nos dão conta de que a metalinguagem parece ser mais um entre outros tantos resultados da exposição da cena, esta sim assumidamente uma constante, a obsessão maior. Obviamente, não é nosso intuito negar a importância da experimentação com a linguagem presente em toda a obra do escritor. Nem mesmo desejamos tomar o depoimento acima como verdade inquestionável no que se refere ao gesto criador – nosso comprometimento maior é com o que a obra literária nos diz e se nos valemos da voz do autor não é visando a autorização do pai. Após a publicação, o escritor se transforma em leitor da própria obra, um leitor com quem podemos compartilhar (ou não) argumentos, perspectivas, sentimentos suscitados pelo objeto artístico.

Uma vez que não aspiramos restringir a cena a um mecanismo articulado que encerra a escrita em seus supostos limites, nossa intenção foi tentar interpretá-la como aspecto que fala intimamente sobre a nossa realidade, sobre o nosso mundo dado a ver como espetáculo. Conforme apontado por Santos, “a trama narrativa de Sérgio Sant’Anna” é “intensamente marcada por referências imagéticas”, revelando “um forte desejo de visualidade”¹⁰. A ênfase na exposição da cena (através das imagens produzidas pela palavra) observada nos romances selecionados para esta pesquisa nos conduziu a cogitar o seguinte: em que medida é possível associar o acesso e o modo como lidamos com a imagem no mundo contemporâneo ao aparecimento de uma literatura calcada na proliferação da produção imagética, cujo efeito maior é a fabricação de uma escrita cênico-narrativa? No primeiro capítulo estabelecemos relações entre a teatralidade encontrada na realidade ficcional e a nossa capacidade de autocriação, sobretudo, a nossa condição de ator e de criador de papéis a serem executados dentro da sociedade. Em especial, discutimos como nossa realidade atual conseguiu expandir os limites da encenação do cotidiano através das novas mídias, hoje ao alcance de todos. A cena da vida (anteriormente efêmera e presa ao tempo/espço concreto de sua realização) agora ganha novas dimensões e fisionomias através da possibilidade de ser fotografada,

⁹ SANT’ANNA apud SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 118-119.

¹⁰ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 17.

filmada, lançada no mundo virtual, visualizada infinitas vezes por um público igualmente extenso.

Tal percepção da realidade nos levou, posteriormente, à noção de simulacro formulada por Baudrillard. Para o filósofo citado, a realidade perdeu aquilo que a caracterizava, sua força singular, sendo a sociedade hoje construída e apreciada como espetáculo – consequência maior da impossibilidade de distinguir o que é realidade e o que é ficção. No segundo capítulo procuramos ler os romances santanianos através dessa noção, pensando a cena ora como única “realidade” possível (trata-se, sobretudo, da impossibilidade de sair de cena em *A tragédia brasileira*), ora como manifestação singular, capaz de produzir nos narradores em primeira pessoa (de *Um crime delicado* e *O livro de Praga*) a sensação de perda da noção de realidade. Os romances aqui analisados nos levaram a considerar que a cena perturbadora resulta em uma narração “deficiente”, posto existir sempre uma região de sombra impossível de descrever ou interpretar. Logo, é preciso já ressaltar que diferentemente do realismo, estilo caracterizado pela descrição excessiva responsável pela sensação de que nada falta – ao fazer saltar do texto a ação e seu cenário em seus pormenores (representação que exige pouco da imaginação do leitor) –, a escrita cênica do nosso autor foge a todo didatismo, uma vez que o excesso de imagens não delimita o espaço da ação, ao contrário, o torna mais complexo porque expandido indefinidamente. Esse dado pode ser verificado em *A tragédia brasileira*, romance calcado no acúmulo de cenas dentro de cenas, muitas vezes constituídas de espaços simultâneos.

Na medida em que o narrador se acha envolto em situações insólitas (nas quais o caráter de “realidade” do evento representado é colocado em xeque), ele perde parte de seu poder de controlar os sentidos da narrativa. A falência das palavras em relação à cena passada é também sintoma da crise do narrar (observada pela crítica literária) própria ao narrador pós-moderno, crise manifestada especialmente na falta de convicção do narrador quanto ao próprio relato – aspecto evidenciado, sobretudo, em *Um crime delicado*. Embora Antônio Martins sinta a necessidade de controlar a cena e seus sentidos fica claro ao leitor que se trata de uma tarefa pouco promissora. Percebendo a impossibilidade de equivalência entre vivência e relato, o crítico de teatro prefere abrir mão de uma suposta verdade do fato em nome de uma verdade para si, transformando a cena da enunciação em espaço de criação. É certo que no jogo de forças entre a figura que narra e as personagens que fazem parte da cena, a primeira leva a melhor por deter a palavra, mas é paradoxalmente através desta última que algo lhe escapa.

Uma vez que a cena se apresenta, em momentos-chave, como perturbadora tanto para as personagens quanto para os narradores em primeira pessoa, fez-se necessário investigar o modo como tais seres de ficção são afetados por ela através do olhar. Quinet nos indica que embora tenhamos a sensação de sermos os donos do órgão da visão – sobretudo, quando nos sentimos aptos a controlar, em certas circunstâncias (livres de inquietações), a abertura e fechamento das pálpebras – ele não é conduzido por nossa própria vontade. Longe disso, o olhar do espectador está condicionado a uma força inconsciente (a pulsão) sendo, inclusive, afetado pela cena: por um lado, quando a cena se apresenta aprazível, o espectador é aliciado ao ponto de, às vezes, manifestar o desejo de ver além do permitido; por outro, quando a cena se expõe ao olho, este último se encontra forçado a ver, ora fascinado, ora paralisado pelo objeto que desperta a atração fatal ou o horror. Embora a cena ora convide, ora imponha o olhar, é este último que a torna possível, que a faz existir concretamente. A cena se constrói nas obras aqui selecionadas através dessa tensão, desse jogo de forças entre o dado a ver e o sujeito chamado a se apresentar com o olhar. No terceiro capítulo focalizamos o que convoca o papel de espectador na obra de Sant’Anna, o que causa o empuxo do olhar seja nas manifestações sentidas como carícia nas quais a ação contemplativa implica em satisfação, seja naquelas marcadas pela obrigação do ver. Observamos, ainda, o modo como o olhar colabora para a produção das máscaras vestidas pelas personagens.

No último capítulo procuramos analisar como os seres de ficção santanianos vivenciam a cena, como eles se comportam nesse espaço quando executam o papel tradicional do espectador e quando eles são chamados a exercer a função espectador-atuante. Em especial, fomos movidos pelo desejo de investigar a possibilidade de existência de saberes próprios da encenação. Nesse ponto, esta pesquisa se mostrou contrária ao argumento que abole a experiência do mundo contemporâneo e de suas representações. Parte da crítica interessada nos aspectos envolvendo a pós-modernidade verifica que o sujeito já não busca a vivência produtora de experiência, mas a coleção de momentos – condição que seria um sintoma da transformação da realidade em espetáculo. Segundo Virno citado por Souza:

A “cega fúria colecionadora” de nossa época entende a atualidade como uma “exposição universal”. Uma exposição na qual o mesmo indivíduo participa, seja como ator (assume um papel, e também muitos papéis – escreve Nietzsche –, “os recitando por isso mal e superficialmente”) seja como *espectador* “hedonista e errante”. Isso significa que se torna espectador de si mesmo; e também, embora seja a mesma coisa, que coleciona sua própria vida enquanto ela transcorre, no lugar de vivê-la.¹¹

¹¹ VIRNO apud SOUZA. O futurismo do presente, p. 31, grifo do autor.

Tal prognóstico tem uma linhagem nobre, a começar pelo pensamento benjaminiano que constata a decadência da experiência comunicável a partir do pós-guerra – declínio compreendido por uma parcela dos estudiosos da obra do filósofo alemão como uma sentença de morte da experiência. Se não há mais espaço para a experiência nos dias atuais, viveríamos todos no reino da sensação (incapazes de reelaborar a vivência na linguagem) como uma criança que mal balbucia o próprio idioma? Restaria apenas a possibilidade de condicionar o vivido no suporte fotográfico, organizando-o em álbuns reais e/ou virtuais? Certamente a fala de Virno é reveladora de certa prática encontrada no mundo atual, sobretudo, quando temos em mente as percepções da realidade proporcionadas frequentemente pelas redes sociais, espaços virtuais onde é permitido listar os lugares visitados, os pratos degustados, as preferências pessoais – enfim, ambientes que favorecem aos sujeitos colecionar momentos e expô-los em sua “*timeline*”. Entretanto, acreditamos na existência de outras formas de reconstrução do vivenciado que fogem a esses usos pouco interessantes da tecnologia.

Cabe ressaltar, principalmente, que tal perspectiva sobre os papéis de ator e espectador referenciados por Virno não condiz com aquela observada nos romances de Sérgio Sant’Anna. Se, por um lado, vivemos numa sociedade organizada em torno de espetáculos, por outro, nosso escritor nos diz através de suas personagens que há uma multiplicidade de formas de se fazer ator e espectador diante da cena – sobretudo, que há (para além do espetáculo da mercadoria) encenações ricas e lúdicas capazes de fazer do sujeito um criador, ao invés de mero consumidor de bens materiais, de informação, de serviços. E o leitor? Qual papel ele assume nessa escrita da mostraçãO? O de *voyeur* principalmente. Um *voyeur* que não é pego em flagrante por outro alguém cujo papel seria o de condenar o ato de espiar, mas por si mesmo – uma vez que ele aceita o convite feito pela escrita obs-cena santaniana ao participar da construção da obra – e, nesse sentido, ele se acha mirado pelo texto que lê. Nos momentos finais, pareceu-nos importante pensar não só sobre a experiência do personagem-espectador e personagem-ator, mas também sobre qual seria a ressonância da cena na nossa recepção. Em outras palavras, colocamos em questão a possibilidade de existir um saber da cena também para o leitor.

Ao longo deste trabalho buscamos demonstrar que a ênfase na cena transforma a narrativa em objeto pensante¹², uma vez que é conferido com frequência ao narrador e aos personagens o papel de analista do espetáculo narrado. É nesse sentido que, para nós, ela se transforma na estética de Sérgio Sant’Anna, pois além de ser simultaneamente componente

¹² Aqui, fazemos alusão à categoria “literatura pensante”, proposta por Evando Nascimento.

(cena do enunciado) e estrutura (cena da enunciação) da narrativa, sua aparição vem sempre acompanhada de uma autorreflexão. Contudo, a nosso ver, o processo de autoanálise não resulta no fechamento da discussão sobre a representação em seu suposto domínio (a *mimesis* literária). Nos romances aqui analisados, a cena se faz através da interação entre arte e “vida” (esta última, entendida na realidade ficcional também como arte, espetáculo), daí emergindo o pensamento sobre a criação artística em seu vasto sentido, sobre o prazer obtido por meio da contemplação do objeto criado; enfim, sobre as experiências proporcionadas pelos momentos de criação e de recepção.

Se, de acordo com Barthes, toda leitura é também invenção – sendo o dado criador mediado por regras que evitariam o contrassenso –, então esta escrita se apresenta como resultado do prazer de ler e de fabricar imagens e argumentos suscitados pela cena santaniana. Ao nos debruçarmos sobre os três romances do escritor brasileiro adotamos a postura de certo tipo de leitor barthesiano que “não decodifica [...] *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: [...] [um leitor que] é essa travessia.”¹³ A sobrecodificação se mostrou viável porque tomamos, desde o princípio, o caminho da transdisciplinaridade. Tal posicionamento crítico pode ser observado na diversidade de conceitos e noções tomadas de empréstimo para a feitura de nossa análise – *performance*, teatralidade, simulacro, realidade televisiva, *punctum*, *studium*, objeto *a* e erotismo são alguns deles. Acrescentemos ainda que o uso do plural majestático empregado nesta pesquisa não foi mero artifício para ocultar a subjetividade do sujeito responsável pela presente enunciação. Longe disso, a intenção foi ressaltar a pluralidade de vozes que ressoam neste texto, que atravessam a fala singular ao ponto de moldar a reflexão aqui produzida. Nesse sentido, nosso desejo foi chamar a atenção para o fato de que esta escrita ganhou forma graças às boas companhias, aos muitos encontros: em alguns momentos com teóricos da literatura, em outros com pensadores das artes cênicas e a todo instante com Sérgio Sant’Anna.

¹³ BARTHES. *O rumor da língua*, p. 41, grifo do autor.

1. O descortino da cena na contemporaneidade

Em suas origens¹⁴, *scene* designava a tenda onde os atores se escondiam para trocar de máscara ou adentravam para “realizar” as ações (geralmente assassinatos, suicídios) de seus personagens que não poderiam ser exibidas diretamente ao público, apenas narradas – vez ou outra pelo personagem nomeado de “mensageiro” – no palco. Partindo desse dado, façamos agora um breve exercício lúdico: imaginemo-nos num teatro grego, a exemplo do teatro de Delfos em seu período áureo, em meio a uma representação (quicá *As bacantes*, de Eurípides). Suponhamos que em certo momento do espetáculo, por um ardil de Dionísio, o material responsável por velar nossa tenda perca parte da sua opacidade, revelando, assim, o esqueleto da cena: um ator mudando o figurino, outro, constatando a transparência das paredes, assustado por ter sido descoberto em momento impróprio com a máscara na mão. Trata-se a imagem aqui produzida de uma alusão ao efeito pirandelliano¹⁵ manifestado incansavelmente nas artes moderna e contemporânea através da ênfase na exposição da estrutura da cena (palavra agora empregada em seu sentido atual de lugar da atuação, seja ele teatral, literário, pictórico, fotográfico, cinematográfico) e de suas adjacências. Nosso desejo aqui é focalizar o fenômeno citado em um caso muito particular, na literatura.

Em ensaio sobre a posição do narrador contemporâneo, Adorno relata uma mudança radical ocorrida no gênero romanesco. Para ele, no romance tradicional, cujo modelo exemplar se encontra em Flaubert, o narrador criava a cena sobre o palco italiano fomentando a ilusão ao erguer a cortina e mostrá-la ao leitor como se este estivesse ali de corpo presente. Na contemporaneidade esse caráter ilusório teria perdido sua força: “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação [...] devolvendo assim à obra de arte [...] aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a [...] aparência como algo rigorosamente verdadeiro.”¹⁶ Quando observamos a literatura de Sérgio Sant’Anna temos a sensação de que o interesse maior do escritor é brincar com a artificialidade da cena, pois a teatralidade é um elemento que atravessa toda a sua produção.

¹⁴ ZORZI. Cena, p. 384.

¹⁵ Fazemos referência ao texto *Seis personagens à procura de um autor*. Ao aproximar a exposição da cena à obra de Pirandello não estamos demarcando a origem do procedimento, pois este é tão antigo quanto é o texto literário – já na *Odisseia* encontramos o ato de falar sobre a feitura do próprio canto, logo uma forma de expor a cena do narrar. Trata-se antes de pensar na influência do texto do dramaturgo italiano para as gerações posteriores ou, ainda, como um marco à maneira de Borges em “Kafka y sus precursores”, isto é, como peça que confere sentido ao efeito produzido inclusive nas obras anteriores a ela.

¹⁶ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 60-61.

Desde *O sobrevivente*, primeira obra do nosso autor, datada de 1969, encontramos personagens que representam mesmo fora do palco e sem a presença de qualquer público. No conto “Frederico”, por exemplo, o narrador inicia seu monólogo interior, sozinho em seu apartamento, com as seguintes palavras: “Represento. Componho uma atitude de calma e concentração. Periodicamente, levo o copo à boca, como se realmente desfrutasse da bebida.”¹⁷. Como se vê, o típico homem comum da realidade ficcional é transformado em ator e espectador de si – sem esquecer que também o leitor pode ser visto como o espectador privilegiado dessa escrita híbrida, mas agora notando a cena como tal através do distanciamento crítico, rompendo, pois, com a ilusão. Essa amostra já nos leva a pensar que devemos considerar a cena na obra do escritor brasileiro para além de um recurso peculiar à arte teatral, uma vez que ela é construída no mundo ficcional por personagens que poderíamos chamar de atores amadores.

Com alguma frequência, a cena santianiana é apreciada pela crítica como um elemento subjugado a outro, ganhando, assim, uma finalidade clara. Embora tal perspectiva pareça mais exata e lógica, a nosso ver, ela fecha as portas para outras possibilidades sugeridas nos textos do escritor, bem como para a abrangência da própria ideia de teatralidade¹⁸. Tendo em vista um caminho diverso, neste capítulo pretendemos analisar a cena santianiana como uma potência inesgotável, como agente produtor ou estruturador da narrativa e não como produto secundário desta, buscando circunscrevê-la momentaneamente a partir de sua ocorrência nas obras que compõem esta pesquisa.

1.1 Primeiras considerações sobre a cena na literatura

Uma vez que nos atentaremos na construção da cena ficcional na obra de Sant’Anna, se faz necessário, antes de tudo, estabelecer o que compreendemos pelas noções de representação e de exposição/atuação. Começamos pelo segundo caso que parece ser o mais espinhoso. A exposição do corpo ou a criação de uma cena que remete a estética do

¹⁷ SANT’ANNA. *O sobrevivente*, p. 91.

¹⁸ A esse respeito, Joel Rufino nos oferece um ponto de vista interessante ao distinguir a teatralidade da arte teatral. Para o autor, embora existam povos que não desenvolveram o Teatro não há nenhum desprovido de teatralidade. Nesse sentido, “o teatro não é universal, mas a teatralidade é” (RUFINO. Reflexões sobre teatro e teatralidade, p. 81), sendo esta última a manifestação do desejo humano de representar. Quando parte da crítica da obra de Sant’Anna toma a cena como uma expressão do teatro, ela geralmente passa a ser apenas um ingrediente que vem explicar ou expor a representação mimética. Considerá-la como resultado da teatralidade inerente ao ser humano, por sua vez, é desprovê-la de origem discursiva, ampliar seu alcance e suas formas de apresentação.

espetáculo quando focalizada na obra do autor estará geralmente ligada à linguagem anárquica da *performance* – ou, de modo geral, a expressões de feições parateatrais/híbridas. Para Cohen¹⁹, tal manifestação, que resiste a definições, tem por tendência a experimentação e pesquisa de linguagem, bem como a quebra com a ilusão ficcional/referencial, convergindo na atuação como apresentação ou demonstração, opondo-se desse modo à ideia de interpretação de personagem, empreendida, por exemplo, pelo teatro convencional através de uma atuação realista. Dessa arte híbrida e amorfa é também recorrente o caráter de evento que se dá na dimensão do “*real time*”²⁰, temporalidade que comporta o acaso, o risco, o erro – avessa, portanto, ao tempo ficcional que camufla o momento da enunciação. Nesse sentido, a representação (que inclui a literária), enquanto fomentadora ou indutora tradicional da ilusão mimética, apresentaria grande diferença em relação à *performance*.

Colocam-se, assim, as seguintes questões: até que ponto podemos falar de uma *performance* na escrita se as personagens mesmo quando assumem a máscara do *performer* são, em último caso, representação? Como podemos relacionar *performance* e literatura se a primeira manifestação tende a eliminar o texto, compondo uma estética do visual em detrimento do verbal (“essa linguagem de *silent theatre*”, conforme apontou Cohen²¹), enquanto a segunda compõe imagens por meio das palavras? Ora, por um lado, é certo que não devemos perder de vista que se as personagens expõem algum corpo no espetáculo santiano este corpo é feito de palavras, portando-se sempre como uma espécie de fantasma. Por outro lado, se refletirmos sobre o caráter libertário da expressão performática (que não se deixa aprisionar em conceitos estanques), chegaremos à conclusão de que podemos considerá-la para além da ideia de acontecimento realizado pelo corpo material em um determinado tempo e espaço físico. É trilhando este último caminho que Leal²² trabalha com a noção de “escrita performática” como chave de leitura para analisar a produção ficcional de diferentes contextos e períodos. Segundo a autora:

A concepção de escrita performática se pautaria, nesse sentido, a partir da noção de corpo desmaterializado, isto é, o corpo-vestígio, o corpo-relação, do que da ideia de corpo como suporte, como uma instância dotada apenas de uma possibilidade de formato, aquele normalmente relacionado à estabilidade e à visibilidade.²³

¹⁹ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²⁰ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 67.

²¹ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 67.

²² LEAL, Juliana Helena Gomes. *Literatura e Performance*. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 18, p. 1-12, 2012.

²³ LEAL. *Literatura e Performance*, p. 3.

Para nós será importante considerar a ideia – negligenciada por Leal no final de sua fala – de que o signo linguístico compõe uma visibilidade própria, estando ele também apto a produzir imagens. Veremos no quarto capítulo que a visibilidade promovida pela palavra encenada na obra de Sérgio Sant’Anna levará, muitas vezes, à obscenidade e à ampliação dos sentidos e das experiências do corpo pelo narrador. Uma vez que a articulação entre literatura e *performance* nos parece essencial para refletir sobre a cena, cumpre estabelecer os parâmetros que guiarão a nossa visada do texto santaniano. Primeiramente, para que tal articulação seja realizada com bom senso é preciso tomar dois cuidados metodológicos: um deles é não partir de conceitos rígidos do que vem a ser cena, *performance* ou representação; o outro é não forçar o texto a se adequar a uma dada teorização. O texto híbrido, como é frequentemente o de Sant’Anna, é sempre contrário a classificações, repelindo qualquer tentativa de fechamento ou enquadramento definitivo. É essencial, portanto, que a teoria seja um mecanismo de análise que comporte as idiossincrasias do texto, sendo que as tensões e os paradoxos entre obra e teorização não devem ser resolvidos ou excluídos como se não existissem, mas analisados enquanto potência criadora de sentidos.

A *performance* – manifestação formada pelo “*multiplex code*” (termo proposto por Schechner, citado por Cohen²⁴), transgressor dos limites disciplinares – quando se apresenta no texto literário vai romper com a ilusão da representação ao expor a cena, propondo a quebra das hierarquias discursivas e buscando, muitas vezes, o movimento simultâneo em contraposição ao linear. Isso se concretiza nos textos literários selecionados através do modo como o narrador relaciona diferentes gêneros no seu ato de analisar o próprio discurso e contar sua história, bem como no seu envolvimento com personagens que atuam (ou representam a si próprios) seja num palco imaginário, seja na realidade ficcional transformada em espetáculo do mundo. Em *Um crime delicado*, Antônio Martins nos oferece um texto que não sabemos ao certo se se trata de uma “peça de defesa”²⁵ (um relato calcado na justificação dos atos cometidos), de uma peça crítica (uma crítica sobre o espetáculo da vida, no qual ele

²⁴ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 30.

²⁵ O termo é referenciado por Cardoso E. em seu artigo sobre a obra santaniana em questão. Não encontramos essa expressão em *Um crime delicado*, embora o relato possa ser associado ao gênero devido ao modo como o narrador fabrica sua justificação pública sobre o suposto estupro. Outra hipótese possível, por nós singularmente apreciada, é considerar a vinculação do relato autobiográfico de Antônio Martins ao gênero “peça escrita” (SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 14) (um texto narrativo-dramático à moda de Pirandello?) ou “peça crítica” (SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 97), uma vez que se trata o “autor” de um crítico de teatro obcecado na análise do “espetáculo” em que ele se viu envolvido. Inclusive o narrador desse romance faz uso frequente de termos do universo teatral ao se referir à própria realidade. Em determinado momento, para contar uma situação vivida ao lado de certa personagem cujo nome já aparecera anteriormente (nomeando outra personagem), ele assim organiza sua fala: “Não se tratava, evidentemente, da atriz, mas da professora universitária, a quem passarei a nomear, por uma questão de *ordem de entrada em cena*, de Maria Luísa II.” (SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 83, grifo nosso).

foi protagonista) ou um relato (ficcionalizado) mistificador proferido com a intenção de lançar sobre outrem as responsabilidades de um crime cometido por ele próprio. Na obra *A tragédia brasileira* a mistura de gêneros que desvela a cena é apresentada já na classificação da obra (trata-se de um romance-teatro, assim explicitado na capa do livro). A quebra com aquilo que chamamos de hierarquias do discurso se dá não só através da multiplicidade de gêneros envolvidos nas narrativas, ela também diz respeito à mudança ocorrida na posição do narrador.

Certamente, o narrador é mais um personagem criado pelo autor, porém é inegável a autoridade que emana de tal voz no romance tradicional: afinal, é por meio dele que tomamos contato com as demais personagens. Seu olhar, quando distanciado, podia nos oferecer informações privilegiadas (inclusive pensamentos e sentimentos) que ultrapassavam o conhecimento dos demais seres ficcionais – neste caso, nos revelando as reais intenções por trás das aparências. Quando a autoridade partia do olhar subjetivo do narrador-personagem (entre tantos ele foi o escolhido para contar a história), ficava suposto que toda a narrativa estava controlada por suas intenções e por sua visão parcial. Ocorre que o narrador contemporâneo (a afirmação é de Adorno) parece ter sido despossuído tanto da visada imparcial em terceira pessoa quanto, no caso do olhar subjetivo, do poder sobre a sua versão. Em breve veremos que o narrador santaniano no romance-teatro, mesmo sendo em terceira pessoa, dinamiza seu poder com as personagens – às vezes nos leva a crer que estas últimas são as verdadeiras responsáveis pela enunciação da narrativa. Já nos romances em primeira pessoa (*Um crime delicado* e *O livro de Praga*), questão a ser contemplada no segundo capítulo, a fala do narrador aparece sempre aquém da cena do enunciado, muitas vezes ele sequer dá garantias de que seu olhar sobre a vivência é o mais adequado.

Se mesmo na *performance* “não existe o estado de espontaneidade absoluta; [pois] à medida que existe um pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação”²⁶, então também podemos ampliar a noção de representação – percebendo-a mais como irmã da *performance* que como inimiga. Cumpre dizer que diante do intenso desdobramento histórico e teórico da palavra *mimesis* (seja quando traduzida como imitação da natureza, seja como representação criadora), bem como dos inúmeros argumentos e impasses sobre ela (a começar pelo vasto pensamento de Costa Lima, cuja vida acadêmica foi toda ela dedicada a refletir sobre essa palavra), não desejamos aqui abordá-la como conceito primordial, visto que conceder uma ou cem páginas a ela num trabalho que não a tem por tema seria um exercício

²⁶ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 96.

inconclusivo e redutor. Nesse sentido, gostaríamos de pontuar apenas algumas questões a fim de que seja possível mais à frente, no segundo capítulo, refletir sobre a relação entre realidade, representação e simulacro.

Em primeiro lugar, é preciso observar que embora a palavra *mimesis* tenha sido traduzida inicialmente como imitação na *Poética* de Aristóteles, já nesse texto o trabalho do poeta é visto como o de um artesão que costura o fio narrativo de seu canto segundo regras bem determinadas²⁷: da probabilidade (entendida por alguns como o princípio da verossimilhança) e da necessidade. Outro aspecto importante que distancia o artista do mero copador de ações humanas aparece no momento em que o filósofo se propõe a distinguir a função do historiador e do poeta. Segundo ele, “A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido”²⁸. Logo, já nesse tratado fundador, a ideia de *mimesis* está ligada a um modo de representar que leva em conta o gesto criador do poeta. Ou seja, Aristóteles não está preocupado em prescrever regras que permitam a correspondência entre a representação ficcional e a realidade, mas em ditar como o artista deve dar forma ao discurso poético.

Compreender essa autonomia da literatura não elimina a relação do texto literário com o nosso mundo. É Wolfgang Iser, importante estudioso do tema no século XX, quem nos oferece essa perspectiva quando afirma que o artista ao compor o universo ficcional se vale não só da realidade social, mas também do que é relativo à ordem sentimental e emocional, sendo os elementos colhidos por ele transformados através dos atos de fingir²⁹ – logo, atos responsáveis por fazer emergir o caráter inventivo da obra, aspecto que revela o rastro da tese

²⁷ Para Aristóteles, “o belo consiste numa certa grandeza e ordem” (ARISTÓTELES. *Poética*, p. 52). Logo, é compreensível sua afirmação de que o principal papel do poeta é o de conferir harmonia às partes da narrativa visando o todo, ainda que para isso seja preciso lançar mão de certas incoerências: “geralmente, o impossível é justificado pelas necessidades da poesia, pelo melhor ou pela opinião ordinária. Quanto às necessidades da poesia, é preferível o impossível plausível ao possível implausível” (ARISTÓTELES. *Poética*, p. 94).

²⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 55.

²⁹ Iser trabalha com a tese de que o fictício no texto ficcional é realizado por meio de três atos de fingir, a saber; seleção, combinação e desnudamento ficcional. A seleção se opera na escolha do artista pelos elementos da realidade (ou mesmo de outros textos) que lhe convém para a produção da ficção – inclui-se aí referências a lugares, a obras de arte, a comportamentos, a sentimentos, a sensações. Nesse ponto reside a primeira transgressão de limites, pois o material selecionado é retirado do seu contexto para ser inserido em outro. Por sua vez, o ato de combinação se dá dentro do texto: a ele cabe estruturar os elementos selecionados pelo primeiro ato e fazer com que os diferentes campos de referência se relacionem. Nesse processo, os limites são novamente transgredidos, seja no nível lexical, seja no sintático. O significado literal da língua é anulado e a função designativa dá lugar à função figurativa, criando o espaço da representação. O terceiro ato de fingir proposto por Iser consiste no desnudamento da ficcionalidade dos atos de seleção e combinação. Iser afirma que não há um sinal linguístico de ficção, mas um repertório que pode ser reconhecido pelas convenções históricas compartilhadas entre autor e público. O texto ficcional é resultado da criação de uma realidade repetida que é colocada entre parênteses pelo “como se”. Dessa expressão, compreende-se que o mundo representado não é o mundo empírico, mas que para alcançar determinado efeito estético, necessita ser lido como se, de fato, o fosse.

aristotélica nessa teoria, mas agora sem que o exame da construção artística esteja subordinado ao estabelecimento de normas prescritivas. Dito isso podemos adentrar numa questão importante que toca diretamente o nosso objeto: o texto metaficcional, no qual se observa a experimentação com a linguagem, colocaria em segundo plano as relações com o nosso mundo ao enfatizar o seu caráter de criação artística? Uma forma de responder a pergunta é contrapor a estética da cena àquela outra, nossa velha conhecida, que ilustra tão bem os símbolos da classe burguesa.

Se um texto parece mais ou menos “realista”, isto não se deve à quantidade de material recolhido através do ato de seleção desempenhado pelo escritor, pois a ilusão realista é alcançada através de um efeito (chamado por Barthes de efeito de real³⁰), de um modo de organização da linguagem. Na representação tradicional toda a referencialidade é ilusória, pois ela aponta apenas para o próprio mundo de palavras: neste, o arranjo é habilmente calculado a fim de se apresentar tão “real” quanto aquilo que tomamos por realidade. As técnicas para alcançar tal efeito são variadas, destacando-se entre elas a descrição excessiva responsável pela produção de imagens ricas em detalhes convocando uma leitura que embala o leitor. Este último pode até encontrar no nosso mundo, por exemplo, um lugar representado em um romance do século XIX ou em um conto hiper(ou neo)-realista contemporâneo, mas tal ligação se encontra fatalmente corrompida desde o momento em que o artista combinou diferentes elementos, transgredindo toda a referência em razão de seus objetivos estéticos. Perceber a representação realista como fruto de um método de composição equivale a não distanciá-la da representação fabricada no texto metaficcional, uma vez que a primeira não está mais próxima do mundo que a segunda. Como bem observa Bernardo³¹, a metaficção se serve tanto da realidade quanto uma obra pertencente à estética tradicional de origem burguesa. Aquela se distingue desta apenas pelo fato de não esconder seu caráter de convenção. Portanto, se a *performance* é como se fosse uma das faces da moeda da teatralidade, na qual figura do lado oposto a representação convencional (falamos também de

³⁰ Em “O efeito de real”, Barthes analisa o conto “Um coração simples” de Flaubert constatando nele a existência de um barômetro desprovido de sentido e relevância para a história da protagonista. Por que então ele é citado no texto? Nosso autor desenvolve algumas hipóteses visando responder essa pergunta, entre elas a de que a palavra é um adorno, produto supérfluo de descrição do espaço ficcional, não possuindo lugar na análise da estrutura narrativa. A hipótese mais importante, no entanto, é a de que o barômetro, exatamente por resistir ao sentido, tem uma função importante que é a de contribuir para a ilusão da representação realista, não sendo neste caso mera aparição da realidade no texto, mas um produto da criação discursiva. O realismo seria, pois, guiado por um novo tipo de princípio de verossimilhança em que o efeito de real busca uma referencialidade, na verdade, vazia ao “alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 190).

³¹ BERNARDO. *O livro da metaficção*, p. 51.

estética burguesa no teatro), a metaficção segue o mesmo princípio ao desvelar a cena que a representação realista oculta, para tanto, expondo a dimensão de jogo da literatura.

Da exposição da cena no texto metaficcional também não decorre o absolutismo formal, visto que não há propriedade do literário (não há palavras ou sintaxe exclusiva à literatura, ainda que alguns procedimentos tenham dado origem a certas convenções³²). Nesse sentido, as metaficções tendem a constatar a ausência de delimitação desse campo fantasmagórico que é a literatura e se misturar com outras disciplinas e outros tipos de discursos tidos historicamente por não-literários – incluindo também o diálogo com as artes plásticas, com o cinema, o teatro. É por não acreditar na especificidade da literatura que tomaremos a manifestação da cena na obra santaniana como algo que excede a dramatização do fazer literário – o que não nos impede de reconhecer a validade dos trabalhos interessados nessa perspectiva. Quando o personagem representa (isto é, se faz ator a interpretar um papel) ele não está apenas chamando a atenção para o seu corpo de palavras. Ele pode, entre outras possibilidades, desvelar o caráter postiço da identidade do sujeito, o prazer de se fazer passar por outro, a teatralidade própria do cotidiano, o gosto humano pela criação e contemplação artística de um modo amplificado.

1.1.1 Teoria da cena em *A tragédia brasileira*

Dos três romances que nos interessam aqui é *A tragédia brasileira* aquele que trabalha com a cena de maneira mais radical, pois ela é explicitada, sobretudo, no nível da enunciação ao ponto de criar um novo gênero. Trata-se, pois, de uma obra que pensa seu próprio objeto, expondo ao leitor sua composição formal. Sendo *A tragédia* um texto que não se entrega, que resiste às teorizações prontas, tentaremos apontar sua lógica de montagem a fim de construir uma teoria válida especialmente para ele. Qualificada pelo autor de “romance-teatro”, a obra se estrutura em cenas distribuídas em três atos, além de constar “Abertura”, “Epílogo” e uma espécie de capítulo entre o segundo e o terceiro ato. A princípio, devido à organização do sumário, o leitor poderia supor que se trata de uma relação entre ficção em prosa e teatro através daquilo que ambos têm em comum, isto é, o texto³³ – no caso, o encontro entre

³² Em “Escrita e revolução”, Barthes afirma que a convenção presente na representação realista elege como procedimento artístico uma determinada sintaxe (a partir do deslocamento dos complementos) e um uso particular do léxico (buscando sempre a metáfora) a fim de obter um ritmo expressivo.

³³ Sobre este aspecto há duas “exceções”: as cenas intituladas “Rubricas” (cena um do terceiro ato) e “Rubricas II” (cena oito do terceiro ato). Associando tais títulos ao teor descritivo das cenas em questão é possível constatar que elas se constituem como um pastiche daquilo que se chama no texto dramático de indicações cênicas.

narrativa e texto dramático. Contudo, o parágrafo inicial do romance-teatro dá outras instruções de leitura:

*Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado.*³⁴

Sendo um espetáculo imaginário constituído de cenas ligadas por livre associação fabricadas no devir de um pensamento e visualizadas apenas mentalmente, então é também um romance-teatro carregado de feições performáticas que, nas entrelinhas, fala sobre o trabalho do leitor. Nesse sentido, o texto santaniano parece filiar-se a uma ideia de leitura viva: a obra só se concretizaria no momento de sua execução/apropriação pelo leitor, opondo-se, assim, ao senso comum que entende o ato de ler apenas como mera decodificação padronizada de um texto pronto do qual se deve depreender o sentido, a intenção do autor. Aliás, a obra de Sérgio Sant'Anna como um todo, devido a complexidade produzida pela hibridizadora discursiva, geralmente tem por efeito atordoar o leitor, retirando-o de sua zona de conforto (em relação ao que se espera de uma ficção em prosa) e instaurando um espaço de incerteza derivado das cenas insólitas, tornando o ato de leitura ainda mais “singular”³⁵.

Em *A tragédia brasileira* o leitor é convidado a acompanhar os personagens-atores por cenas que se desdobram em torno de uma cena principal: o atropelamento da adolescente Jacira. Nas cenas dois e três do primeiro ato, por exemplo, encontramos a reconstituição do acontecimento (o desastre automobilístico) representado na primeira cena. O atropelamento é, então, atualizado através do enfoque na visão do motorista, autor do acidente. A simulação decorrida na delegacia, segundo nos informa o texto, está muito mais parecida com “*uma ‘reconstituição teatral’ do que com qualquer procedimento policial*”³⁶. Nesse sentido, o motorista, que já atuava na cena inaugural, passa a interpretar a si próprio numa segunda

Entretanto, mesmo nesses casos específicos, as composições vão além do esperado para uma didascália, pois enquanto as rubricas são textos não proclamados no teatro ficando (geralmente) em segundo plano em relação às falas das personagens, nas duas composições santanianas as caracterizações são de extrema relevância para a fabricação da cena, ocupando um espaço maior que os próprios diálogos.

³⁴ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 5, grifo do autor.

³⁵ Sem desmerecer a grande contribuição dos estudos sobre a recepção, nos colocamos ao lado de Barthes que compreende a leitura como “campo plural de práticas dispersas, de efeitos irreduzíveis” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 31). Para o autor, as práticas de leitura são estabelecidas através de regras transmitidas por “uma lógica milenar da narrativa”: “*ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo; mas essa postura, que é nossa invenção, só é possível porque há entre os elementos do texto uma relação regulada*” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 29, grifo nosso).

³⁶ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 27, grifo do autor.

atuação. A reconstituição nunca é capaz de abarcar a cena primeira. Esta última parece ser fundada no estilhaçamento da realidade sendo a maior evidência disso observada na multiplicidade de perspectivas sobre o evento – este é produzido a partir do cruzamento de quatro olhares: o de Jacira (a vítima), o do motorista (o atropelador), o do Negro (que testemunha o acidente escondido num terreno baldio), o de Roberto (vazado da fresta de uma janela).

Diferentemente do teatro convencional ou do romance burguês, não há um enredo lógico e contínuo articulando as cenas, mas situações estabelecidas por meio de conexões paradigmáticas, tal como se observa nos escritos de vanguarda³⁷, aspecto responsável por conferir certa liberdade a cada enquadramento narrado. O que liga uma cena a outra não é a dependência dos acontecimentos, mas o retorno do núcleo de personagens-atores em novas funções, usando novas máscaras. Nesse sentido, o Negro que assiste ao atropelamento de Jacira escondido num terreno baldio em meio ao lixo na primeira cena do primeiro ato reaparece como contrarregra do espetáculo (que é o próprio romance-teatro) na primeira cena do segundo ato retornando na cena seis do terceiro ato como espectador-testemunha do atropelamento de Maria Altamira (um “duplo” de Maria Imaculada, sua irmã, que por sua vez é um “duplo” de Jacira). Embora as partes do romance-teatro possuam autonomia, aspecto responsável pela aparência de inacabamento – de modo que uma determinada cena poderia vir a ser excluída sem que se causasse desfalque na narrativa, uma vez que não há nessa obra um sentido totalizador –, o texto possui um desfecho com “cara” de desfecho.

A Tragédia Brasileira se mantém aberta mesmo tendo um ponto final através de um desenlace de matizes mitológicos terminando exatamente como começou. O romance/espetáculo se inicia durante a madrugada num cemitério com o “Caos que antecede ao verbo”³⁸, concluindo-se da seguinte forma:

E, de repente, estará tudo tão silencioso e vazio como numa grande produção cinematográfica quando se projeta sobre a tela a palavra FIM. Depois desse

³⁷ Através dos conceitos de arte orgânica e não orgânica propostos por Bürger, temos uma visão mais apurada da construção do romance-teatro. Para o teórico, a arte orgânica segue o mesmo princípio kantiano de aparência natural. Isso significa que a obra fundamentada em tal lógica termina por “tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido” (BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 147). Esse efeito ilusório encontrado, por exemplo, na arte clássica provém da busca pela integralidade, pois na obra de arte orgânica cada parte está submetida ao todo. Em oposição a esse modo de representar, a arte não-orgânica de vanguarda – na qual *A tragédia brasileira* se “encaixa” – se pauta pelo fragmento, recusando portanto a submissão a um sentido maior a fim de reafirmar o seu caráter artificial de artefato. Resumidamente, enquanto a primeira seguiria a lógica narrativa sintagmática, na qual “as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética” (BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 157), a segunda, paradigmática, tem por efeito a produção de uma obra inacabada em que cada fragmento não se liga a outro pelas necessidades do enredo, mas segundo um padrão estrutural comum entre as imagens/cenas.

³⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 9.

fim, porém, sobrevirão a cada noite uma nova representação e um novo princípio. Sob os braços abertos de Cristo nas cruzes, clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um rastro luminoso na mais densa treva, o Caos que antecede ao Verbo...³⁹

Trata-se de um final cujo formato lembra, a princípio, um círculo, tal como observou Santiago⁴⁰. Porém, contrariando a opinião do crítico citado, acreditamos que não é o caso de um círculo vicioso que sempre se refaz com “*idênticos* personagens” atuando em “*idênticas* cenas”⁴¹. Mais próximo do formato em espiral, a encenação na obra de Sérgio Sant’Anna remete ao mecanismo encontrado na manifestação ritual em que se observa uma repetição renovada, modificada pelo presente do acontecimento. Tomemos como amostra alguns dos diferentes papéis adotados pelo Autor-Diretor no nosso romance-teatro. Na abertura dessa obra ele aparece simultaneamente assumindo as funções de coveiro e contrarregra, ambas as funções produtoras de metáforas que enriquecem o seu papel “principal” de orquestrador da cena. Tal como o coveiro que delimita o espaço a ser ocupado por corpos, o autor é aquele que constitui o universo por onde suas criaturas viverão por tempo indeterminado – enquanto existir quem as reviva por meio da leitura. Já o contrarregra tem muito em comum com o papel do diretor, pois se o primeiro é o responsável por ativar o sinal que dá início ao espetáculo e levantar as cortinas, o segundo tem por tarefa fazer com que a cena se produza dentro de determinados critérios: o contrarregra concretiza aquilo que o diretor planeja, organiza (há, portanto, uma mútua dependência aí envolvida). Além disso, ambos agem por trás da cena (um na criação, outro na execução de seu funcionamento), promovendo o seu florescimento aos olhos do público.

Nota-se, portanto, que tais funções (de coveiro e contrarregra) vêm somar significações, ao passo que desperta a atenção do leitor para certas peculiaridades envolvendo o papel de Autor-Diretor. Logo, a reaparição desse personagem vestindo outras máscaras está longe de ser mera repetição do mesmo. Martins nos oferece uma perspectiva interessante para pensar a cena santaniana quando, em “Performances do tempo espiralar”, observa que nas manifestações rituais afro-americanas parece existir a conjugação de um duplo movimento baseado na repetição e na alteração da tradição. Em suas palavras: “na performance ritual, o congadeiro, simultaneamente, espelha-se nos rastros vincados pelos antepassados, reificando-os, mas deles também se distancia, imprimindo, como na improvisação melódica, seus

³⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 155.

⁴⁰ SANTIAGO, Silvano. O caminho circular da ficção. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 176-187.

⁴¹ SANTIAGO. O caminho circular da ficção, p. 180, grifo do autor.

próprios tons e pegadas”⁴². Assim como o passo ancestral é conformado e alterado por outra corporeidade, outra subjetividade (ainda que esta última seja relativizada pela máscara), os personagens-atores santanianos reproduzem determinado traço elaborando novas combinações. Em último caso, trata-se não de um “caminho circular” pelo qual se busca o retorno do Idêntico, mas sim da criação de um espaço-tempo espiralar que não cessa de se reinventar.

Outro aspecto marcante no romance-teatro é o movimento simultâneo responsável por interligar cenas/espacos, para tanto, realizando o entrelaço de tempos distintos. É o que acontece, por exemplo, na sexta cena do primeiro ato:

*Ao dizer esta última frase, Roberto [enquanto adolescente, como se aqui se encenasse uma reconstituição] já está saindo [do espaço de um consultório psiquiátrico] para o espaço do quarto dos pais, onde o militar acaba de vestir o uniforme de campanha. Sua mulher, servil, ajuda-o a calçar as botas. À distância, em outro “tempo”, com a mão no bolso, Roberto Adulto.*⁴³

Acima, Roberto Adulto se comporta como um *voyeur*, observando a si próprio na adolescência a representar uma cena passada – esta última, por sua vez, também é desdobrada, pois o jovem poeta deixa a sala do analista em direção a outro espaço (o quarto dos pais) e tempo (pois a cena desvelada se passa quando ele era criança). Já na cena sete do primeiro ato, “Paixão e morte de Roberto e Jacira”, encontramos o personagem já mencionado atuando como o orquestrador da cena:

*Recuando para o seu espaço, Roberto se detém aqui e ali, executando, como um Maestro, discretos movimentos com as mãos. Terá sido em correspondência a um desses sinais, presumivelmente, que Jacira libertou-se dos braços da mãe para vestir-se, apanhar uma corda e sair. Também em sincronia com tais gestos é que terão se desencadeado novamente o cantar das cigarras, o clímax do crepúsculo, os acordes longínquos de uma canção infantil etc.*⁴⁴

No fragmento citado, é concedido mais um privilégio a Roberto, pois, além de ver sem ser visto, ele pode manipular a personagem Jacira tal como faz o artista diante de seu material de trabalho. Nesse espetáculo imaginário organizado aparentemente por uma voz narrativa central em 3ª pessoa (responsável pela composição de *A tragédia brasileira*) que se

⁴² MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 85.

⁴³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 41-42, grifo do autor.

⁴⁴ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 47, grifo do autor.

metamorfoseia ou se concretiza com frequência nos personagens-atores “Autor-Diretor” e “Roberto” para dramatizar o seu poder criador – pois estes personagens apresentam certa força de comando sobre os demais – os críticos da obra de Sérgio Sant’Anna identificaram um narrador absoluto, um ser superior, intocável, que faz dos seus personagens meros bonecos ventríloquos. Assim, na dissertação de Valério, lemos que na obra citada:

...somos guiados o tempo todo por uma mente irônica e controladora próxima a de Rodrigo S.M. Da mesma forma que a pobre nordestina é levada às ruas, ofendida e assassinada, Jacira é posta em cena como elemento simbólico para o desenvolvimento da complexa trama de *A tragédia brasileira*, sem que realmente possua uma presença ativa no enredo. [...] As personagens/atores agem performativamente controlados pelo diretor que rege todo o romance-teatro.⁴⁵

Tal lógica que concede ao narrador poder absoluto sobre as personagens necessita ser revista, pois se o narrador do romance tradicional seguia “o preceito épico da objetividade”⁴⁶, buscando uma visão distanciada e integral dos acontecimentos, hoje o ato de narrar é, conforme anunciado por Adorno, guiado pelo subjetivismo. No caso do narrador santaniano é preciso acentuar que a guinada subjetiva aparece apenas como fator desencadeador da fragmentação da realidade, não consistindo em uma busca pelo eu, por uma essência – conforme veremos no terceiro capítulo, também a personagem sofre a fragmentação, apresentando uma identidade provisória semelhante à máscara. O narrador pós-moderno⁴⁷ assume desse modo uma posição paradoxal: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”⁴⁸. Ele se apresenta como sujeito desapossado de qualquer certeza, pouco apto a falar seja das experiências vivenciadas, seja sobre a versão/história de um outro – pelo menos no que concerne a produção santaniana aqui focalizada. Jacira não é apenas “um espectro projetado no crepúsculo”⁴⁹, fruto da mente superior do narrador. Mesmo em *A tragédia brasileira*, texto no qual a voz narrativa propõe ao leitor que este siga determinado caminho interpretativo, essa mesma voz se questiona ao longo de todo o romance-teatro sobre a dinamicidade dos papéis criador/criatura e, conseqüentemente, sobre o seu poder:

⁴⁵ VALÉRIO. *Do romance ao teatro*, p. 102.

⁴⁶ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 55.

⁴⁷ Apoiando-se nas teses sobre a crise da representação na contemporaneidade, Lemos afirma que na narrativa de Sérgio Sant’Anna o controle do discurso pelo narrador é uma espécie de medida desesperada para lidar com uma realidade contaminada pela experiência do choque. Voltaremos a isso no segundo capítulo quando trataremos da realidade como simulacro.

⁴⁸ ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 55.

⁴⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 70.

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o Poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo?⁵⁰

O questionamento citado é dramatizado mais à frente numa cena em que um professor (um duplo de Roberto) tem diante de si três alunas adolescentes (entre elas, uma sócia de Jacira). A aula tem por tema a função da menina atropelada no romance-teatro:

Professor (pensativo): – Como a Poesia, então, cujas ondas perdidas no espaço já preexistem ao Poeta, cuja função não é mais do que sintonizá-las. Como um solitário astrônomo em seu observatório, que de repente capta a luz de uma nova estrela.

3ª Menina (ainda arrogante): – Não se poderia também dizer de outro modo? Que é a menina-estrela (ironicamente), a “musa”, lá em cima, quem subitamente dá a luz ao Poeta e, conseqüentemente, ao seu sonho e ao seu desejo, que se dirigem a ela própria, a menina...

Menina de Óculos: – O Poeta, então, não seria criador, mas criatura. E o seu desejo nunca chega a satisfazer-se, como a Poesia que não pode realizar-se, a não ser, talvez...

Menina Bonita (depressa e excitada): – Com a morte!⁵¹

Ao pensarem na possibilidade de Jacira ser, na verdade, a criadora da obra e do próprio poeta, as personagens-adolescentes-atrizes deixam entrever que o texto metaficcional pode ser mais que uma ficção ensaística egocêntrica sobre o fazer literário realizada pelo escritor genial. A metaficção enquanto fenômeno que não visa o fechamento sobre si mesmo, mas a multiplicação e sobreposição infinitas de cenas, produzindo uma sensação nauseante no leitor, parece requerer para si um espaço para a reavaliação e ampliação das categorias, tais como narrador, personagem, autor e, sobretudo, do que se entende por narrativa e por ficção. Obviamente, o autor conduz a obra ao fechamento (sem finalizá-la em um sentido único) – o que caracterizaria a morte da Poesia no diálogo acima –, mas mesmo neste caso o texto permanece aberto ao leitor, convidando este último a expandi-lo. Nesse sentido, é preciso pensar o desdobramento cênico como uma estrutura rizomática, na qual não há como buscar uma origem pura ou a conclusão como encerramento. Considerar a voz narrativa ou os personagens Autor-Diretor e Roberto (incluindo aí o narrador) como mentes detentoras de poder absoluto, a nosso ver, é negar a estética desenvolvida em *A tragédia brasileira*, texto

⁵⁰ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 12.

⁵¹ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 70-71, grifo do autor.

que se constitui através do jogo das relações de força. No caso da obra de Sérgio Sant’Anna expande-se não só a percepção das categorias e do discurso literário, como também a noção de cena. Neste ponto, talvez seja pertinente buscar sistematizar o que entendemos por tal noção.

1.1.2 Cena da cultura, cena da vida

A noção de cena – palavra de significado instável empregada em diversos contextos – que, a nosso ver, mais se aproxima dos textos de Sérgio Sant’Anna (sobretudo de *A tragédia brasileira*) é aquela analisada por Renato Cohen⁵² vinculada à estética *work in progress*. Para esse teórico, a cena contemporânea marcada pela estética citada é pautada pelo múltiplo (múltiplas linguagens, sentidos, possibilidades de produção) e baseada numa lógica que leva em consideração o durante, a relação não sequenciada, o princípio de montagem. Nesse tipo de cena não se tem por objetivo a obra concluída – esta, aliás, está sempre aberta ao acaso, à transformação. A montagem *work in progress* é realizada pelo “encenador-orquestrador da polifonia cênica”, sujeito que assume “as funções de direção, criação da textualização de processo e *linkage* da mise-en-scène”⁵³ – aspecto que por si só nos remete ao acúmulo de papéis pelo personagem “Autor-Diretor” em *A tragédia brasileira*.

Em especial, nos interessa destacar a seguinte tentativa de conceitualização realizada pelo teórico sobre a cena híbrida e mutante:

Entendendo o *work in progress* como mecanismo gestador de uma série de manifestações e expressões artísticas, procuramos contextualizar a operação dessa linguagem dentro do recorte da cena contemporânea. Conceituamos cena, num primeiro momento, como campo de configuração, seja essa imagem-ação, a “cena da vida” (*life as context*) – das ações cotidianas, das vicissitudes e *leitmotive* [linhas de força] existenciais –, seja a cena artificializada, instituída – cena da cultura, da mídia, ou num nível interior, a cena mental (*mind as context*), plano da consciência e dos influxos do imaginário.⁵⁴

É notável na definição acima a amplitude discursiva sobre a qual a cena pode atuar como agente estruturador. Além disso, é importante assinalar que o teórico não deu filiação à cena, contrastando-se com os muitos que o fazem vinculando-a a arte teatral (enquanto

⁵² COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

⁵³ COHEN. *Work in Progress na cena contemporânea*, p. XXVIII.

⁵⁴ COHEN. *Work in Progress na cena contemporânea*, p. 2.

instituição) da qual as outras manifestações poderiam se servir ocasionalmente. Ao fazer isso, Cohen rompe com os limites disciplinares colocando-os em pé de igualdade. Há, portanto, diferentes usos da cena e nenhum em que ela se manifeste de forma mais plena – não há um discurso onde ela more e outros em que ela seja apenas visitante. Outro ponto instigante no fragmento é a ideia de uma “cena da vida”⁵⁵ como natural (seria melhor usar o termo naturalizada?) e de outra que seria “da cultura”, uma cena artificializada (ou, talvez, que não esconda sua artificialidade). É igualmente importante já atentar para o fato de que Cohen estabelece a cena da mídia enquanto manifestação da cena artificializada. Isso pode significar que quando os meios de comunicação se apropriam da vida, esta última passa de espetáculo do privado (nascido no cotidiano através da teatralidade) para espetáculo público (ou seja, um espetáculo mais elaborado porque pensado para atrair o olhar anônimo).

Para aprofundar nessa tipologia da cena proposta por Cohen, convém trazer também para a discussão o conceito de experiência espacial abordado por Pavis. Em *Análise dos espetáculos*, o teórico distingue as seguintes possibilidades de constituição do espaço cênico:

1. Concebe-se o espaço como um espaço vazio que é preciso preencher como se preenche um container ou um meio ambiente que é preciso controlar, preencher e fazer com que se expresse. Típica dessa concepção seria, por exemplo, a de Artaud: “Digo que a cena é um lugar físico e concreto que exige que alguém o preencha, e que o faça falar sua linguagem concreta”.
2. Considera-se o espaço como invisível, ilimitado e ligado a seus utilizadores, a partir de suas coordenadas, de seus deslocamentos, de sua trajetória, como uma substância não a ser preenchida, mas a ser estendida.⁵⁶

A primeira concepção leva em conta os variados espaços físicos relacionados à criação da cena (seja o palco convencional a partir do qual a montagem espetacular se adapta, seja o espaço não convencional do *site-specific*, do qual emerge uma determinada dramaturgia), bem como seus arredores (espaço dos camarins, da bilheteria, do público, da rua onde o teatro está localizado). A segunda definição parte da ideia de espaço imaterial criado pelo gesto do ator, isto é, o modo como o ator constitui um dado espaço a partir do corpo posto em situação de representação, através do seu trajeto em cena. Para nós será interessante associar a primeira

⁵⁵ É preciso esclarecer que não é nossa intenção colocar em lados opostos a “cena da vida” e a “cena da cultura”, uma vez que também o que chamamos e entendemos por vida é resultado da cultura. Na falta de designação melhor mantemos a oferecida por Cohen, mas não sem relativizar a independência dos campos/cenas.

⁵⁶ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 141.

experiência espacial⁵⁷ à cena chamada por Cohen de “artificializada”, aquela que mobiliza o olhar do espectador para uma representação exatamente por não camuflar a composição espetacular (formada de cenário, trilha sonora, figurino) – trata-se de uma cena que, na literatura, grita para o leitor: o personagem está diante de uma representação/*performance*. A segunda forma de experiência espacial, mais sutil, vai se mostrar pertinente para pensar a cena do cotidiano ficcional que não é menos cena que a primeira, mas com certeza, menos evidente – embora seja ela, nas narrativas aqui selecionadas, super valorizada e explorada.

A cena “artificializada” aparece em *A tragédia brasileira* através da ideia de palco imaginário, descrito em minúcias, compondo o ambiente propício para o desenvolvimento gestual dos personagens-atores. De certa forma, o espaço convoca determinados papéis e determinados tipos de atuação. É o que ocorre na abertura do romance-teatro, idealizada em um cemitério. Nesse lugar, o personagem Autor-Diretor assume a função de cozeiro e, de posse desse papel, faz soar com a pá as pancadas que dão início ao espetáculo. Também os personagens-atores principais estão envolvidos pela aura de mistério que cerca o local citado: Jacira surge em cena, de modo espectral, com um véu negro cobrindo todo o rosto, enquanto seu par, o poeta Roberto, aparece como um vulto, “que, a julgar por um movimento e ranger ritmados, está sentado numa cadeira de balanço, como signo perceptível de um tempo que se estratificou”⁵⁸. Na cena afloram imagens e símbolos relacionados à morte, ao fantasmático, ao sombrio.

São diferentes as cenas, ainda em *A tragédia brasileira*, que se passam no “capítulo” (intitulado “Agruras de um Autor-Diretor”) que poderia ser considerado o momento do “intervalo” do espetáculo imaginário. Nele encontramos os personagens-atores fora do palco “oficial”, contudo em constante regime de atuação. As situações versam sobre as dificuldades de criação do Autor-Diretor, sobre o modo como ele se relaciona com o elenco e com as demais personagens que o cercam. A cena no cotidiano é desvelada, de modo especial, no

⁵⁷ Pavis não desassocia a cena enquanto espaço físico da cena imaterial constituída pelo gestual – para o autor, esta última seria produzida dentro da primeira. Tal postura condiz com o objeto de análise do teórico que é a multiplicidade de manifestações vinculadas à chamada arte teatral, ou seja, seu estudo aborda somente aquela cena “artificializada”, assim nomeada por Cohen. Não é nosso desejo apagar tal vínculo. Porém, devido às necessidades do nosso recorte, decidimos por partir da ideia de que o espaço gestual produzido pela atuação do personagem-*performer* faz do espaço circundante (o mundo ficcional) um ambiente a ser apreciado como cenográfico, enquanto que a cena já organizada como tal vem intimar a representação pelo personagem-ator, de modo que a atuação deste já está prevista dentro do palco imaginário ou do palco montado na realidade ficcional. Tal sistematização, contudo, não deve ser levada ao extremo, pois há momentos em que a cena do cotidiano, enquanto cena estabelecida por convenção social, determina o espaço gestual, condicionando as atitudes do personagem-ator no mundo ficcional.

⁵⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 11.

episódio transcorrido no restaurante chinês, onde os personagens-atores são flagrados pelo Autor-Diretor assumindo na “vida” os papéis que eles deveriam ter deixado no palco:

Frederico, [que interpreta Roberto] o poeta pálido, queria *Tan hua Tang*, uma sopa florida de ovos e galinha desfiada, com cogumelos e brotos de bambu. Disse que o cardápio deveria ser gravado em ideogramas, de modo a oferecer uma ideia não apenas física mas espiritual do alimento. Algo que os transportasse a outeiros, ao entardecer, com o vento fazendo vergar as hastes delgadas dos bambus. [...] Madalena [que interpreta a mãe do poeta] era vegetariana e também se tornava cada vez mais espiritual e delicada, incorporando o filho postiço, Roberto, como se ambos já houvessem se libertado do corpo, essa carcaça incômoda. Quebrando tamanha espiritualidade, Antônio Carlos, o Motorista, pediu em pleno restaurante Flor de Lótus uma cerveja e uma cachaça.⁵⁹

Parece impossível a todos os personagens-atores abandonar a cena: enquanto representação, eles têm por dupla condição a função de interpretar seja no palco imaginário, seja na realidade ficcional. Todo o elenco presente no restaurante passa a viver conforme o papel conferido pelo Autor-Diretor, com exceção do motorista que (ao contrário dos demais personagens) é um ator naturalista e, enquanto tal, está desde o princípio interpretando a si próprio sem ter consciência disso. A cena executada fora do palco por personagens-atores também nos leva a considerar que o ato de representar nasce de algo para além da obrigação “profissional”: há um desejo em se transmutar no outro, em renunciar à ideia de identidade una e integral em prol do prazer lúdico de se fazer múltiplo.

Enfim, destacamos como constantes da cena santianiana em *A tragédia brasileira* o movimento simultâneo, o encaixe labiríntico das cenas, o caráter aberto da narrativa, a impossibilidade de se encontrar um sentido totalizador para qualquer encenação narrada, a repetição renovada, a indistinção entre vida (dentro do universo ficcional, é claro) e representação. Veremos mais à frente que alguns aspectos evidenciados na construção da narrativa em *A tragédia brasileira* reaparecerão com nova roupagem nos romances *Um crime delicado* e *O livro de Praga*. A seguir, nosso objetivo será o de demonstrar que a cena do cotidiano iluminada pelo olhar do narrador santianiano (nosso espectador arguto) não é uma especificidade do mundo ficcional. O amontoado de cenas observado no romance-teatro tem muito em comum com um processo cultural crescente em nossa sociedade, responsável por transformar a vida em realidade televisiva.

⁵⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 89-91.

1.2 Posar para o outro, posar para a máquina: exposição e *performance* dos corpos

Conforme apontou Pardo⁶⁰, ao menos nas grandes cidades, por onde quer que o olhar repouse encontramos pessoas a representar. Representa, nas lojas, o anunciante de promoções que por meio de alto-falantes ou microfone chama a atenção dos transeuntes, os possíveis consumidores; representam o flanelinha com seu ar ambíguo de confiança (se “contratado” para prestar o serviço) e de ameaça (se desprezado), o malabarista do sinal em sua *performance* de risco calculado, o vendedor ambulante ao oferecer na calçada a mercadoria “inédita” contrabandeada, o pedinte que reinventa sua miséria em nome de alguns trocados. Todos têm em comum a atuação calcada na finalidade econômica: no espaço urbano, à primeira vista, ninguém parece representar por simples prazer. O mesmo se dá – mas de forma diferente porque a representação é descorporizada – nas imagens de pessoas bonitas e felizes nos *outdoors*, nos anúncios em pontos de ônibus com modelos famosos oferecendo o “melhor” produto, nos panfletos ordinários que circulam pelas mãos dos passantes contendo imagens de garotos-propaganda de segunda categoria.

Tal é o volume de visibilidade instaurado pelo corpo e pela imagem deste que nem mesmo nos centros consagrados à arte dita maior é possível escapar dele⁶¹. A fotografia, que num primeiro momento foi desacreditada enquanto objeto artístico, hoje (felizmente) ocupa salas e galerias sem qualquer constrangimento, revelando desde paisagens conhecidas (como as cenas do cotidiano) ou mesmo propositalmente ignoradas, esquecidas (a exemplo daquelas que retratam e exploram as mazelas sociais, o elemento marginal) até representações surpreendentes, nunca antes vistas; todas elas capturadas pelo prisma singular do fotógrafo. Sant’Anna também soube “incorporar” esse movimento em suas obras. Em *O livro de Praga*, encontramos o narrador a refletir sobre as fotografias de acidentes de carro selecionadas por Andy Warhol, “imagens tétricas de pessoas esmagadas”⁶², segundo ele (o narrador), “ainda mais impressionantes por se tratarem de apropriações de fotos de jornais, portanto o choque da realidade”⁶³. Na exposição do precursor da *Pop Art*, nosso narrador se encanta com o

⁶⁰ PARDO. Questões do humano para Além do Espetáculo, p. 46.

⁶¹ É significativo na arte contemporânea o número crescente de objetos e instalações voltadas para a resignificação do corpo e seus resíduos – um exemplo disso é a famosa obra “Merda de artista” de Manzoni. Aos interessados no tema indicamos as obras *Corpo, identidade e erotismo*, de Kátia Canton, *Corpo, imagem e representação*, de Viviane Matesco e *História do Corpo: as mutações do olhar (o século XX)*, volume organizado por Jean Jacques Courtine.

⁶² SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 10.

⁶³ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 10.

retrato de Marilyn, cujo rosto maquiado é vislumbrado por ele “como uma verdadeira máscara atrás da qual se podia capturar a solidão ou mesmo uma ausência de vida”⁶⁴. As reproduções da morte e da celebridade fazem parte (e fazem a crítica) de uma realidade que, no mundo das personagens, se apresenta como espetáculo. Vale acentuar que as obras de Warhol citadas no romance existem de fato e, nesse sentido, a crítica sutilmente delineada no romance parece querer transpor os muros da ficção ao ponto de “cutucar” o leitor. O certo é que, na nossa realidade, o desenvolvimento tecnológico, sem dúvida alguma, acelerou a expansão de situações organizadas em torno do espetáculo, transformando o corpo em matéria de observação e contemplação constante.

Com a popularização da TV, atingimos um novo patamar. Segundo Gumbrecht, “a realidade televisiva, no final do século XX, torna-se uma realidade cotidiana”⁶⁵ até chegar ao ponto de a primeira substituir a segunda. Já não precisamos apertar o controle para nos conectarmos ao universo transmitido pela tela, pois ele está disseminado na forma como percebemos o mundo e nos relacionamos com o outro. Não é difícil constatar tal afirmação. Basta olhar em volta para notarmos como os aparelhos audiovisuais nos acompanham durante todo o dia compactados nos *smartphones*, nos *tablets*, bem como através das práticas de vigilância abraçadas pelas instituições públicas e privadas (o olho vivo, as câmeras de segurança). Para o bem e para o mal, nenhum acontecimento passa sem um *click* – festividades, encontros casuais com os amigos, acidentes nas estradas, eventos naturais, flagras de todos os tipos. No capítulo “A suicida”, de *O livro de Praga*, nos deparamos com uma dramatização desse fenômeno na passagem em que o narrador nos conta que teve acesso à imagem de sua amante casual (a quem o título do capítulo faz referência), por meio do celular de um turista, captada no momento mesmo de seu pulo para a morte. No mundo contemporâneo (não só no universo ficcional de Sant’Anna), todos parecem estar preparados para assegurar o registro do acontecimento seja ele planejado, seja ele produzido por circunstância excepcional.

Cabe ressaltar também, conforme indicado por Gumbrecht, que toda tecnologia leva em consideração a ideia de comodidade: não somos transportados para outra realidade, ao contrário, a tela traz o espetáculo do mundo até nós – enquanto nós (simultaneamente criadores e consumidores) produzimos outras tantas cenas, com os nossos aparelhos, a serem vistas pelo outro por detrás de outra tela. Nesse sentido, a televisão e demais mídias sempre se apresentaram como meios que acompanham (e, às vezes, preveem) as necessidades do

⁶⁴ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 11.

⁶⁵ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 262.

espectador. Embora pareça sobressair a tese de que são os meios de comunicação os responsáveis pela mudança no “sentido e suas formas”, bem como pela transformação dos “processos comunicativos” e das “mentalidades”⁶⁶, é preciso ressaltar que há quem defenda que os meios de comunicação são produzidos e transformados a partir das necessidades sociais e das transformações da mentalidade⁶⁷. Independente da perspectiva adotada, os autores chamados a participar deste discurso parecem concordar que o espetáculo das mídias se fundiu à vida, impossibilitando a distinção entre realidade e ficção através de uma equação semelhante à seguinte: “dissolução da televisão na vida, dissolução da vida na televisão”⁶⁸.

Um ponto de vista um pouco diferente em relação a esta última afirmação nos é oferecido por Neal Gabler em *Vida, o filme*, ao partir da hipótese de que o cotidiano se tornou uma nova mídia compondo um estilo próprio de representação e atuação, rivalizando-se, assim, com a arte e com a cultura de massa. Ainda que a vida tenha se tornado uma mídia à parte, nada impede que ela se valha francamente dos dispositivos tecnológicos para se complementar. Afinal, o que seria do escândalo planejado sem a possibilidade de registro? O que seria da encenação do candidato a um cargo político diante do público se não houvesse uma câmera para “flagrar” a “naturalidade” com a qual ele se aproxima dos possíveis eleitores?

A investigação de Gabler chega a ser exaustiva em termos de exemplificação. A análise do crítico revela a cena nas mais variadas facetas perpassando a política (os escândalos representados na mídia envolvendo os candidatos e os empossados em cargo público), os esportes (com as narrativas de luta dos atletas, idolatrados não só pelo desempenho em quadra, mas sobretudo pela trajetória de vida), a religião (através de cultos ultrateatrais e shows religiosos da juventude, ambas as cenas usadas como forma de aliciar os fiéis por meio da comoção), as artes plásticas (enfocando, neste caso, as mostras grandiosas das galerias e o alarido crítico despertado pela *pop art* e por manifestações que transformaram

⁶⁶ Visão encontrada em GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 67.

⁶⁷ Esta última posição é encontrada em *Vida, o filme*, de Neal Gabler. Para o autor citado, interessado exclusivamente na manifestação da cena na realidade cotidiana dos Estados Unidos, a vida foi aos poucos transformada em entretenimento devido à sede insaciável dos norte-americanos pela diversão “irresponsável”. O surgimento da imprensa marrom e a força da arte cinematográfica no país seriam resultados das exigências do público. Nas palavras do autor: “Já no século XIX, a estética do entretenimento tinha se tornado maior, mais célebre, mais barulhenta, como se o desejo de uma sobrecarga sensorial fosse, assim como o sexo, um impulso biológico em estado bruto, difícil de resistir.” (GABLER. *Vida, o filme*, p. 24). Mais à frente ele complementa seu argumento da seguinte forma: “...volto a afirmar, a televisão era apenas um sintoma e não a causa. A causa era a fome de entretenimento do público, fosse ele baseado em ficção ou na realidade” (GABLER. *Vida, o filme*, p. 88).

⁶⁸ BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 45.

o “processo da arte em espetáculo”⁶⁹, tal como aquelas devedoras da *action painters*), a educação (ressaltando o modo como as redes de ensino vêm buscando aliar o aprendizado à diversão através de aulas espetaculares com professores “performáticos”).

Embora a maioria das amostras colhidas e avaliadas faça referência principalmente às pessoas públicas (bem como aos grupos com papel de destaque na sociedade), como as celebridades, Gabler não descuida em observar como a vida comercializável através do entretenimento alimenta o desejo do homem comum de querer fazer parte desse show. Segundo o autor, no caso norte-americano é o cinema de *Hollywood* e não a televisão que dita ao grande público os comportamentos e os valores morais a serem copiados. A vida glamourosa dos atores e das atrizes seria um estímulo a mais para aqueles que sonham com o estrelato. A atriz Elizabeth Taylor (mimada pelas câmeras justamente por expor excessivamente sua intimidade) aparece no século XX, de acordo com o crítico, como o paradigma de sucesso perseguido pelos espectadores anônimos. Ao fazer da câmera algo capaz de transformar (como que por um passe de mágica) o sujeito mediano em ser singular, interessante, atraente, bem-sucedido, a indústria cinematográfica no país teria despertado o sonho americano de não apenas se sentir representado pelo ator (e com este se identificar), mas de estar no lugar deste, de exibir-se ao outro – mesmo que fosse por pouco tempo. Para além do desejo de ser transformado em imagem, o autor nota uma motivação diferente nos sujeitos que representam no cotidiano. Em suas palavras:

Ao mesmo tempo que o filme-vida público, estrelado pelas celebridades, passava nos veículos de massa, filmes-vidas privados, bilhões deles, estrelados por pessoas comuns, que não tinham conseguido chegar ao outro lado do vidro, passavam no cotidiano: nas ruas, nos escritórios e fábricas, nos restaurantes, shopping centers e bares, nas escolas, em festas, na sala de estar, até mesmo no quarto. Esses não eram, necessariamente, filmes de “conceito forte”, como os *lifies* públicos; quase sempre não passavam de uma conversa, um gesto, um olhar. Esses não tinham plateias de dezenas de milhões de pessoas, como tinham os *lifies* públicos; às vezes tinham um único espectador. E não forneciam metáforas e mitos, como tantos *lifies* públicos; em geral proporcionavam apenas a modesta alegria de atuar.⁷⁰

É no prazer de executar um papel que se funda a cena no cotidiano. Neste último, aqueles que não sobressaíram no filme-vida produzido e explorado pela sociedade midiática têm o seu lugar reservado – ao menos aí é possível a todos ser protagonista. O problema da tese de Gabler está em entender esse prazer da atuação como resultado das transformações

⁶⁹ GABLER. *Vida, o filme*, p. 129.

⁷⁰ GABLER. *Vida, o filme*, p. 184.

culturais proporcionadas pelo avanço tecnológico, logo, desconsiderando a teatralidade como fenômeno próprio ao ser humano. No prefácio de sua obra ele cita e, ao que tudo indica, também concorda com o argumento do historiador Daniel Boorstin segundo o qual já na segunda metade do século XX “o inautêntico e o teatral estavam expulsando da vida o natural, o genuíno e o espontâneo, a tal ponto que a própria realidade se convertera em encenação.”⁷¹ Assim Gabler parece ignorar que o homem, enquanto ser de linguagem, é quem cria a realidade através da cultura. Em suma, ele desconhece a artificialidade própria daquilo que chamamos de vida. Também disso decorre seu olhar por vezes negativo sobre o entretenimento. Este é demonizado em certos momentos⁷², como se o entretenimento produzisse uma força maligna impossível de resistir. Afora esses deslizes de percurso, as considerações do autor sobre a cena da vida são, para nós, reveladoras.

Ponto alto da teoria de Gabler é a constatação de que a vida transformada em entretenimento tornou-se mais fascinante e eficiente que o entretenimento tradicional. Este último teria perdido terreno porque, vinculado à ideia de escapismo, oferece ao sujeito um modo de driblar os problemas cotidianos através de representações baseadas no princípio da diversão, para isso, transportando o leitor/espectador ao mundo fantasioso dos prazeres fáceis. A vida midiaticizada, por sua vez, teria dado um passo à frente ao espetacularizar o banal e o extraordinário do cotidiano, fornecendo ao público uma forma inovadora de diversão sem a necessidade de abandonar o mundo real: “aprendemos finalmente como escapar da vida para a vida.”⁷³ Não só a vida se apresenta como a mais interessante das representações atraindo o olhar dos curiosos; às vezes, é ela que promove o entretenimento tradicional ao tornar públicas as brigas de bastidores, as separações escandalosas dos casais-celebridades, os problemas diversos que afetam as produções – despertando indiretamente o interesse dos espectadores pelo produto que (ao contrário da vida-mídia) se assume como ficcional.

Tais considerações nos levam a formular as seguintes questões: seria o constante (ou o excesso de) desvelamento da cena nas artes um efeito desse fenômeno sociocultural desencadeado pela pulsão de tudo ver e de tudo exhibir? Não seria o recurso metaficcional – em dadas manifestações –, além de uma estratégia para refletir sobre certa prática artística e sobre o que está condicionado a ela, um modo de mostrar que a vida aparentemente fora de cena também é uma encenação à procura de um espectador? São essas questões que nos

⁷¹ GABLER. *Vida, o filme*, p. 11.

⁷² Lê-se ainda no prefácio que “agindo como um vírus Ebola cultural, o entretenimento invadiu organismos que até havia pouco ninguém imaginava fossem capazes de fornecer divertimento.” (GABLER. *Vida, o filme*, p. 13).

⁷³ GABLER. *Vida, o filme*, p. 14.

devolvem aos textos de Sérgio Sant'Anna. Em *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, a cena do cotidiano se acende revelando aproximações surpreendentes entre arte e vida. Será tal fenômeno apenas um modo de fazer com que os seres ficcionais sejam flagrados em sua interpretação ou estaríamos diante de uma realidade que nos revela como a nossa também é pura construção, jogo de cena, ilusão?

1.2.1 Do privado ao público: a cena do cotidiano transformada em espetáculo

Quando se trata da cena da vida, Antônio Martins, o crítico de teatro de *Um crime delicado*, se equilibra na corda bamba. Logo nas primeiras páginas do romance, o narrador nos conta que adquiriu grande popularidade na mídia por vias tortas: “não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim.”⁷⁴ A vida privada do crítico, saberemos no decorrer da história, tomou o lugar do homem público, de sua obra. É certo que na realidade ficcional (e também no nosso mundo) a imprensa não mede esforços para adentrar nos espaços onde o olhar de estranhos deveria ser barrado, mas o próprio Antônio tem dificuldades de separar as esferas do público e do privado, uma vez que, conforme veremos, ele se vale de sua escrita crítica para uso particular, seja para impressionar a mulher desejada (Inês, a manca), seja para abafar circunstâncias comprometedoras que poderiam denegrir sua imagem pública. Aqui focalizaremos três espetáculos constitutivos do romance *Um crime delicado*: o espetáculo da intimidade, o espetáculo estético e o espetáculo da mídia.

Do primeiro deles (rico de episódios) destacaremos a cena que se passa entre o narrador e a jovem atriz Maria Luísa. Tal personagem conhecia Antônio de longa data, pois em seu começo de carreira ela havia sido alvo da atenção do crítico num artigo. Na ocasião passada ela fora qualificada como “moça exuberante mas *televisiva*, só funcionando, cenicamente, do pescoço para cima”⁷⁵. No episódio que nos interessa, Martins se reencontra com a personagem por dever da profissão (mas também por um engano que o fizera ligar para o telefone da “Maria Luísa” errada ao confundir os números na agenda). Como precisava criticar o novo espetáculo protagonizado por ela, uma montagem de *Vestido de noiva*, nosso protagonista aproveitou o momento oportuno para convidá-la a sair após a peça. Mal sabia ele quais eram as segundas intenções de Maria Luísa ao aceitar o convite, a saber: provar que o julgamento inicial do crítico era errôneo através de uma cena armada fora do palco. A

⁷⁴ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 17.

⁷⁵ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 65, grifo do autor.

representação mais importante começa após o jantar quando a atriz concorda em subir ao apartamento de Antônio. Já no elevador ela dá sinais de sua atuação, “emitindo suspiros visivelmente exagerados”⁷⁶ enquanto tem o corpo tocado pelo narrador-personagem. Entre quatro paredes Maria Luísa explicita o que está por trás de seu novo “papel”: “Agora você vai ver quem só funciona do pescoço para cima – ela disse, com uma risada na qual não transparecia nenhum rancor.”⁷⁷

Martins, enquanto crítico de teatro, se apresenta na narrativa como aquele que busca controlar os sentidos do objeto analisado (ou confluir as diferentes linguagens envolvidas no espetáculo para um sentido comum) e apontar as intenções do encenador-diretor, conferindo, assim, uma interpretação à cena. De modo semelhante, em suas relações amorosas, ele manifesta a necessidade de submeter a seus caprichos a figura feminina (sendo esta, portanto, também uma forma de controle). Ocorre que Maria Luísa se mostra na ocasião citada como a dona da cena e, nestas condições, só resta a Antônio se encolher como se fosse um ator secundário e deixá-la brilhar no palco da vida como a estrela do show. O fracasso sexual torna-se então iminente – e é o que de fato acontece. Antônio, após o mau desempenho, pensa somente nas consequências públicas derivadas da situação embaraçosa: “ser ridicularizado no meio teatral”⁷⁸, afinal a atriz não deixaria de contar aos amigos as novidades sobre seu encontro com figura tão distinta. Visando conter as conversas maliciosas a respeito da cena íntima malograda, o crítico se apressa em fazer o comentário elogioso à atriz no seu artigo sobre a montagem da peça rodriguiana, mas não sem culpabilizá-la indiretamente e nas entrelinhas pelo fracasso sexual ocorrido no âmbito do privado. Aproveitando-se de um momento do espetáculo em que a jovem expunha a nudez por longo período, ele justifica da seguinte forma sua falha na cena íntima, na qual Maria Luísa ostentava seu corpo:

Em suma, eu defendia o argumento – teatralmente irretocável mas bem mais discutível na vida real – de que a nudez escancarada, por mais deslumbrante que fosse, era também, se não casta e proibitiva, muito menos sedutora que um corpo revestido dos adereços mais íntimos, que, antes de serem desvelados, cobrem de mistério, fetichismo e, por que não dizer?, de misticismo a mulher. Nada disso impediu que [...] eu sentisse o grande desconforto de quem assiste à sua vida pessoal e profissional escapar do seu controle para o domínio e talvez escárnio públicos.⁷⁹

⁷⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 70.

⁷⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 71.

⁷⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 71.

⁷⁹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 76.

Nosso crítico consegue reverter o peso da situação embaraçosa a seu favor⁸⁰, ainda que de maneira precária ao atuar como um mistificador, graças às armas teóricas de sua profissão, ao olhar já acostumado com os artifícios cênicos. A mistura das esferas do público e do privado é consequência do novo modo de contemplar a realidade ficcional, agora encarada como cena, espaço que transforma os sujeitos em atores e/ou espectadores. É também por conhecer a estrutura espetacular que Antônio consegue se mover com certa facilidade por eventos formais repletos de gestos e atitudes calcadas na convenção social. No episódio em que o narrador relata sua ida, a convite de Inês, a uma mostra denominada “Os Divergentes”, a dimensão cênica é ressaltada longamente.

Tal dimensão está nos movimentos executados pelos artistas, “estes últimos identificáveis por uma aura ansiosa [...] do desejo de sucesso”⁸¹; na escolha do figurino pelos presentes, lhes conferindo um ar de “pessoas bem-sucedidas”⁸²; “em cortes de cabelo cuja bizarraria tão meticulosa só poderia ter sido obtida pelas mãos de profissionais competentes”⁸³, na “bebida licorosa”, composta de “misturas doces e pegajosas que são servidas em vernissages, lançamentos de livros etc.”⁸⁴ A cena exposta se liga àquela teatralidade já abordada no início desta discussão, tão própria do homem social. Sua exacerbação, da qual emerge o segundo tipo de espetáculo (o estético), se dá a partir do momento em que Antônio Martins se depara com “Inês” no evento citado:

Qualquer dúvida de que fosse ela foi se dissipando à medida que eu me encaminhava em direção àquele quadro, fixado na parede junto à porta do salão superior do Centro [...] Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que,

⁸⁰ Episódio semelhante ocorre em *A tragédia brasileira* entre o Autor-Diretor e a jovem atriz (caracterizada de forma quase idêntica à Maria Luísa). O artista do romance-teatro, acostumado a construir e dominar a cena, é incapaz de acompanhar os estímulos eróticos de Sílvia e, assim como o crítico de teatro de *Um crime delicado*, se acha fadado ao fracasso sexual. O Autor-Diretor reverte a situação desfavorável quando a atriz o questiona sobre sua atuação no palco. A resposta desestabiliza a jovem, anteriormente tão segura de si: “– O problema com você, garota, é que é inexpugnável. Sadia e esportiva demais. Como se não possuísse nenhuma brecha por onde se possa penetrar.” (SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p.102). Este argumento é também parafraseado no romance de 1997 a fim de justificar o fracasso do crítico em relação à Maria Luísa. Entretanto, ao contrário de Antônio, que teve de consertar a falha sexual através de um artigo, nosso Autor-Diretor, tomando posse da cena, consegue recobrar o “ânimo” e receber de Sílvia a atenção submissa do sexo oral. A repetição citada dá margem para várias discussões. Ela poderia representar a possibilidade do retorno renovado e também a dinamicidade das relações de forças entre a entidade que narra e as personagens com quem contracenava. Caberia observar também a aproximação e divergência entre crítico e artista: ambos querem o controle e o conseguem de formas diferentes. Enquanto o Autor-Diretor é feliz no ato de transformar a cena a seu favor, o crítico ao apostar na saída pós-evento (aspecto peculiar de sua profissão) só consegue fazer o reparo capenga, pondo em xeque a validade do seu ofício.

⁸¹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 54.

⁸² SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 54.

⁸³ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 54.

⁸⁴ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 57.

portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade. [...] Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido [...] Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (de *princesa russa*); [...] numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã [dependurados no biombo]. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali.⁸⁵

Acima, a representação pictórica se mostra mais real para o crítico que a moça conhecida recentemente – está, portanto, Antônio Martins em uma situação marcada pela fusão entre a sua realidade e a ficção, tendo ele debaixo dos pés o terreno movediço do simulacro. O modo como o par exibicionismo-*voyeurismo* é recriado no quadro – mostrando a modelo em sua intimidade, entregue ao olhar alheio por meio de uma pintura que não poupa o detalhe naturalista das peças íntimas – leva o narrador a concluir que a obra de Brancatti se prende a um erotismo barato. Para nós poderia ser também uma manifestação artística que dialoga com a obscenidade produzida pela sociedade espetacular onde vive o narrador do romance, realidade ficcional que estimula o desvelamento da intimidade seja pelo caminho estético, seja pela via do escândalo. Prova maior desse devassamento no plano estético é a presença na pintura do biombo, móvel que perde sua função primordial de proteção e ocultação para contribuir com a sensação de exposição. Fotografado de surpresa enquanto contemplava a imagem da modelo, o narrador nos conta que este “flagra” foi exibido mundo afora após a conclusão do caso judicial de estupro envolvendo ele e a amada Inês, processo que só contribuiu para o interesse pelo quadro – logo, tal como vimos em Gabler, também no mundo ficcional de Sant’Anna a vida-entretenimento promove o “entretenimento” tradicional. Em *Um crime delicado*, arte e vida se conectam através da exposição desenfreada: enquanto a pintura revela a intimidade e o corpo de Inês, a vida particular de Martins e o caso judicial são transformados no desdobramento da obra de arte.

As circunstâncias embebidas pela aura espetacular tornam-se mais densas após a “tarde-noite de amor”⁸⁶ de Martins e Inês – a indeterminação temporal acompanha a impossibilidade de concluir se o ato sexual foi ou não consentido. Posto para fora do apartamento pela modelo, a primeira ação do nosso protagonista foi escrever à amada uma carta cheia de declarações, confissões, suspeitas sobre o desfecho precipitado do encontro. Indiciado o crítico por estupro e tendo o caso tomado notoriedade, a tal carta foi

⁸⁵ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 55-56, grifo do autor.

⁸⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 123.

“abusivamente [...] publicada em jornais, dando margem a chacotas no meio teatral e outros meios”⁸⁷. Ridicularizado pelas declarações de amor piegas, Antônio foi ainda representado em uma caricatura, vinculada na imprensa, com dentes de vampiro devido a uma passagem na mesma carta em que ele revelava a Inês que bebera dela uma gota de sangue – sangramento produzido, segundo Martins, pelo atrito do brinco com a orelha. Cada detalhe íntimo explorado publicamente culmina no aumento do número de cenas da tragicomédia ou farsa protagonizada pelo crítico, ora representando o papel de romântico cafona, ora de sádico. Estamos já no terceiro tipo de espetáculo, aquele produzido pela mídia.

Com a repercussão da acusação criminal, o órgão de imprensa para o qual nosso narrador trabalhava o demitiu visando “tratar do *caso Inês* com toda a liberdade, que se traduziu num despudorado sensacionalismo.”⁸⁸ Martins não ficou desempregado por muito tempo: o jornal concorrente (desejoso de aumentar as vendas) o contratou, comprando por extensão sua defesa. No meio desse fogo cruzado, que ia contra a vontade de recolhimento do crítico, o que realmente parece atormentar o protagonista é uma possível publicidade que os desdobramentos jurídicos rendiam a Vitório Brancatti⁸⁹, pois, segundo Antônio, empenhava-se o pintor a convencer as pessoas “do alto valor artístico de sua obra – propaganda em suma – e de que [...], um crítico rigoroso, fora seduzido por ela”⁹⁰. Em *Um crime delicado*, crítico e artista estão na disputa pela criação de uma história, de uma arte e, sendo a razão a arma mais prezada em seu ofício, Antônio precisa defendê-la a todo custo. O crítico não esconde seu desejo de ver-se filiado a Inês e sua representação desde que esse envolvimento não seja visto como semelhante ao de um espectador iludido. Martins exige para si o papel de espectador-participante que contribui para a criação – em suma, ele quer a coautoria da obra de Brancatti (toda a narrativa, em certa medida, seria uma forma de reafirmar a posse do narrador sobre a instalação envolvendo a representação pictórica). Nesse sentido, a confissão do crítico sobre os desdobramentos de sua relação com Inês corrobora para a deflagração da intimidade – logo, o relato de Antônio é também uma manifestação do espetáculo estético, tanto quanto a pintura exibicionista por ele simultaneamente admirada e condenada.

⁸⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 109.

⁸⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 129, grifo do autor.

⁸⁹ Em *Um crime delicado*, Antônio questiona se Inês teria se aproximado dele, desde o princípio, visando promover o quadro de Brancatti para o qual ela posara. O crítico chega inclusive a especular se a acusação de estupro não fora minuciosamente planejada. Em todo caso, segundo Antônio, a relação sexual (fosse ela previamente calculada ou realmente resultado do acaso), produtora de ambiguidades, serviu aos interesses da modelo e do pintor.

⁹⁰ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 121.

Todo o escândalo possibilitou ao pintor a ascensão no mundo da arte, cujo ápice foi a exposição “na Documenta de Kassel, Alemanha”⁹¹ do quadro “A modelo”, introduzido numa réplica do apartamento de Inês, contendo ainda os registros divulgados na mídia sobre o caso penal. Espetáculo estético (a cena pictórica de Brancatti e a própria narrativa de Antônio, pois nosso narrador quer conferir valor literário ao relato de sua experiência “artística” com Inês), espetáculo da intimidade (a cena fora do palco com a jovem atriz, exposta nas entrelinhas no artigo crítico sobre a peça rodriguiana, bem como o cenário/moradia da manca revelado na exposição) e espetáculo da mídia (a cena produzida pelos meios de comunicação sobre o envolvimento de Antônio e Inês) são a base desse romance. Menos pelo enigma sem solução – Antônio Martins é vítima de uma emboscada armada por Brancatti ou é apenas um criminoso “delicado” capaz de produzir uma justificativa mirabolante para o ato injustificável – a trama nos prende pelas cenas que se interpolam, que se iluminam no palco do público e do privado, criando contrastes com zonas obscuras e indevassáveis.

A vida transformada em imagem tem também o seu lugar n’ *O livro de Praga*, apresentando-se enquanto realidade televisiva em momentos pontuais. Tal fenômeno pode ser evidenciado, por exemplo, na referência presente no romance às câmeras de vídeo do Museu Kampa que captam o nosso narrador em primeira pessoa (o escritor Antônio Fernandes) ao requerer sua entrada na apresentação pós-moderna da virtuose Béatrice Kromnstadt; na explicitação da existência de uma “gravação clandestina”⁹² desta última personagem (acessada por Fernandes através do *youtube*), mesmo havendo uma proibição em relação ao uso de aparelhos eletrônicos no momento da *performance*; na suspeita formulada por Antônio de que ele poderia ter sido filmado pelo diretor de cena Svoboda durante o concerto singular da jovem pianista citada; enfim, na forma como a vida (incluindo seu desfecho, a morte) e a arte se deixam reter pela tecnologia, esta última responsável por expor a realidade como encenação e, em certas ocasiões, até como entretenimento.

É, sobretudo, no capítulo “A suicida” que a cena da vida transformada em imagem midiática se mostra mais expressiva. Nesse episódio, Antônio Fernandes reflete sobre o modo como os momentos mais íntimos de alguém podem ser alvo do interesse de estranhos, pensamento que sucede ao personagem após este tomar conhecimento da cena armada em torno do cadáver de uma jovem húngara suicida a quem ele socorreu e abrigou durante uma noite. O corpo de Giorgya havia encontrado repouso numa instalação (montada nas margens do rio Moldávia) que, ironicamente, encenava a morte por afogamento de Jean-Louis

⁹¹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 131.

⁹² SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 17.

(funcionário do museu Kampa), morte esta “contemplada” com desprezo por uma segunda escultura em ferro, uma representação da pianista Béatrice Kromnstadt. Diante da cena que unia um suicídio real a outro ficcional, nosso narrador costura as duas pontas de sua história (sua experiência com a jovem húngara falecida e com a virtuose), amarrando-se irremediavelmente ao espetáculo produzido pelas câmeras fotográficas e de vídeo a flagrar e enquadrar tal arranjo grotesco, conforme se verifica na passagem a seguir:

Eu me preparava, é claro, para uma cena mórbida, mas o que acabei por ver superou todas as minhas expectativas. Ao olhar pela janela do carro de polícia, que abria caminho pelas ruas do centro de Praga, dei-me conta de que a aglomeração de pessoas se transferira para o outro lado da ponte Carlos, o lado que dava para o museu Kampa, em frente ao qual se encontrava agora a lancha que levava o mergulhador. De outros barcos, da ponte e do cais junto ao museu, muitas pessoas tiravam fotos e filmavam. [...] Sim, lá estava ele, o corpo de Giorgya preso pelo meu paletó de pijama, nas garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Béatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimous, e a real, da jovem suicida. Com o movimento das águas o paletó do pijama se levantara um pouco e um dos seios de Giorgya se tornara visível. [...] Logo eles retirariam o corpo de Giorgya dali, era certo, mas àquela altura o conjunto devastador já teria sido fotografado e filmado por uma multidão de turistas, jornalistas e até artistas, que povoavam as ruas de Praga e que fixariam e retransmitiriam a cena para a quantidade incalculável de sites, computadores pessoais e celulares do mundo, criando, de fato, uma arte, uma instalação, ao mesmo tempo virtual e imperecível. E era de se supor que Svoboda [diretor da *performance* de Béatrice], ele próprio, já houvesse se apropriado da cena trágica para transformá-la em mais uma diabólica obra contemporânea, unindo escultura e acaso, e uma trilha sonora que com certeza ele acrescentaria, talvez a ser interpretada por Béatrice; uma obra atando as indissolúveis vida e morte...⁹³

Giorgya, levando consigo parte do escritor (a peça de dormir, índice da intimidade experimentada pelo casal no quarto do hotel) no seu pulo fatal nas águas do rio Moldávia, tem sua privacidade exposta (e também o escritor) pelas incontáveis câmeras a flagrar sua última pose. Para surpresa de Antônio, o corpo da jovem achado dependurado na instalação/escultura metálica termina por vincular Giorgya a uma arte “pós-pós” que tudo expõe, que nada poupa. E, uma vez que a morte real se junta à morte representada, altera-se também o estatuto da primeira. Eternizada pela imagem, a morte de Giorgya é, conforme o narrador, estetizada e espetacularizada podendo ser citada e ressignificada em outros palcos: no palco do diretor vanguardista Svoboda e no palco das mídias, visto ser a morte da jovem multiplicada e retransmitida indefinidamente através das imagens capturadas. Ocorre nesse ponto a inversão

⁹³ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 58-60.

da expressão “a arte imita a vida”: quando o corpo de Giorgya se fixa à escultura, Fernandes se depara então com a vida imitando a arte, ou a esta se mostrando condicionada, uma vez que a morte da suicida teria sido transformada em uma extensão da obra escultórica.

Assim como o Autor-Diretor de *A tragédia brasileira* e o crítico de teatro Antônio Martins de *Um crime delicado*, nosso escritor Antônio Fernandes não é aquele que olha a cena de forma distanciada: nela ele tem uma participação importante seja na sua configuração como um dos “encenadores” (ao compor o “figurino” da suicida), seja atuando nela (pois ele tem seu nome e imagem vinculados à moça na encenação da mídia e no inquérito policial aberto após a morte da jovem na realidade ficcional), seja ainda como o crítico da cena, ao nos apresentar sua análise sobre o desenvolvimento do espetáculo registrado e produzido pela tecnologia. Desnecessário dizer que, mesmo na posição de crítico da cena composta pela suicida, nosso narrador não pode lançar mão, nem hipoteticamente, do olhar imparcial, pois fala tocado pela representação. Também não é demais frisar que os turistas e habitantes de Praga, transformados em espectadores no episódio referido, já não precisam frequentar o teatro para se defrontarem com encenações, visto não existir melhor lugar para se fazer assistente que no próprio cotidiano. Veremos no próximo capítulo como a exploração da cena da vida produz uma realidade constantemente permeada pela ficção a partir da noção de simulacro.

2. O simulacro como agenciador da cena

Se, conforme observamos no capítulo anterior, a vida cotidiana foi transformada em espetáculo pelas mídias (Gumbrecht) ou passou a se constituir como uma nova mídia (Gabler), desvelando a cena que já se realizava fora do palco italiano ou de arena no ambiente privado, então devemos considerar a hipótese de que um fenômeno importante se produziu no interior de nossa sociedade: a impossibilidade de distinguir ficção e realidade. Tal impossibilidade fundamenta a noção de simulacro⁹⁴, proposto por Baudrillard, a qual nós tomaremos de empréstimo para refletir sobre a perda das certezas do narrador santaniano frente às situações/cenas vividas. Aqui, daremos ênfase à análise dos romances em primeira pessoa, *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, pois é sobretudo na narrativa confessional que encontramos o esfacelamento da ideia de verdade e da possibilidade de apreender o mundo através da palavra.

A relação entre a obra de Sérgio Sant'Anna e a noção citada não é uma proposta nova, nem recente. A crítica literária abraçou essa conexão com certa naturalidade, provavelmente devido ao romance santaniano de 1977, intitulado *Simulacros*. É possível concluir após a leitura de alguns textos críticos interessados nessa articulação que o pensamento do filósofo francês não é referência obrigatória – visto haver outros teóricos com estudos importantes publicados no Brasil sobre o tema. Além disso, é constatável que o uso da noção enquanto chave de leitura se restringe (com raras exceções) à análise do romance citado – ao que parece, o título do livro publicado na década de 70 levou parte dos estudiosos a concluir apressadamente que a simulação era uma especificidade desse romance e não um elemento presente em toda ou parte da produção do escritor. Dentre as exceções, destacamos o ensaio de Pellegrini no qual se recorre de forma interessante à noção de simulacro (exposta de forma

⁹⁴ Durante a defesa desta dissertação, o Prof. Dr. Luis Alberto Brandão Santos chamou a atenção para a imprecisão da noção de Baudrillard aqui exposta, uma vez que ora a interpretamos como fusão entre realidade e ficção, ora como ruptura com a realidade, ora como algo que precede a própria vida (o simulacro/imagem vem antes da própria realidade). De fato, tais caracterizações do fenômeno não podem ser tratadas como sinônimos. A imprecisão, contudo, tem origem no próprio texto de Baudrillard, no qual encontramos afirmativas fortes para delimitar o simulacro, porém sempre acompanhadas de algum aspecto diferenciador em relação ao já dito. Vejamos algumas tentativas do filósofo de sistematizar o termo em questão: **1.** o simulacro tem por princípio a “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 8); **2.** “a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’.” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 9-10); **3.** no tempo de simulacros, “o real já não é possível” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 29-30); **4.** “precessão do modelo que põe fim ao real [...] Hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais real que o real, é assim que se anula o real” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 105); **5.** “o real [...] se tornou a nossa verdadeira utopia [...] como um objecto perdido” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 153). Diante dessa inconsistência teórica, nossa análise dos romances santanianos foi guiada pela hipótese de que o simulacro não se manifesta de uma única forma. Nesse sentido, a simulação é aqui encarada como um fenômeno que não se deixa aprisionar como conceito, porque seu aparecimento não resulta sempre no mesmo efeito.

coerente em relação às ideias de Baudrillard) para desenvolver a análise do conto “A figurante”, presente em *O voo da madrugada*. Segundo a autora, o processo de desrealização produzido pelo olhar *voyeur* e pela imaginação erótica do narrador – que no conto em questão abandona o “real” de uma fotografia antiga do Rio de Janeiro em busca de uma zona de prazer visual encontrada no reino da fantasia – confirmaria a tendência, presente na ficção de Sant’Anna, de deixar-se fascinar pela imagem espetacular sem criticá-la.

O julgamento ético de Pellegrini (baseado numa suposta falta de sentido crítico na literatura santaniana) triunfa sobre o estético – a criação artística é reduzida, ao final do texto, a um pastiche fabricado a partir de um “banco de dados composto de referências a várias linguagens”⁹⁵ do qual nosso autor lançaria mão. Logo adiante arriscaremos outra posição sobre a questão ficção e engajamento na narrativa de Sérgio Sant’Anna. Por ora, gostaríamos de retomar brevemente outros dois estudos que utilizam a noção de simulacro, a saber: a pesquisa de Valério sobre as dificuldades de representação na contemporaneidade e o texto de Villaça no qual se analisa a condição do sujeito no tempo de simulacros. Em sua dissertação, Gleiser Valério aproxima tal noção da ideia de travestimento, discutindo a construção das personagens (detendo-se, sobretudo, naquelas representadas no romance de 1977) enquanto estereótipos, “simulacros de seres humanos”⁹⁶:

Fazer-se passar por outro, mas de forma explícita, imitando os trejeitos e acima de tudo representando. A teoria do simulacro é muito próxima da de representação, diferenciando-se pelo fato de, nesse caso, não se procurar a aproximação com a realidade, mas deixar claro que algum traço do real foi escolhido para se representar e discutir, ressaltando características típicas de determinado grupo social para que a literatura consiga atingir um alto grau crítico.⁹⁷

Não deixa de ser curioso observar como a obra de Sant’Anna desperta perspectivas até mesmo antagônicas: onde Pellegrini vê indolência crítica, Valério enxerga exatamente o contrário. Mas o que gostaríamos de assinalar aqui é que ao insistir numa ponte entre simulacro e representação (entendendo esta última como dotada de certo aspecto extraído de um “real” facilmente verificável), o autor citado se distancia do pensamento de Baudrillard, para quem a simulação é uma imagem que precede ao mundo – embora cite o filósofo francês, Valério reconhece sua filiação à noção proposta por Aumont.

⁹⁵ PELLEGRINI. O outro lado do espelho, p. 114.

⁹⁶ VALÉRIO. *Do romance ao teatro*, p. 30.

⁹⁷ VALÉRIO. *Do romance ao teatro*, p. 29-30.

Caberia ainda refletir se o estereótipo é, de fato, formado a partir de traços característicos de grupos sociais ou se são os sujeitos que manipulam uma mesma imagem com tanta insistência ao ponto de transformá-la em estereótipo – fica claro que se optamos pelo primeiro argumento teremos de admitir que há um fundo de verdade nas piadas preconceituosas, por exemplo. Sem aprofundar na questão, é preciso também não esquecer que quando o estereótipo se faz presente no texto santaniano, o “traço característico” remonta com certa frequência a uma representação imagem-clichê do próprio universo literário – como o poeta mórbido, Roberto, de *A tragédia brasileira*, que encarna o eu lírico do romantismo (proveniente da tendência *Mal do século*) e Jacira, a personagem adolescente erotizada do mesmo romance, que encontra seu (falso) original em Nelson Rodrigues. Diga-se de passagem, se trabalhasse com o segundo ponto de vista, Valério não precisaria abandonar a tese de Baudrillard, uma vez que ao endossar uma imagem já desbotada pelo uso através de outra não estaríamos mais no âmbito da referência à realidade.

Já Villaça, em sua breve análise do romance *Simulacros*, procura ressaltar “a construção/desconstrução dos personagens e suas identidades, paralelamente aos experimentos sobre o lugar da realidade ficcional”⁹⁸. Menos pelos seus poucos apontamentos sobre a obra citada, a nosso ver, a grande contribuição da autora está em identificar uma estética do simulacro na literatura contemporânea – demonstrando tal hipótese também através da análise de obras de Silviano Santiago, Maria Adelaide Amaral e Rubem Fonseca. A variedade de perspectivas de investigação sobre o processo de simulação (estimulada pela diversidade de linhas teóricas e aspectos enfocados), bem como a multiplicidade de argumentos e conclusões sobre o fenômeno na obra de Sant’Anna nos leva a reconhecer o óbvio: que são infinitos os modos de se aproximar de um objeto e que é impossível esgotar sua leitura. Dessa constatação decorre o nosso desejo de insistir na relação entre simulacro e ficção: não simplesmente remoer o já dito, mas trazer mais um matiz à pintura; não buscar revelar o ponto de vista mais “adequado”, nem pretender encerrar a discussão, mas incitar a renovação da reflexão.

Nossa intenção aqui será tentar examinar o simulacro enquanto fomentador da cena, enquanto elemento, desenvolvido por Sérgio Sant’Anna, responsável por colocar em evidência a amplitude discursiva do efeito ficcional. Por fim, investigaremos se a linguagem da simulação desembocaria numa forma peculiar de leitura (uma leitura do simulacro),

⁹⁸ VILLAÇA. *Paradoxos do pós-moderno*, p. 78.

perpassando o nível do enunciado (a cena dramatizada) e da enunciação (a cena performática do narrar: o narrador como leitor e produtor de simulacros) nas obras.

2.1 Ascensão do simulacro, declínio da noção de realidade

Logo nas primeiras páginas do romance *Um crime delicado*, sentimos a presença constante de certa nebulosidade sem conseguir identificar de onde ela vem. Inicialmente, cremos que o enigma é tão somente efeito daquele “caos que antecede ao verbo” – já enunciado em *A tragédia brasileira* –, e que a obscuridade será desfeita com o decorrer da narrativa, com o aclaramento da trama. Porém, quanto mais adentramos na história do crítico de teatro, mais a mancha se espalha, borrando as palavras do narrador, os fatos vivenciados por ele, as personagens com quem ele contracenava. O trabalho do narrador parece ser o de circunscrever o ponto cego do evento narrado e disso resulta a impressão de estarmos diante de um texto semelhante a um manto mosqueado. É por ser a narração do romance de 1997 cheia de curvas que a noção de simulacro se mostra relevante como chave de leitura. Antes de adentrar na análise do fenômeno nas obras ficcionais se faz necessário, primeiramente, refletir sobre o que entendemos por tal termo para mais adiante cruzá-lo devidamente com o nosso objeto a fim de particularizar sua aparição nos textos do escritor brasileiro.

O simulacro se instaura na medida em que a relação com o outro passa a se estabelecer através da imagem – esta última entendida num sentido amplo: o sujeito se transforma em imagem, o vivido passa a ser capturado como imagem (fragmento, cena). Nesse contexto, ser e parecer são termos transformados em sinônimos, enquanto palavras como “essência” e “verdade” são banidas do novo dicionário. Na literatura, um dos efeitos do simulacro está em desapossar os personagens de carácter (*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* é, neste ponto, paradigmático). Eles se fabricam e se desfazem a cada situação vivida, metamorfoseiam-se, apresentam-se em processo de ser sem nunca findar-se – mesmo quando os seres de ficção morrem ou quando suas aventuras chegam ao fim, não é possível recorrer a um traço de subjetividade constante, no máximo lançar mão de alguns adjetivos que fazem pouca justiça ao modo como eles se apresentam ao leitor.

Quem é Jacira? Quem é Roberto? Em *A tragédia brasileira*, os personagens-atores estão em constante troca de papéis: mudam de cena e mudam de máscara como se não possuíssem (e não possuem mesmo) um rosto e uma identidade à qual retornar no fim do espetáculo. Para Baudrillard, no sistema do simulacro (no qual nossas figuras ficcionais se harmonizam tão bem) não há mais origem ou original a partir do qual se produzem cópias,

somente simulação de modelos. É o filósofo citado quem nos oferece um ponto de partida para refletir sobre esse fenômeno distinguindo os atos de dissimular, fingir e simular com as seguintes palavras:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas.” (Littré) Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”⁹⁹.

Por um lado, o simulacro se sustenta na ausência de algo criando espaços insólitos, obscuros, movediços, pouco confortáveis; por outro, ele cria mecanismos para ocultar essa falta – como faz o narrador santaniano em primeira pessoa, Antônio Martins, ao tentar em vão conferir sentido aos buracos do vivido através de uma racionalidade exacerbada. A presença do simulacro no romance *Um crime delicado* (enquanto recurso importante para a feitura da cena), a nosso ver, resulta na impossibilidade de optar pela culpa ou pela inocência de Antônio, posto ser o discurso do narrador erigido sobre o vazio de seu próprio passado. É igualmente impossível ao leitor nessas circunstâncias lançar mão da hipótese de que se se conhecesse o outro lado da história (de Inês e de Vitório Brancatti), se fosse possível confrontar as diferentes visões da realidade ficcional, saber-se-ia, enfim, quem está “mentindo” – argumento fartamente invocado nas análises impressionistas de *Dom Casmurro* com a finalidade de pôr em dúvida a infidelidade de Capitu sustentada por Bentinho. Uma vez que a realidade se apresenta esfacelada, não há meios de reunir todos os cacos.

Portanto, na medida em que tomamos o simulacro como noção pertinente para a leitura dos textos de Sérgio Sant’Anna, temos, necessariamente, que nos afastar das análises estabelecidas a partir da condenação deste ou daquele personagem. Nesse sentido, nos distanciamos tanto da crítica realizada por Figueiredo¹⁰⁰ que transforma Inês em uma presa fácil nas mãos de um narrador intelectual responsável por silenciá-la, quanto da visão de Gongora, para quem a personagem feminina citada não passa de “vítima de um

⁹⁹ BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 9-10.

¹⁰⁰ Segundo Vera Figueiredo, tanto em *Um crime delicado*, quanto no conto “O monstro” e na narrativa “Um discurso sobre o método”, esta última presente em *A senhorita Simpson*, “o grande protagonista é o discurso persuasivo dos narradores cultos, através do qual se realiza, sobretudo, uma violência simbólica. Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social.” (FIGUEIREDO. *O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea*, p. 12).

relacionamento ambíguo com o crítico de teatro”¹⁰¹. Ao colocar a manca e a verdade do mesmo lado, Gongora resolve o paradoxo que, ao que tudo indica, não quer e nem pode ser resolvido. No entender do pesquisador, cabe a cada leitor tomar uma posição frente à narrativa santaniana, isto é, julgar e condenar o personagem ludibriador. Mas como decidir sobre o culpado se nem mesmo o juiz da ficção achou uma solução para o caso?

Em sua exposição, o juiz se confessou aturdido em face dos argumentos inusitados e até esdrúxulos utilizados por ambas as partes, não permitindo que se formasse uma convicção clara da culpa do acusado. – *In dubio pro reo* – pronunciou e escreveu o magistrado, numa sentença que deixava recair sobre mim, enquanto estivesse vivo [...] a tal dúvida...¹⁰²

É notável como nem mesmo o narrador tem uma posição formada sobre o seu papel na história – ele não reclama para si, sem a sombra de uma dúvida, a verdade sobre o ocorrido. Não é demais repetir: não se trata aqui de defender um ou outro personagem, mas de constatar que não é possível deixar-se guiar pelo pensamento binário (verdadeiro x falso, vítima x criminoso, realidade x ficção) num mundo ficcional em que não há mais distinção entre vida e representação, apenas cenas.

O que Baudrillard chama de sociedade do simulacro não se resume à ideia de que a percepção da realidade é cambiante – isto a filosofia (e mais tarde a psicanálise) já constatará há muito. Para o autor, o simulacro teria passado por diversas fases até atingir o estágio atual. Essas fases coincidem com as diferentes formas através das quais compreendemos as imagens, sendo elas listadas pelo filósofo da seguinte maneira: no momento inicial a imagem aparece como espelho de uma realidade profunda; a seguir, a imagem esconde uma realidade profunda, deturpando-a; para logo adiante ocultar a inexistência de uma realidade profunda; enquanto na fase final a imagem rompe toda a relação com o conceito de realidade, proporcionando a fabricação de um “simulacro puro” que a substitui. Baudrillard não se preocupa em explicar o contexto ou como se constituem e se instauram tais fases, fazendo-as parecer, quiçá, mais obscuras do que é realmente. Cumpre a nós, no entanto, intentar a elucidação ao menos da última etapa, a que de fato nos interessa.

Se a imagem pôde estabelecer alguma relação (seja de semelhança ou contraste) com a realidade em momentos anteriores, talvez seja porque os campos ainda estavam minimamente delimitados (poderia haver algo em comum, mas havia, sobretudo, uma diferença essencial entre a imagem e a realidade, pois mesmo na fase em que a primeira era tomada como espelho

¹⁰¹ GONGORA. Entre o afeto e a perversão, uma mulher misteriosa, p. 1.

¹⁰² SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 129.

da segunda, não se confundia o reflexo com aquilo tido por causador dele), caso contrário, falar-se-ia de fusão. Ocorre a ruptura com a ideia de relação justamente quando a fusão é convocada inviabilizando a distinção entre vida e imagem, visto também a realidade ser apresentada explicitamente como algo fabricado (principalmente pelos *Media*). “A simulação caracteriza-se por uma *precessão do modelo*, de todos os modelos sobre o mínimo facto”¹⁰³, afirma Baudrillard. Estaríamos, pois, num momento marcado pela precessão do simulacro sobre a vida.

Todo o estudo aqui focalizado do filósofo é pautado pela análise de diferentes objetos-simulacro. Nesse sentido, temos um capítulo dedicado à simulação na cultura, outro na biogenética, outro na discussão sobre o bem estar animal e assim sucessivamente. Com isso, o autor pretende demonstrar que o simulacro está em todos os lugares ocupando o lugar do mundo real. Cabe dizer que não nos parece claro, em especial, o que o filósofo entende por realidade (ou realidade profunda). Esta última, antes de ser dissolvida pelo simulacro e se tornar indistinguível da imagem, teria existido ou sido vivenciada em algum momento como um dado objetivo, isto é, enquanto realidade passível de ser apreendida em si mesma? De nossa parte é preciso esclarecer que nas obras santianas não parece ser possível às personagens conhecer o mundo como coisa em si sem as limitações, interferências e ruídos da linguagem. Na ficção do escritor, prevalece a tese de que a realidade é sempre sentida como representação, como uma construção. Independente da posição de Baudrillard a esse respeito, ao adotarmos aqui a noção de simulacro, partimos do princípio de que esta tem especificidades que não se confundem com o caráter de representação próprio à realidade, ao passo que ambas (a noção de simulacro e de realidade no mundo ficcional) teriam origem artificial – por serem, em última instância, produzidas dentro da linguagem. Na nossa visada do termo baudrillardiano, o simulacro se constituiria pela exacerbação do caráter de encenação da realidade.

Exemplifiquemos, brevemente, o pensamento do filósofo por meio de um caso paradigmático de simulacro em nosso mundo: o atentado terrorista às torres gêmeas ocorrido dez anos após a publicação de *Simulacros e simulação* para a língua portuguesa – manifestação que de certa forma revela a pertinência dessa tese nos dias atuais. É Zizek, em *Bem-vindo ao deserto do Real!*, quem chama a atenção para o modo como os americanos anteciparam há muito tempo aqueles ataques nas superproduções hollywoodianas. Quando o real finalmente aconteceu, foi sentido como irreal pelo público que assistia à TV naquela

¹⁰³ BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 26, grifo do autor.

manhã de terça-feira, como se o choque dos aviões contra os edifícios (e, por que não dizer, contra os próprios telespectadores) fosse mais uma cena cinematográfica repleta de efeitos especiais. Segundo o filósofo esloveno, não só os ataques foram registrados como um show de horror, os próprios diretores da cena (os membros da *Al-Qaeda*, responsabilizados pelos atos terroristas) foram movidos não simplesmente pelo estrago em si, mas pelo impacto emocional que as ações causariam, enfim, “*pelo seu efeito espetacular*”¹⁰⁴. Assim Baudrillard previu o que estaria por trás da catástrofe ocorrida em Nova York: “*todos os assaltos, desvios de aviões, etc., são agora [...] assaltos de simulação, no sentido em que estão antecipadamente inscritos na decifração e na orquestração rituais dos media, antecipados na sua encenação e nas suas consequências possíveis.*”¹⁰⁵ A realidade aparece na sociedade do simulacro controlada pela imagem, envelopada por esta, sendo ainda acompanhada de uma camada de discursos que condiciona sua leitura.

Para o filósofo, o simulacro funciona como uma espécie de circuito integrado autônomo a partir do qual eclodem seus remédios e doenças (não há ninguém no comando, disso deriva a impossibilidade de freá-lo ou modificar a rota). É preciso dizer que esse tom catastrófico do argumento de Baudrillard foi alvo de muitas críticas, entre as quais podemos destacar aquela empreendida por Rancière. Com muita propriedade, o autor de *O espectador emancipado* acusa as teses calcadas na sociedade do espetáculo (Debord), bem como os trabalhos fundamentados na ideia de indistinção entre realidade e ficção (Baudrillard), de resultarem do pavor herdado das elites do século XIX, quando estas foram confrontadas pela primeira vez com as novas possibilidades do sensível ao alcance do povo:

Foi essa, de fato, a grande angústia das elites do século XIX: a angústia diante da circulação dessas formas inéditas de vivência, apropriadas a dar a qualquer passante, visitante ou leitora o material capaz de contribuir para a reconfiguração de seu mundo vivenciado. Essa multiplicação de encontros inéditos era também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares.¹⁰⁶

Nesse sentido, o saudosismo em relação ao passado (quando a fotografia, por exemplo, era restrita a momentos especiais e era acessível apenas a um público privilegiado; quando as pessoas se reuniam em torno da fogueira e não através de uma tela de LED conectada à internet) pode esconder o temor de uma ciência crítica que não quer partilhar o seu lugar de saber, para tanto, condenando o outro à incapacidade de ver, sentir, compreender

¹⁰⁴ ZIZEK. *Bem-vindo ao deserto do Real!*, p. 26, grifo do autor.

¹⁰⁵ BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 31-32.

¹⁰⁶ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 47.

as situações que o novo mundo oferece. Pensar com Rancière nos permite relativizar o peso das afirmações contundentes de Baudrillard, sobretudo, aquelas que nos roubam o livre arbítrio, isto é, a possibilidade de experimentar a vida e a arte como algo singular, para além da recepção condicionante do simulacro¹⁰⁷. Ainda que o argumento de Baudrillard apresente limitações enquanto método de interpretação da nossa realidade, acreditamos que sua noção de simulacro (entendida ora como impossibilidade de distinção entre realidade e ficção, ora como ruptura com a realidade, ora como precessão da simulação em relação ao real) é válida para refletir sobre os mundos ficcionais de *A tragédia brasileira*, *Um crime delicado* e *O livro de Praga*.

2.1.1 A vida é um simulacro: a impossibilidade de sair de cena em *A tragédia brasileira*

Dissemos anteriormente que Sérgio Sant’Anna classificou *A tragédia brasileira* como romance-teatro, obra esta constituída de um capítulo e de cenas numeradas distribuídas em três atos. Ora, diante de tais informações dispostas na capa e no sumário (onde se pode perceber o arranjo do livro), o leitor pode vir a suspeitar de que o elemento romanesco está concentrado no capítulo isolado entre um ato e outro. Porém, para a surpresa de quem leva a cabo a leitura desse texto singular, também no momento esperado para o afloramento da prosa, a cena emerge. Certamente ela ali se afigura de forma mais discreta, mas ainda assim revelando a artificialidade nos modos de ser e de agir nesse mundo de farsas. O palco imaginário e seus bastidores já não são citados (eles estão espacialmente distantes do lugar da ação) e, mesmo assim, os personagens insistem em representar. Do capítulo em questão, dividido em três quadros, abordaremos agora apenas a primeira parte, nomeada de “A Torre de Marfim”.

¹⁰⁷ Em Baudrillard, podemos perceber com clareza a perda da autonomia dos sujeitos em relação ao mundo-simulacro no capítulo intitulado “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”, quando o filósofo observa que os museus e demais instituições de arte propiciam ao espectador uma única forma de recepção: a interação. A leitura dos simulacros estéticos (toda a arte é já para ele simulacro) passa por uma ação consumista e de manipulação. Assim como quem vai ao supermercado, as massas vão aos centros da cultura em busca de objetos a consumir: “As massas afluem a Beaubourg como afluem aos locais de catástrofe, com o mesmo impulso irresistível. Melhor: elas *são* a catástrofe de Beaubourg. O seu número, a sua obstinação, o seu fascínio, o seu prurido de ver tudo, de manipular tudo é um comportamento objectivamente mortal e catastrófico para qualquer empreendimento.” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 87, grifo do autor). Só há, para o filósofo francês, esta possibilidade de leitura na contemporaneidade, pois na sua compreensão do simulacro não há mais distinção entre classes: somos todos parte da massa. Ainda que Baudrillard recuse a posição paternal de ensinar como identificar a mistificação envolvendo as imagens e os objetos mercadológicos (tal como aquela assumida pelos críticos da indústria cultural), o autor de *Simulacros e Simulação*, ao compor um mundo onde tudo é simulacro, não nos deixa nenhuma brecha, nenhuma possibilidade de escapar dessa situação de clausura.

Encontramos nesse primeiro quadro a tentativa do Autor-Diretor em separar a ficção da realidade, pois desejando criar mais uma cena para a sua peça ele se isola na sua “torre de marfim”, um apartamento de classe média localizado no 21º andar. As paredes da sala-escritório são descritas como despossuídas de qualquer pintura ou reprodução de obra de arte justamente para não distrair o artista no momento da criação. O ideal representado nesse primeiro momento é o de que a arte nasce a partir do nada, que ela é totalmente autônoma em relação ao mundo. Para o desespero do personagem, a cena esperada se recusa a surgir espontaneamente como se brotasse de uma mente onipotente e genial. Ela apenas começa com a chegada de uma nova figura na “cena da vida”: “O estopim tortuoso da *Cena Xis* surgiu de uma surpresa não tão surpreendente assim, como no *teatrão de bulevar*. Quem está à porta é uma vizinha de prédio que, sob os mais variados pretextos, como, por exemplo, pedir um pouco de sal emprestado, aparece ali de tempos em tempos.”¹⁰⁸ Como se vê, também não é a partir de grandes feitos que a cena emerge, mas de um pedido banal, ainda que por trás dele haja outra intenção. Aliás, exatamente por ser um pretexto – uma convenção estabelecida pelos personagens de modo a fornecer à vizinha um motivo para ela adentrar no apartamento, onde eles farão sexo às pressas –, a vida se torna uma cena na qual cada um tem as falas quase que decoradas. Os vestígios da atuação não param por aí, pois também as ações seguintes parecem nascer de uma partitura prévia: há um combinado entre o Autor-Diretor e a vizinha de que “ela nunca deve tirar inteiramente a roupa, preparando-se convencionalmente para o ato sexual. Este deve acontecer, sempre, numa espécie de acaso ligeiramente preparado, mas abrupto”¹⁰⁹. As condições para o encontro demonstram (além de toda a encenação) o controle do Autor-Diretor sobre a vizinha. Ela se dispõe a realizar as fantasias dele ao ponto de se transformar em atriz no “palco” da vida.

Em dado momento, as palavras do Autor-Diretor sobre sua “*Cena Xis*” nos mostram que o mundo é mais que um universo temático a partir do qual ele cria alguma coisa ou onde expõe sua criação produzida graças a uma alta capacidade inventiva: “Esta é a minha composição, minha obra. A *Cena Xis*... Que só terá se desenrolado para mim, em meu palco particular e sem limites. Daqui a pouco irei desfazê-la, pois a mulher deve ir embora.”¹¹⁰ Em *A tragédia brasileira*, o mundo é, em si mesmo, uma obra pronta à espera de um espectador ou de alguém sensível que queira transformá-lo em “cena da cultura” por meio do ato de

¹⁰⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 82, grifo do autor.

¹⁰⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 84.

¹¹⁰ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 88, grifo do autor.

apropriação da “cena da vida”. Esse aspecto é também ressaltado pelo nosso personagem em certa altura quando ele tenta definir o seu ofício:

“Julgo que não sou propriamente um autor ou diretor de teatro, mas antes um pintor com características bem especiais, pois apenas sintonizo – e às vezes fabrico – atmosferas, para depois transpô-las ou não para o palco, na forma de um quadro em ligeiro movimento como um presépio mecânico, numa cena belamente monótona e silenciosa. “Quadros que são passíveis de nos mostrar não apenas o interior entre as paredes deste palco ou sala, mas que nos transportam até imagens, movimentos, sons e mesmo cheiros que se encontram muito além de tal cenário, dentro de nós mesmos ou fora.”¹¹¹

Tal ponto de vista não invalida o caráter criador do artista, pois estabelecer a sintonia citada requer o trabalho de recorte e moldagem da cena, processo que no quadro “A Torre de Marfim” se realiza apenas na mente do Autor-Diretor – à qual o leitor tem acesso por meio de um narrador onisciente em terceira pessoa. Apropriada pelo artista, a cena da vida ganha relevo especial porque é filtrada por inúmeras elucubrações¹¹² de nosso espectador (papel muito estimado na produção santaniana). Assim o nosso protagonista amplia o raio de ação da arte e de sua função criadora: a cena da vida se apresenta para ele mais imperiosa que aquela forjada no palco italiano.

É preciso lembrar que Sant’Anna já ousara em romances anteriores apresentar ao leitor uma realidade permeada pela cena. Sobre *Amazona*, obra publicada um ano antes de *A tragédia brasileira*, Santos chama a atenção para o modo como o nosso escritor se esforça em “desenvolver uma linguagem espetacularizada”¹¹³ dialogando, dessa forma, com uma sociedade que se mostrava já à época repleta de situações organizadas em torno do espetáculo. Nesse sentido, segundo o crítico, a vida real se torna para a literatura santaniana mais que simples repositório de onde o artista saca argumentos para a sua produção, ela dá também o tom do discurso e as coordenadas da composição:

¹¹¹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 87.

¹¹² Após o sexo, o Autor-Diretor pede à vizinha que fique deitada no sofá de olhos fechados, enquanto ele a observa sentado em uma cadeira em frente a ela. Dessa contemplação surgem pensamentos dispersos ligados por associação. Vejamos uma das meditações de nosso personagem: “Também a mulher, lindamente estatelada e descomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em obra.” (SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 88, grifo do autor). Percebe-se, portanto, que além de ator e espectador da cena da vida, nosso protagonista é também o criador desta (pois ele é quem dá as ordens de como a personagem deve se comportar, dirigindo-a sobretudo com o olhar) bem como uma espécie de crítico, pois acaba por analisar o espetáculo ao qual ele se encontra enredado.

¹¹³ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 89.

Reivindicando o direito “à cidade”, a narrativa de Sant’Anna propõe um duplo deslocamento: muda o objeto da ficção (o universo a ser retratado é estritamente urbano) e muda a linguagem dessa ficção (a mudança de objeto exige a busca de novas formas de narrar). [...] A realidade deixa de ser entendida como um mero tema, objeto a ser passivamente representado, e passa a ser considerada como um processo, que, por sua vez, é também processo de linguagem.¹¹⁴

Mais que dramatizar o espetáculo do cotidiano em conformidade com uma construção/linguagem cênica, nosso romance-teatro parece transformar a teatralidade em uma matéria moldável (tal como o bloco de mármore é, para o escultor, o material a ser trabalhado e a pré-condição para o nascimento da forma, visto que todo o processo criativo está submetido à especificidade física da matéria-prima). Nesse sentido, *A tragédia* vai além da produção anterior, na medida em que exacerba certos procedimentos ao ponto de não permitir distinguir se a cena é forma ou conteúdo, excluindo qualquer hierarquia ao valer-se do processo de fusão dos gêneros. Ao expor a impossibilidade de diferenciar a “cena da vida” da “cena da cultura”, nosso romance-teatro também nos leva a refletir sobre qual seria a propriedade singular do ofício do artista quando qualquer um pode sê-lo no cotidiano ao criar suas microficcões e quando o mundo é uma obra em potencial, bem como sobre o que é a realidade quando esta se deixa permear abertamente e sem pudores pelo estatuto ficcional. Ao desvelar a cena na realidade ficcional, nosso autor nos mostra que também o que nós chamamos de vida é uma encenação. Logo, não será nela que encontraremos o lugar do natural. Assim a realidade na ficção santaniana é convertida em simulacro: ela já não pode ser o ponto de partida para estabelecer o que é “inautêntico”, o que é criação humana, posto que a vida já não esconde seu caráter de artefato, ao contrário, ela se apresenta como um espetáculo, ainda que este seja, em alguns momentos, próprio do âmbito do privado e realizado para uma assistência reduzida (formada pelos próprios personagens, uma vez que eles são simultaneamente atores e espectadores de si).

2.1.2 A cena simulacro e a produção de incertezas no narrar

Em *Um crime delicado*, a atmosfera do simulacro se manifesta, de modo especial, quando o narrador demonstra perder o controle sobre sua ação/atuação, bem como quando é invadido por dúvidas sobre a cena do vivido. No plano do enunciado, ele está constantemente sujeito aos perigos da cena, ao passo que no plano da enunciação, procura-se a todo custo

¹¹⁴ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 86.

recuperar o controle do vivido através do ato criador (o de escrever), realizando assim a *performance* do narrar. Entretanto, mesmo neste último caso algo sempre lhe escapa, algo expõe a fragilidade da palavra. Antônio tem consciência de que sua escrita nasce da incerteza. Não bastasse o personagem ter inúmeras dúvidas sobre o que se passa a sua volta quando se encontra sóbrio, em momentos-chave, o álcool leva a culpa pela amnésia total ou parcial, sendo a pouca recordação do vivido capturado no estado de embriaguez tão alucinante quanto pode ser um filme surrealista.

Os momentos que seriam os mais importantes do primeiro encontro marcado entre Martins e Inês – antes disso houvera apenas uma troca de olhares num café e um acidente no metrô que aproximaram ambos definitivamente – apresentam-se comprometidos pela memória repleta de buracos, da qual se salva apenas “fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas”¹¹⁵. Entre essas visões está a obra de Brancatti que, desde sua primeira aparição na narrativa, está recoberta por uma sombra – também a muleta e a tela em branco que seriam parte de uma suposta “instalação” são contempladas nesse momento de embriaguez do personagem com perplexidade. O narrador não se lembra da pintura na manhã seguinte ao encontro, mas recorda-se de ver a manca em trajes íntimos vestindo um penhoar longo, imagem que na verdade é a do quadro, conforme nos fala Antônio ao defrontar-se com ele pela segunda vez na exposição. Porém, antes dessa correção que nos é oferecida capítulos à frente, havia a dúvida se a cena era real ou fantasia desencadeada pelo desejo. Todo o romance se realiza no mesmo tom em que esse episódio é narrado; a realidade de Antônio se encontra então contaminada pela ficção. É significativo o modo encontrado pelo narrador para driblar os pensamentos obsedantes envolvendo sua primeira noite com Inês:

Qualquer tarefa, sobretudo a mais rotineira e enfadonha, é um meio de substituir os receios da realidade interna pelas configurações da realidade exterior; é um sinal de que tudo segue normalmente o seu curso e nada de grave poderá ter acontecido. Mas que coisa grave era essa que poderia ter acontecido?¹¹⁶

A pergunta final revela o fracasso da tentativa de fuga da “realidade interna”, de ignorá-la por meio daquela realidade estabelecida pela comunidade, a cotidiana. Esta última, na verdade, é a que perde sua força em favor da primeira, pois o próprio Antônio revela que na execução das obrigações ordinárias na manhã seguinte deixou “transparecer toda a

¹¹⁵ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 23.

¹¹⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 26.

turbulência” pela qual passava, “agindo como um autômato”¹¹⁷. Decidido a pagar contas no banco, o crítico percebe-se diante da deliciosa aproximação entre as palavras multa e muleta, objeto enigmático observado por ele no apartamento de Inês e que pode ser lido como metonímia da manca. Nosso narrador sente o prazer da expiação ao pagar as multas como se através desse ato ele se redimisse de uma possível má ação ocorrida na noite anterior – assim a realidade interna confere o sentido último para a realidade externa. Fica evidente que a ficcionalidade encontrada no mundo das personagens transita entre a vivência (sua percepção) e sua releitura, apontando para uma realidade socialmente construída que sofre as interferências das fantasias do narrador.

Já em *O livro de Praga* o simulacro constitui a cena em volta do abismo: o visto e o escutado conduzem neste caso a uma sensação perturbadora semelhante à vertigem sofrida pelo sujeito acrofóbico. Tal fenômeno mostra-se presente desde a narração da primeira aventura estética/sexual¹¹⁸ vivida por Antônio Fernandes. Visitando a exposição de Warhol no Museu Kampa, nosso narrador nos conta que ouviu ao longe um piano cujos acordes “criaram [...] uma sensação de irrealidade, como se não houvessem soado de fato”¹¹⁹. As notas captadas como se fossem fruto de um sonho anunciam e dão o tom do futuro encontro, repleto de transgressões, entre Antônio e Béatrice. A palavra “irrealidade”¹²⁰ aparece também em outro momento do romance para caracterizar a visita do escritor ao “quarto” de Francisca – trata-se esta última da imagem de uma santa esculpida em pedra que ganha vida na fantasia do narrador-personagem. Veremos a seguir que certas aventuras de Fernandes são atravessadas pela perda da sensação de realidade, uma vez que a cena instaurada no mundo das personagens é experimentada como se fosse irreal.

2.1.3 O simulacro como cena excepcional: ruptura com a realidade através do despontamento do efeito ficcional no mundo das personagens

Na literatura de Sérgio Sant’Anna, o simulacro pode ora se apresentar como única “realidade” possível (a vida é apenas jogo de cena), ora se revelar de forma mais expressiva em um momento singular. Em *O livro de Praga* e *Um crime delicado*, os narradores em

¹¹⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 37.

¹¹⁸ Na obra de Sérgio Sant’Anna é recorrente o encontro entre experiência estética radical e o corpo sexualizado, este último tido como um componente fundamental daquela. Voltaremos a essa questão no quarto capítulo quando a dupla “arte e erotismo” será devidamente focalizada.

¹¹⁹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 12.

¹²⁰ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 70.

primeira pessoa parecem perder a própria noção de realidade quando o simulacro configura um evento particular. Não se trata, nestes casos, de se perceber a teatralidade inerente à vida, mas de constatar que algo escapa ou excede. Isso pode ser observado no capítulo intitulado “A crucificação”, do romance de 2011, no qual Antônio Fernandes nos conta como se deu seu encontro com a santa Francisca, imagem escultórica que o atraía e o desafiava desde sua chegada a Praga. Instalada na ponte Carlos, nosso narrador não teve dificuldades em tatear seu corpo de pedra. “Estátua? Mas como, se eu sentia, alucinadamente ou não que aquela púbis tinha uma certa maciez?”¹²¹, observa o escritor ao recordar a cena. Aos poucos a escultura, fiel à estética naturalista/realista, começava a humanizar-se, a crispar-se de prazer incitando e recusando o toque. Rompe-se de vez o limite com o registro da realidade quando o personagem se depara com “o verdadeiramente extraordinário”¹²², sendo transportado da ponte para o quarto da santa.

Antônio é recebido como se fosse o cristo enquanto Francisca se coloca na posição de serva. Os lugares da contemplação são invertidos: o narrador anteriormente fascinado pela imagem da santa no plano da realidade torna-se o ser contemplado no plano da alucinação. O encontro é então transformado em uma reencenação, pois, conforme descrito no romance, na popular hagiografia da santa ela foi condenada à morte pela inquisição após confessar ter recebido a visita divina em seus aposentos. O escritor entra no jogo e assume o papel de Jesus (figura híbrida que comporta a dimensão sagrada e humana, esta última sujeita a tentações), buscando recriar a história de fundo erótico da jovem noviça com o seu senhor – numa clara paródia dos rituais e festividades religiosas de encenação da via-crúcis. O curioso dessa narrativa é que tanto o escritor quanto Francisca são transformados em representações sem equivalentes empíricos no mundo ficcional¹²³: ele ao interpretar uma imagem do cristo, ela por ser, desde o início, conhecida por Antônio somente enquanto imagem elaborada pelo escultor “anônimo, talvez clandestino”¹²⁴.

Outra cena fundada na desrealização, presente no mesmo romance, se dá no episódio marcado pelo encontro entre o narrador e uma boneca muito particular que, assim como a santa da ponte Carlos, ganha ânimo durante a madrugada. Antônio a adquire quando, determinado a retomar a vida normal de visitante em Praga e livrar-se do peso de sua história com a suicida Giorgya, busca distração no espetáculo *Aspects of Alice*, peça baseada na obra

¹²¹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 70.

¹²² SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 71.

¹²³ São imagens sem equivalentes empíricos porque no mundo ficcional as representações sagradas são fruto de um ideal religioso, logo nenhuma delas parte de uma imagem extraída dessa realidade.

¹²⁴ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 67.

de Carroll. Dessa representação cênica é importante destacar o que causou forte impressão no narrador: a existência de uma sombra dotada de vida própria, a sombra de Alice. Ela era produzida através do jogo de luzes e do recurso de uma tela por meio da qual ficava visível apenas a silhueta de quem a interpretava. Tal sombra chamava-se Gertrudes, mesmo nome da atriz a executar o papel por trás da tela, e passava ela boa parte da peça a tentar adequar-se aos movimentos de Alice ou a fugir desta, sendo neste último caso perseguida pela protagonista de Carroll.

Ao fim do espetáculo, nosso narrador descobre na lojinha do teatro a existência de uma boneca-sombra à venda em meio às inúmeras reproduções de Alice e decide por comprar a peça única como souvenir, mas também com o objetivo de alegrar seu quarto no hotel. Tal como Francisca, a boneca é aos poucos humanizada. No quarto, Antônio após desembrulhá-la tem o cuidado de ajustá-la numa cadeira como se fosse uma mocinha. Além disso, ele sente pena de deixá-la sozinha no escuro quando precisa sair para jantar. A cena fora do palco se produz quando nosso narrador está prestes a trocar a realidade pelo mundo dos sonhos:

Era a segunda noite em que ela estava ali e, com as luzes do quarto apagadas, as sombras das árvores e de prédios próximos se projetavam na parede, como se estivéssemos num Black Light Theatre [nome do grupo de teatro responsável pela montagem de *Aspects of Alice*], só que intimista. Talvez eu pudesse justificar que fora por causa da mudança de tempo, a aragem entrando pelas frestas da porta-balcão, que eu trouxera Gertrudes para a cama e a abraçara, como para protegê-la e aquecê-la. Mas como falar em acaso se eu fora ao barbeiro antes do almoço, e mandara raspar barba e bigode e aparar o cabelo? Bem, sem dúvida eu quisera ser uma figura gentil diante da delicadeza de Gertrudes.¹²⁵

Reparemos que já neste fragmento não há mais referência a uma boneca, um objeto inanimado, apenas tratamento dado comumente a uma pessoa portadora de nome próprio, alguém que inspira cuidados e gestos de carinho. Gertrudes, de fato, não era uma boneca comum: era a sombra de uma imagem criada por Lewis Carroll e reelaborada pelo diretor da companhia de teatro, trazendo ainda traços da atriz que a interpretava (portanto, imagem derivada de outras, enfim, simulacro). Detalhe intrigante era a “simulação de calcinha aderida ao corpo de Gertrudes”¹²⁶ atestando também nisto seu *status* de imagem ilusória – talvez seja essa característica a detonadora do interesse e desejo do escritor, cuja paixão e ofício é criar imagens ficcionais. Antônio, conforme explicitado na passagem acima, adormecera abraçado

¹²⁵ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 88-89.

¹²⁶ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 90.

à “menina-sombra”¹²⁷. Tal sensação de aconchego se interrompe na manhã seguinte quando ele é despertado às pressas por policiais acionados pelos hóspedes do hotel, estes últimos incomodados com os barulhos vindos de seu quarto. A acusação era a de que o escritor havia abusado sexualmente de uma menor durante a noite, mas não havia ninguém lá, somente a boneca “toda descomposta, com a saia meio levantada, a liga à mostra. Seus cabelos caíam sobre um dos olhos, enquanto a parte superior do corpo estava semidescoberta, com dois botões desabotoados e um arrancado.”¹²⁸

Foi com assombro que Antônio descobriu a amada boneca em estado deplorável. Na sua memória dos acontecimentos noturnos nada demais havia sucedido, ao passo que os relatos dos habitantes dos quartos vizinhos davam conta de outra realidade. Nesta, um diálogo¹²⁹ se travava entre uma mocinha de nome Gertrudes e um homem chamado por ela de Antônio que a forçava a realizar seus desejos obscenos. O caso foi, ao final, “esclarecido” pelo doutor Arnost Hovarth, o *Ventríloquo*, como manifestação de sonambulismo, distúrbio que segundo o “especialista” comportava também o falar noturno e a imitação de vozes. Contudo, tal explicação não elimina o estranhamento da vivência do personagem, uma vivência instaurada sobre o vazio da cena, cujo preenchimento será para ele sempre ineficiente. Nessa narrativa, Sant’Anna cria uma construção inusitada: embora em *O livro de Praga* Antônio Fernandes seja o narrador-personagem a relatar suas vivências, a cena intensa vivida por ele com a boneca só se torna narrável porque chega através das palavras de outros – sua representação da experiência, produzida durante o sono profundo, torna-se, portanto, de segunda mão. O espetáculo íntimo protagonizado pelo escritor foge de seu controle (de sua autoria), cabendo aos espectadores (os hóspedes) a leitura reveladora da cena.

A realidade é também estilhaçada em *Um crime delicado*, sobretudo no momento em que o narrador nos fala sobre o seu definitivo encontro amoroso com Inês. Uma vez convidado a ir ao apartamento da jovem, a fim de dar um parecer sobre o quadro de Brancatti, Antônio preparou a argumentação, ensaiou mentalmente as digressões, escolheu o figurino

¹²⁷ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 92.

¹²⁸ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 92.

¹²⁹ Na ocasião da compra da boneca, a vendedora confidenciou a Antônio uma fofoca dos bastidores. Disse ela que o “responsável pela composição da menina-sombra no palco” (SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 84) foi também quem confeccionou artesanalmente as réplicas, sendo elas produzidas com enorme zelo à imagem e semelhança de Gertrudes Lidová. Tamanha dedicação seria fruto do amor do diretor “particular” pela jovem atriz, sua amante. Com o fim do relacionamento, o “diretor-artesão” encerrou a produção das miniaturas e desapareceu. Sobre a noite de Antônio com a “menina-sombra”, os hóspedes relataram que *Gertie* havia chamado tanto pelo escritor quanto por Franz, o criador da boneca. Novamente, temos aqui uma representação formada pela sobreposição de imagens: de um lado, temos a boneca que se confundia com a menina-sombra, personagem da peça, e com a jovem atriz; de outro, temos Antônio dividido entre dar vazão a seus desejos e a executar o papel do diretor (realizando, assim, com seu próprio corpo os possíveis desejos do outro).

apropriado para o auge do espetáculo. Tudo estava planejado em minúcias, mas “bastou que [...] penetrasse no campo magnético de Inês para que toda a [...] razão e premeditação começassem a desmoronar”¹³⁰. Inês parecia não partilhar do mesmo gosto pela explicitação do jogo cênico, apresentando-se ao crítico despossuída de artifícios. Com o olhar retrospectivo de quem volta ao passado buscando analisá-lo, nosso narrador-personagem expõe sua primeira dúvida sobre o acontecido: “não terá sido essa ausência de artifícios o supremo e requintado artifício?”¹³¹

Adentrando no apartamento de Inês, Martins fora “assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura”¹³². Começava ele a experimentar o efeito de irrealidade, tendo a impressão de que “não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado [...] um cenário [...] o interior de um quadro”¹³³. A partir daí o crítico, notando o ambiente em volta como um empilhamento de cenas, descobre-se ele próprio como personagem de Brancatti a contracenar com uma imagem de mulher – nesse ponto, Inês transformara-se para ele no fantasma da representação pictórica. Em meio a tantas “coisas escorregadias”¹³⁴, Antônio, num suposto rompante de lucidez, acredita ter montado o quebra-cabeças e encontrado a verdade por trás da obra de Brancatti: tratava-se o quadro de um dos elementos da instalação composta inclusive pelo apartamento de Inês, ambiente preparado no qual a jovem realizava sua *performance* em tempo integral sem se dar conta disso. A essa constatação ele se agarra para não se deixar tragar pela realidade já solapada de ficção.

Talvez, exatamente por acreditar ter recuperado o juízo crítico, está o narrador-personagem fadado a perceber-se novamente diante de uma cena que o atinge de modo certo. Acolhendo Inês que desmaiara devido à denúncia perturbadora (isto é, de que a vida dela era apenas teatro dirigido por Brancatti), Antônio tem a oportunidade de concretizar o desejo de possuí-la. Ela, no estado de semiconsciência, emite gestos e sons que são interpretados como um convite. Ele diz querer libertá-la de uma arte imoral fazendo com que a moça volte a ser corpo e não apenas o espectro da obra de Brancatti. No fim, é Antônio quem se projeta para o interior do quadro, tornando-se também uma imagem criada pelo pintor, sem esconder seu prazer de fazer parte daquela composição:

Não foi um crepúsculo qualquer, mas único e crucial para mim, e não afirmo isso tão-somente porque poetizava o momento de ternura que vivíamos [...],

¹³⁰ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 93.

¹³¹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 93.

¹³² SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 94.

¹³³ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 94.

¹³⁴ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 98.

mas porque eu verificava, magnetizado, que, com o deslocamento da luz, a tela¹³⁵, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independente do valor que se lhe pudesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante, como se fosse ali, em tal tela, peça, ambientação ou instalação, o verdadeiro lugar do pôr-do-sol, que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado...¹³⁶

O prazer estético se funde ao prazer do corpo físico sem que seja possível discernir o que é experiência artística (logo, o que é produto da ficcionalidade) e o que é experiência “concreta” (vivência adquirida no contexto da realidade) ou de onde nasce tal prazer. Ressaltemos novamente que a dimensão temporal do acontecimento, ocorrido no “lusco-fusco”¹³⁷, corrobora e acompanha a perda da noção de realidade vivenciada pelo narrador. Com a chegada da noite, dimensão que comporta a exatidão e o corte, vem a determinação de Inês de expulsar o crítico dos seus domínios, dando mostras de sua insatisfação com o evento que para ele havia sido de desvelamento e plenitude. Temos a sensação de que é impossível aos personagens compartilharem qualquer aspecto do momento vivido. Não se trata de uma realidade que se apresenta um pouco diferente para cada sujeito como se cada um enxergasse tons diferentes de uma mesma cor. Ao contrário, é como se onde o narrador visse cores quentes, Inês percebesse apenas cores frias. Assim o casal dramatiza de forma extravagante aquela disjunção entre o amante (Antônio) e o amado (Inês) através da qual se constata a impossibilidade de uma relação (amorosa e sexual) igualitária entre homem e mulher. Mais que isso, entretanto, reencontramos nessa cena a precessão do simulacro, pois Antônio, sob o impacto da experiência de desrealização, se conecta singularmente à pintura ao transformar sua tarde com Inês em uma extensão do traçado de Brancatti, chegando ao ponto de afirmar em seu discurso “pós-espetáculo” ser impraticável distinguir, no seu caso, ficção e realidade, verdadeiro e falso: “E, para melhor argumentar, eu diria que se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma.”¹³⁸

¹³⁵ Não se trata aqui de uma referência ao quadro “A modelo”, mas a outra tela de Brancatti “coberta com uma leve camada de tintas claras [...] cujos matizes faziam lembrar [...] um espaço celeste entre nuvens” (SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 96).

¹³⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 103.

¹³⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 103.

¹³⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 127.

2.2 Simulacro do narrador, leituras do simulacro

“– Sabe, Maria Luísa, há momentos em que um crítico flutua indeciso entre um juízo e outro, às vezes até opostos, sobre um espetáculo.”
SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 83.

De certo modo, a crítica de *Um crime delicado* rodeou a seguinte pergunta: o narrador é um leitor ou produtor de simulacros? Se fosse um leitor, ele seria a vítima de Brancatti e de sua obra pós-moderna, mas se ele fosse produtor, então seriam o pintor e Inês os que teriam sido enredados pela racionalidade do crítico de teatro, sendo toda a narrativa uma justificativa mistificadora para o ato sexual não consentido. A nosso ver, o mais importante é reconhecer a impossibilidade de escolher uma posição ou, mais precisamente, constatar que leitura e produção não estão em lados adversários, mas em contiguidade. Para Barthes, a leitura quando intensa gera o desejo de escrita, mas não uma escrita sobre o que se leu e sim uma escrita em que se restitui o prazer/desprazer provocado pelo texto “primeiro” – o gozo com gozo se paga¹³⁹. É verdade que o narrador santanianos compõe o seu relato a partir das cenas vividas, mas não é a leitura um ato plural que excede o exame das palavras grafadas no papel (como já observara Barthes em “Da leitura”¹⁴⁰)?

Nos romances santanianos, a matéria-prima da leitura-escritura (a vivência permeada pelo simulacro) particulariza a forma como o sujeito do relato se apresenta ao leitor. Estamos diante de um narrador diferente daquele conceituado e apreciado por Benjamin (o narrador tradicional produtor de relatos que veiculam uma experiência a ser transmitida à geração seguinte), bem como daquele formulado por Santiago em seu famoso ensaio. Nosso narrador pós-moderno (ao menos os exemplares aqui contemplados) não “quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador”¹⁴¹. Diga-se de passagem, ao dotar o olhar do narrador-espectador de “passividade prazerosa e imobilismo crítico”¹⁴², Santiago acaba por retirar tal figura de cena, esquecendo-se assim de que olhar

¹³⁹ “...a leitura é condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever [...] Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é desenvolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito.” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 39-40).

¹⁴⁰ Texto publicado em BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

¹⁴¹ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 39. Cumpre dizer que este tipo de narrador distanciado, o narrador testemunha em 3ª pessoa, aparece em algumas obras de Sérgio Sant’Anna aqui não focalizadas.

¹⁴² SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p. 51.

também é um ato através do qual se pode tocar e participar da representação, ainda que de forma distanciada. Inclusive, talvez seja essa a ação mais transgressora porque o olhar não pede licença ao lançar-se em direção ao outro – donde, supomos, deriva a reprovação moral do *voyeurismo*. Veremos no quarto capítulo que mesmo quando o narrador-personagem assume a posição de espectador ele não deixa de atuar.

O narrador-personagem criado por Sérgio Sant’Anna parece buscar na narração uma forma de compreender o passado que o escapa e, sendo a vivência ilegível, sua leitura não prima pela fidelidade à cena fundada sobre o vazio, ao contrário, a escrita é o lugar da criação, da produção da experiência. “...o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa”¹⁴³, revela o crítico de teatro de *Um crime delicado*. Pôr no papel os sentimentos e as vivências proporciona um duplo prazer: é, por um lado, um modo de dar concretude (por meio do invólucro do sentido) e alterar o peso excessivo daquilo que se apresenta como mancha; por outro, é também uma prática de exercício de poder através da qual se acentua o que interessa, escolhe-se a perspectiva que mais apraz – daí a percepção do narrador de ser a criação “melhor e mais verdadeira”, verdadeira neste caso para quem narra porque, ao contrário da cena, a sintaxe obedece aos interesses do sujeito.

Nesse sentido, voltar à cena que escapa à linguagem, curiosamente, não resulta em um discurso verborrágico, informe, dispersivo. O texto preserva a fluidez mesmo quando o narrador se permite a digressões: as amarras narrativas não parecem tão frouxas, os fragmentos (com exceção das cenas de *A tragédia brasileira*, obra realmente atordoante) não nos deixam perdidos, demasiadamente confusos. As incertezas sobre o vivido não se mostram como uma árvore frondosa. Elas estão encravadas nas camadas do discurso como pequenos arbustos de raízes profundas. O discurso quer ser totalizador e, por isso, ele é criação e não se prende à cena vivenciada. Antônio Martins é quem melhor expressa esse aspecto: “Então é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade.”¹⁴⁴ A principal estratégia utilizada pelo narrador de *Um crime delicado* para alcançar seu objetivo de dominar o vivido é formular diferentes hipóteses para a cena passada.

São singularmente interessantes as suposições de Antônio sobre os espaços do não-dito envolvendo um bilhete recebido de Inês. No papel cor-de-rosa e levemente perfumado, a personagem explicava como conseguiu o endereço de Antônio, a quem ela conhecera há

¹⁴³ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 106.

¹⁴⁴ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 29-30.

pouco, e o convidava para uma exposição com a qual ela estava “*intimamente envolvida*”¹⁴⁵ sem, contudo, dar maiores detalhes sobre o tipo de envolvimento em causa. Inês terminava o bilhete reforçando o desejo de uma opinião sincera sobre um certo quadro, “*para isso, ninguém melhor do que um crítico!*”¹⁴⁶. Havia também um “*ps.*” de grande relevância para Martins, no qual se podia ler: “*A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será o que secretamente desejo, o que me estimula e desafia?*”¹⁴⁷ Seguem-se a isso as especulações de Antônio que nos deixam entrever, por trás de toda racionalidade, seu desejo de ler na caligrafia de cada palavra o reflexo de uma escritora apaixonada. Seu primeiro pensamento vem em forma de pergunta: ainda que no bilhete não houvesse qualquer menção ao primeiro encontro, não havia “naquele ponto de exclamação depois de ‘amigo’ e no parêntese posterior [...] o reconhecimento de um afeto especial, uma admissão de intimidade, que se manifestariam mais claramente no papel-cor-rosa e perfumado?”¹⁴⁸. Logo depois vem a razão alertá-lo de que ela poderia usar o papel “em toda a sua correspondência”¹⁴⁹ ou, pior, que poderia estar por trás daquele bilhete e sua impressão de proximidade a finalidade de aliciar o crítico “com um afago”¹⁵⁰.

Percebendo que o sentimento pode não ser o melhor conselheiro, Antônio se vale em seguida da sua profissão de analista da cena para decompor as palavras e revelar a intenção autoral escamoteada. Aprendera ele, no seu *métier*, “que a vaidade é o motor principal dos que se dedicam à arte, com talento ou não.”¹⁵¹ Era possível, portanto, que toda a noite do seu encontro com Inês (aquele apagado da memória por conta da bebedeira) tivesse sido estabelecida sobre ardis (como uma encenação rigorosamente planejada) a fim de tornar viável o convite para o *vernissage* e a posterior crítica favorável à pintura. Não só da expressão da razão e do desejo aprazível vive o nosso narrador, pois dentre as suas suposições encontra-se também o desprazer presente na possibilidade de haver na exclamação seguida da palavra “crítico” um riso de escárnio de Inês sobre sua profissão. Assim ele esmiúça, separa e rearranja informações, lê as omissões, lê a contrapelo. Martins sintetiza o seu trabalho obstinado em compreender o verdadeiro sentido do bilhete de Inês com as seguintes palavras:

¹⁴⁵ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 48, grifo do autor.

¹⁴⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 48, grifo do autor.

¹⁴⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 48, grifo do autor.

¹⁴⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 48.

¹⁴⁹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 48.

¹⁵⁰ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 49.

¹⁵¹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 49.

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os “pré-textos”, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade. Mas não era – e é – o texto de Inês, para não dizer ela mesma, o meu suficiente pré-texto?¹⁵²

Percebe-se acima que as suposições são de dupla temporalidade: elas traduzem os pensamentos do crítico num momento passado sendo corrigidas quando necessário no momento presente da enunciação. Assim, Antônio se mostra simultaneamente próximo e distante dos acontecimentos. Conciliando razão e desejo, nosso narrador renuncia por fim a uma suposta verdade maior, escolhendo a sua, íntima, formulada a partir de palavras dispersas no bilhete que o devolvia à presença física de Inês – presença também dupla (porque ela salta tanto das palavras contidas no bilhete quanto das palavras dele sobre as primeiras) responsável por levá-lo a “experimentar uma excitação dos [...] sentidos todos”¹⁵³. A escrita é condutora de prazer seja para quem a fabrica, seja para quem dela toma posse através do ato interpretativo. Mais importante, porém, é destacar nessa passagem que ao lançar duas ou mais hipóteses sobre um aspecto da cena passada o narrador faz crer que nos oferece todas as alternativas quando nós sabemos que isto é impossível. Conclui-se, portanto, que o discurso não é totalizador em relação ao evento “do qual a lógica sintática poderá apenas se aproximar, arfanamente”¹⁵⁴, mas apenas dos pensamentos do narrador, das possibilidades que o assolam durante a sua *performance* do narrar.

Outro motivo para o narrador santaniano ter um cuidado todo especial com a escrita está no interesse em compor uma obra que ultrapasse o discurso da memória, inserindo-se antes no campo da arte. É o caso de Antônio Fernandes, escritor brasileiro renomado (enviado a Praga por um grande investidor) que tem por tarefa criar uma história ambientada na cidade de Kafka. A narrativa, nesse caso, nasce da vivência:

E é evidente que só depois dessa audição tornei-me capaz desta escrita: foram eles três, Voradeck, Béatrice, Svoboda, que, para melhor ou para pior, me abriram esses caminhos, que podem me levar a sofrer críticas devastadoras e impiedosas, como eles mesmos sofreram, pois houve – li na

¹⁵² SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 50.

¹⁵³ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 51.

¹⁵⁴ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 50-51.

web – quem chamasse Voradeck e Svoboda de sonorizadores e encenadores de uma parafernália circense, em que Béatrice era a contorcionista do piano, e devo reconhecer que ela, ou eles todos, trafegava na corda bamba sem rede por baixo.¹⁵⁵

Da experiência radical deriva uma escrita igualmente extremada (mas não tanto em termos formais a exemplo de *A tragédia brasileira*) sempre repleta de transgressões realizadas por um narrador que nada teme, nem mesmo contar suas aventuras sexuais ao lado de uma pianista-*performer* e aproximar fé e erotismo (conforme vimos no episódio da santa Francisca) dentro de um cenário historicamente marcado pela presença da inquisição. Diferentemente do narrador de *Um crime delicado*, Fernandes, ao olhar o passado, quase nunca se permite executar a cena performática do narrar na qual o momento da enunciação é exposto e discutido – a narrativa é composta de imagens sequenciadas respeitando a linearidade temporal, sem conter grandes divagações. Ao usar constantemente o pretérito perfeito, o presente não aparece para o narrador como um tempo no qual se modifica a percepção da vivência – efeito artificioso que, para nós, causa certo empobrecimento à trama.

Também o nosso crítico de teatro se preocupa em encontrar a palavra mais apropriada para analisar cada cena. Falar sobre Inês e seus sentimentos por ela requer imagens ricas, poéticas; já para outras personagens o estilo precisa sofrer alguns ajustes: “para descrever o que se passou entre mim e Maria Luísa, serei obrigado a abdicar de toda pretensão à elegância e ao bom gosto literário”¹⁵⁶. Porém, esse tom vil próprio do registro baixo não é o que deve prevalecer (inclusive nosso narrador teme frequentemente o ridículo, teme cair no “abismo sublitterário”¹⁵⁷), afinal se trata a história por ele narrada de algo maior: longe de ser um romance policial barato, estamos diante de uma narrativa forjada sobre um crime delicado, sendo assim, a forma deve acompanhar o conteúdo (este último pensado, sobretudo, enquanto modo de apresentação, isto é, também enquanto forma, a forma/contéudo simulacro). Se a cena passada se apresenta como simulacro, também a construção narrativa deve sê-lo, deve incorporar esse elemento amorfo em sua composição. Voltamos então à questão fundamental de escrever para entender o vivido ou talvez fosse melhor dizer que a vivência exige a escrita:

Descrições de intimidades, pormenores sexuais – embora eu as tenha me permitido em relação à batalha que travei com Maria Luísa I, e perdi – são de um imperdoável mau gosto e só se justificam em determinadas circunstâncias, como, por exemplo, as circunstâncias que me levaram a

¹⁵⁵ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 25.

¹⁵⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 70.

¹⁵⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 73.

intentar esta escrita, em que, mais do que me defender de acusações controvertidas e tortuosas, tento explicar-me e entender-me, intelectual, afetiva e criticamente.¹⁵⁸

Essa busca por compreender o passado nem sempre é fácil, pois não é possível sequer olhar a cena diretamente sem correr o risco de se deixar cegar. Assim parece ser com Antônio Martins, relutante em dizer com todas as letras a palavra desencadeadora de gozo: a deficiência física da personagem é expressa nas primeiras páginas exclusivamente através de pronomes demonstrativos (“aquela”, “aquilo”, sempre em itálico). Somente na página vinte e cinco há o desabafo: “uma mulher... manca. Pronto, eu pronunciara para mim próprio, pela primeira vez, a palavra.”¹⁵⁹ Percebamos ainda que a deficiência é proclamada em conformidade com um momento passado (no caso, a manhã seguinte ao primeiro encontro entre Martins e Inês, aquele no qual o álcool “causara” os “brancos” na memória), logo, mesmo antes do episódio marcado pelo processo de desrealização, do qual deriva o título do romance, havia uma dificuldade em qualificar Inês como manca. Conseguir finalmente nomear a condição física da modelo não implica que a palavra perca sua força, pois mesmo após a passagem citada nosso narrador evita ao máximo repeti-la.

Mas se o passado é perturbador, a escrita mesmo quando é fonte de desprazer traz ao narrador algumas compensações: ela, além de ser uma forma de dominar o vivido polimorfo produzindo com isso certo deleite, é ainda uma forma de reviver momentos prazerosos ou de transmutar os ruins em seu oposto pela via da fantasia. Na cena íntima com Maria Luísa nosso narrador, Antônio Martins, se sentiu impotente devido ao modo como ela dominava imperiosa toda a circunstância (conforme vimos no primeiro capítulo), mas através da escrita ele pôde por breve momento fabricar “fantasias que invertem a situação, as posições daquela noite, para outras mais favoráveis e condizentes”¹⁶⁰ com os seus fetiches. Já Antônio Fernandes revela, a certa altura de seu relato de viagem, que seu pensamento “estava tomado pelas aventuras que vivera em Praga, e vivia uma segunda vez, ao narrá-las, escrevendo à mão livre num caderno.”¹⁶¹ Assim, a leitura e a escritura da vida se unem pelo gozo¹⁶², sendo este compreendido em sua dupla face de prazer e desprazer.

¹⁵⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 102.

¹⁵⁹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 25.

¹⁶⁰ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 72.

¹⁶¹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 123.

¹⁶² Aqui, tomamos de empréstimo o uso feito desse termo por Antônio Quinet: “o termo *gozo*, proposto por Lacan, engloba a satisfação pulsional com seu paradoxo de prazer e desprazer. O conceito de gozo implica a ausência de barreira entre princípio do prazer e seu para-além. Entre os dois há um *continuum*, não uma solução de continuidade. ‘De prazer muito não se precisa, senão começa o penar.’” (QUINET. *Um olhar a mais*, p. 84, grifo do autor).

Na nossa leitura, há nos romances em primeira pessoa um momento-chave (no plano do enunciado) em que a cena se produz pela sensação de ruptura com a realidade e outro (no plano da enunciação) no qual se percebe a tentativa de conferir significado ao passado através da narrativa. Ainda que esse significado seja instável e nunca consiga envolver minimamente o acontecimento vivido, o narrador se esforça para compreender o seu papel na cena. O gozo nasce do processo de transformação da vida em grafia, do ato de eternizar a vivência e de experienciá-la de forma diferente pela segunda vez por meio do narrar. Nesse sentido, a *performance* da escrita (baseada na lógica da simulação) deve ser entendida como uma representação destituída de um original, uma vez que ao invés de abarcar a cena primeira – isto é, destroçá-la e examinar suas pequenas partículas em busca de uma verdade – vem sobrecodificá-la ao incidir nela luz e sombra. Enquanto mola propulsora, o simulacro parece ter sido adotado por Sant’Anna como mecanismo desencadeador do efeito ficcional dentro da realidade das personagens (efeito cujo aparecimento resulta no declínio da noção de realidade) e, neste ponto, ele fornece a base para a instauração do jogo de cena. Há, inclusive, certa predileção por parte de narradores e personagens por vivências que se deixam permear pelo estatuto ficcional. Um gosto quixotesco, sem dúvida, mas distinguindo-se da obra de Cervantes, na qual o protagonista se deixa iludir pelas histórias de cavalaria, nos romances santanianos não são os livros os responsáveis pelo efeito perturbador, mas a própria vida que se transformou efetivamente em palco, em espetáculo. A nosso ver, portanto, o simulacro é o artifício que favorece o surgimento da cena, esta sim uma estrutura presente em todas as obras de Sérgio Sant’Anna, constituindo-se como a estética do autor por excelência.

2.2.1 Cena e engajamento

Uma vez que o simulacro está presente nas obras santanianas tanto no plano do enunciado (o mundo das personagens ora é todo ele um grande simulacro, ora propicia o surgimento de uma cena “excessiva” responsável por causar a perda da sensação de realidade) quanto no plano da enunciação (e, neste caso, o relato do narrador se assume como criador de realidades), pode-se questionar em que medida essas narrativas dialogam com a produção do simulacro na nossa sociedade, produção fomentada sobretudo pelos meios audiovisuais – em outras palavras, trata-se de pôr na pauta a discussão sobre o engajamento levantada por Pellegrini e esboçada no início deste capítulo. A questão crucial pode ser expressa através da seguinte pergunta: o texto de Sérgio Sant’Anna está restrito a um mundo inventado fechado

sobre si mesmo no qual o narrador apenas está a sentir o prazer de dar forma ao “vivido” ou, ao fazer isso, ele também fala através da cena sobre a nossa condição? Parece-nos que, em razão da abertura encontrada em maior ou menor medida em todo texto ficcional, tudo depende da perspectiva¹⁶³ empreendida pelo leitor. Se ele pretende ler tais textos apenas como um exercício sobre o fazer literário, encontrará elementos que justificarão sua análise abordando a representação dentro da representação como manifestação metalinguística. Por outro lado, é igualmente possível e legítimo perceber na cena presente na realidade ficcional algo a mais que o desejo de especulação sobre o ofício de escrever, algo que nos fala intimamente sobre o nosso poder de criar ficções sem “abandonar” aquilo que tomamos frequentemente por vida real.

Essa abertura do texto, para nós uma qualidade, foi tratada por Lemos como uma ambiguidade no artigo “A barbárie e as razões do discurso em Sérgio Sant’Anna”, texto no qual a autora investiga se a representação da violência na obra do nosso autor é devedora da estética do choque, disseminada na arte moderna e contemporânea, cujo pressuposto é a recusa em colaborar para a pacificação do olhar do espectador. Quando observa a obra santaniana, Lemos se depara com a impossibilidade de associá-la plenamente à estética citada sem a sombra de uma dúvida: a ambiguidade parece fundamentada na incerteza se o choque visa o puro efeito em si mesmo ou se ele está subordinado ao engajamento. No final de sua análise do conto “O monstro”¹⁶⁴, ela lança uma pergunta que nos interessa: “Seria [o discurso cínico do narrador ao estetizar o real] uma falta de seriedade do autor diante da representação do mal ou uma indicação da síndrome da insensibilidade que nos assola? Ou ambas?”¹⁶⁵

Acreditamos que a obra de Sérgio Sant’Anna nos leva a considerar que nem sempre o engajamento se apresenta de forma ostensiva. Como o narrador opta por contar sua história de dentro da cena, é natural que ele abdique de falar ao leitor no tom professoral – diga-se de passagem, quando essa entonação aparece nos textos santanianos, como no conto “A aula” de *Breve história do espírito*, ela vaza da máscara do mistificador. Nesse sentido, Sant’Anna parece se recusar a assumir o papel de “antenas da raça”, a fim de despertar a massa do seu suposto sono profundo ou encontrar a solução para os problemas gerados pela sociedade das

¹⁶³ É preciso esclarecer que não acreditamos na posição relativista, isto é, que o texto aceita qualquer leitura. A abertura ofertada pelo texto está em deixar a cargo do leitor refletir (ou não) sobre as implicações de uma realidade permeada pela ficção em seu próprio mundo. Parece-nos que o texto santaniano nos oferece questões para pensar a nossa sociedade, mas sem trazer uma mensagem clara, didática, catequizadora. Veremos que o engajamento aqui é de outra ordem.

¹⁶⁴ No conto santaniano citado, organizado na forma de entrevista (um verdadeiro pastiche das típicas reportagens policiais sensacionalistas sobre crimes bárbaros), o personagem encarcerado revela ao repórter os detalhes do assassinato de uma jovem cega cometido por ele e sua amante.

¹⁶⁵ LEMOS. A barbárie e as razões do discurso em Sérgio Sant’Anna, p. 28.

imagens/do espetáculo: neste ponto, sua ficção não pretende salvar ninguém. Por outro lado, sua crítica está, certamente, no modo como as personagens se portam num mundo ficcional onde as imagens pululam sem cessar, onde os “corpos” são antes imagens de corpos, onde o acontecimento é mediado pela máquina fotográfica. O narrador, ao constatar a cena na realidade das personagens, nos revela a artificialidade dos gestos (como no *vernissage* de “Os divergentes”, em *Um crime delicado*), a espetacularização da intimidade (exposta em *O livro de Praga* no capítulo sobre a suicida, bem como no modo como “o caso Inês” é tratado pela imprensa no romance de 1997), a preocupação quase neurótica com o olhar do outro mesmo quando este está “ausente” (o representar para si, sem ter outro personagem em cena para ocupar o lugar de espectador, tal como revelado na passagem de *O sobrevivente* citada no primeiro capítulo). Nesse sentido, a encenação na obra de Sérgio Sant’Anna expõe a falsificação (sem que dessa palavra decorra, necessariamente, um teor pejorativo) presente tanto na teatralidade do cotidiano, a qual nós nos acostumamos a ver como algo natural, quanto na cena produzida pelas novas mídias.

Enquanto os meios de comunicação (no nosso mundo) geralmente exploram o cotidiano como lugar onde a verdade aparece através da lógica da transmissão do “fato” ao vivo, tal como ele é, na narrativa santaniana essa possibilidade é invalidada e o valor de verdade atribuído à realidade, questionado – o que não esconde ser atravessado pelo falso tem o seu brilho justamente porque, diferentemente daquilo que quer se passar por verdadeiro (e que, para tanto, esconde seu buraco sem fundo), deixa-se perceber enquanto criação. Este é, para nós, o ato estético-ético de Sant’Anna: lembrar-nos, através de suas personagens, que a nossa percepção do mundo se dá através da linguagem e, com isso, alertar-nos para o potencial humano de ser criador de realidades e de si mesmo. Enfim, somos chamados a constatar nosso talento para a atuação, a nossa liberdade para escolher qualquer papel, o nosso poder de construção da cena.

3. O olhar na cena, a máscara no espetáculo santariano

O narrador de *Um crime delicado* inicia o seu relato nos contando como foi a primeira vez em que ele viu Inês. O olhar aparece desde logo como o detonador da ligação amorosa sobressaindo em termos de importância narrativa inclusive ao encontro casual (um esbarrão numa escada rolante) no qual se deram as apresentações formais e os primeiros diálogos do “casal” principal. Vale dizer que a troca de olhares sequer ocorreu diretamente, transcorrendo pela mediação dos espelhos que cercavam o ambiente de um Café – afinal, nosso crítico não é de “abordagens ostensivas” preferindo a observação “discreta e oblíqua”¹⁶⁶. Sobre essa ocasião, Antônio diz ter se encantado pela beleza da jovem ao ponto de fabricar fantasias chegando a imaginá-la como uma princesa russa. Diz ainda ter se sentido olhado furtivamente por ela em alguns momentos (já aí não nos é fornecida qualquer certeza de reciprocidade afetiva). Páginas à frente ele fará para si a seguinte pergunta acerca daquela atração à primeira vista: “E, em nossa troca fugidia de olhares, já não fora acesa a centelha de uma compulsão de que seria inútil tentar fugir?”¹⁶⁷ O olhar é, então, sina ou ainda (em virtude do desfecho malgrado da paixão) maldição.

De modo semelhante, o narrador de *O livro de Praga* fala tocado por aquilo que capturou seu olhar. Em suas caminhadas a esmo pela cidade de Kafka, ele não se deteve nos seres e objetos indiferentes. Apenas aquilo que o afetou, quase sempre de forma misteriosa e indecifrável, foi esmiuçado na narrativa: seu contato com a pianista Béatrice, com a jovem húngara suicida, com a santa Francisca, com a “menina-sombra”, com Jana e com a tenente Markova. Se o número de encontros é limitado, o mesmo não podemos dizer sobre a intensidade de cada um deles, pois todos os contatos rompem cada um a seu modo as barreiras da razão, da sensação, da consciência. Nesse jogo, também o olhar transpõe os limites da visão ao se deixar guiar por fantasias nas quais uma boneca ganha vida paulatinamente e pela alucinação responsável por vivificar uma escultura sagrada.

E o que dizer da função-olhar em *A tragédia brasileira*? No romance-teatro o olhar é nada menos que o instaurador da cena. Já na “Abertura”, o poeta Roberto aparece trazendo à cabeça um capacete usado em mineração acoplado de lanterna cujo foco de luz incide diretamente sobre Jacira (esta última também dotada de luz “natural”, proveniente de sua beleza espectral, resplandecente):

¹⁶⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 9-10.

¹⁶⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 31.

No *entrechoque*, então, dessas duas luminosidades, não se poderá dizer qual estará dando a luz à outra e deduzir-se-á, pois, que são antes os dois necessários pólos de atração de um Sistema, em torno dos quais gravitarão os elementos secundários da composição do Espetáculo.¹⁶⁸

Aqui a troca de “olhares” (implícita no embate das luminosidades) se dá abertamente e tem relação com a função criadora. Quem produz a narrativa: o poeta ou Jacira, a Musa? Se não há como eleger um único autor/diretor da obra é porque temos aí esboçada uma ideia importante: há sempre dois olhares na composição da cena: um que vai em direção ao que se dá a ver e outro que vem de encontro (olhar que fere) àquele que olha. Observando os romances santanianos somos levados a concluir que não há espetáculo sem olhar, muito menos narrativa. É ele o grande desencadeador da cena, além é claro de convocar a escrita, sobretudo quando produtor de perturbações (nesse caso propiciando a escrita do simulacro). Ao privilegiar esse aspecto, a obra santaniana estreita seus laços com o teatro, manifestação artística que evidencia a importância do olhar inclusive na origem etimológica: a palavra *téatron* faz referência ao espaço destinado ao espectador – “lugar ‘de onde se olha’, se assiste”¹⁶⁹.

Se, conforme Quinet, o olhar também tem o seu lugar na construção do conhecimento, posto que “a atividade do filósofo é *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar – em que o olhar se torna causa do saber”¹⁷⁰ –, então há de se considerar que ele (o olhar) atravessa todos os níveis da literatura santaniana, pois contribui tanto para a cena desenvolvida no nível do enunciado, quanto para a encenação realizada pelo narrador em sua *performance* do narrar, no nível da enunciação – e é nessa constatação que repousa a necessidade de explicitá-lo através de análise neste capítulo. Uma vez que a narrativa santaniana é autorreflexiva, ela também tece o seu saber-olhar: para ser crítico do “espetáculo” no qual se achou enredado, Antônio Martins precisou ser, além de ator, espectador da cena pretérita.

Este trabalho não é o primeiro a ressaltar a dimensão do olhar na obra de Sérgio Sant’Anna. Dentre as contribuições de destaque chamamos a atenção para a reflexão de Santos que tem como ponto de partida uma cena de *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, na qual emerge o olho de vidro. Esse olho artificial é o mote do autor para tratar dos “múltiplos jogos escópicos, entre personagens, entre narradores, entre personagem e narrador, entre autor e narrador, entre o narrador e a cena brasileira”¹⁷¹, incluindo também a inserção do olhar do

¹⁶⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 12, grifo nosso.

¹⁶⁹ ZORZI. *Cena*, p. 385.

¹⁷⁰ QUINET. *Um olhar a mais*, p. 10.

¹⁷¹ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 18.

leitor na narrativa. Gostaríamos de trazer para a discussão, neste momento, as considerações de Santos sobre o “narrador testemunha” da ficção santaniana. Tal entidade é conceituada como um olhar que se faz presente-ausente na cena, pois sem atuar nesta última (o narrador é aquele que presencia a ação executada por outros) participa dela de alguma forma ao mover-se “dentro do círculo das ações narradas”¹⁷². Ao adotar a função de observador, o narrador pode tanto assumir a posição de *voyeur*, “alguém cuja principal obsessão é a própria ação de olhar”¹⁷³, quanto a posição de neutralidade e distanciamento própria a um observador hipotético – neste caso, o olhar anônimo e imparcial é incorporado no texto pelo narrador com o objetivo de reafirmar o seu ponto de vista sobre a cena¹⁷⁴.

Nosso desejo aqui será o de refletir, em um primeiro momento, sobre o papel do espectador, seja quando executado pelo narrador, seja quando exercido pelas personagens. Com isso, esperamos privilegiar o sentido de ação presente na palavra olhar (em detrimento da passividade implícita no “fora de cena” associado à testemunha), a fim de compreender o espectador não só como aquele que é atingido pela cena, mas também como alguém que dela toma partido, especialmente quando investido da função de observador-*voyeur*. Marcar a diferença entre nossa empreitada e a de Santos não implica desconsiderarmos tal ponto de vista, tampouco significa que nada dele tomamos de empréstimo. Compartilhamos, entre tantas questões, a ideia de que nos textos santanianos o olhar é sempre olhado. Porém, ao partir desse pressuposto, não nos interessa concentrar a atenção nos “jogos escópicos”, ainda que seja necessário passar por eles, e sim refletir sobre aquilo que se apresenta como causador do olhar, bem como sobre os efeitos do sentir-se visto. É porque nosso recorte nos exige uma mirada singular que o enfoque se faz distinto. Dadas as circunstâncias, trataremos da representação do olhar demasiado humano, oposto àquele que tudo vê de modo indiferente (o olho da câmera de segurança, por exemplo).

É importante destacar que a palavra espectador se mostra cara à nossa investigação não só por participar da cadeia de significações envolvendo a noção de cena, mas, sobretudo, porque ressalta nela mesma uma função-olhar: segundo Zorzi, “*spectare*, em latim, [é] ‘observar com atenção’”¹⁷⁵. Vemos muitas coisas, mas dedicamos nossa atenção a poucas. A atração fatal envolvendo certos corpos e objetos será o nosso fio condutor. Para analisá-la

¹⁷² SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 27.

¹⁷³ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 28.

¹⁷⁴ O crítico cita como exemplo desse caso a seguinte passagem de *Breve história do espírito*: “Não era verdade. Qualquer observador neutro e onisciente daquela cena bizarra [...] constataria que, para além da razão pura, uma reação instintiva se produziria nos nervos inferiores” (SANT’ANNA apud SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 29). O olhar aqui é, sobretudo, um uso retórico formulado pelo narrador a fim de aliciar o leitor a acreditar em sua versão da cena.

¹⁷⁵ ZORZI. *Cena*, p. 385.

contaremos com as noções de *studium* e *punctum*, propostas por Barthes, e com as considerações de Quinet sobre o olhar na psicanálise. Ainda neste capítulo, em um segundo momento, faz-se igualmente necessário refletir sobre a moldura que circunscreve o olhar do narrador-espectador e do personagem-espectador. Tal anteparo será pensado como a máscara a partir da qual o olhar vaza e se mostra condicionado. Conforme assinalamos brevemente no capítulo anterior, nossos narradores e personagens já não se constituem como uma essência, como um carácter. Eles são pura aparência e, em muitos casos, mostram-se outros de acordo com a cena e com o papel a ser desempenhado. Dito isso, buscaremos apoio no pensamento sobre a subjetividade mutante a fim de lançar luz sobre a construção de tais seres ficcionais na obra santaniana.

3.1 Esfacelamento da perspectiva, explosão do olhar

Na primeira cena de *A tragédia brasileira* (intitulada “O atropelamento”) há um amontoado de olhares que partem de diferentes pontos. Temos, desde o momento inicial, o olhar implícito do narrador em terceira pessoa. Ele percorre todos os olhares em jogo na construção da cena apontando ao leitor-espectador (que também se constitui como um olhar implícito, como bem apontou Santos) os diferentes cruzamentos. O clima é misterioso oscilando entre a sensualidade velada – afigurada num grupo de pré-adolescentes a preencher o cenário – e a lugubridade, esta última marcada já nas primeiras palavras do narrador do romance-teatro: “Fim de tarde...”¹⁷⁶. Assim o começo da obra anuncia (através da palavra “fim”) a morte a ser representada acompanhando o pôr do sol – também corrobora para esse tom a cantiga popular melancólica “Nesta rua”, o cantar das cigarras. O primeiro olhar explicitado no texto surge logo após a entrada em cena de Jacira (concomitantemente com a saída do grupo de adolescentes) – disposta a brincar, sozinha, com sua corda na rua. Trata-se de Roberto, o poeta, que a entrevê, fascinado, pela fresta da janela do quarto. Nessas condições, o olhar está longe de ser panorâmico (o olhar do *flâneur* por excelência), de passar/vagar pelas imagens ao bel-prazer. Ao contrário, ele se encanta por um objeto específico que nele desencadeia algo que poderíamos chamar de desejo. Estamos aptos a nomear o sentimento de Roberto principalmente porque o narrador faz questão de que nós nos coloquemos no lugar dele:

¹⁷⁶ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 19.

...a luminosidade a trespassar o interior do espaço cênico parecerá provir, agora, do quarto de Roberto, dos sentidos do Poeta. E seremos acometidos pela sensação de que a única perspectiva para se ver e ouvir o que se passa em cena é aquela dos olhos e ouvidos de Roberto, enquanto sentimos, com ele, um leve aroma de jasmim. Mais ainda do que isso, nos assaltará a sensação de “sermos Roberto”; de que o nosso coração, acelerado na taquicardia, é o coração dele, Roberto, enquanto ouvimos com ele os pezinhos de Jacira a pularem na calçada e depois no asfalto; enquanto escutamos, ainda, o som sibilante de uma corda a cortar o vento e a chicotear a rápidos intervalos o solo. E “sermos Roberto” é principalmente colar nossos olhos à fresta da janela para ver Jacira, o vestido esvoaçante mostrando as coxas branquíssimas, e ouvir, ao longe, como se entoadada dentro de um subterrâneo escondido ou, talvez, dentro dos porões mais fundos de nós mesmos, nossa memória, a canção: “*Nesta rua, tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão...*”¹⁷⁷

Se somos Roberto, somos também *voyeur* e espectador. Estamos, portanto, inseridos na cena representada, instruídos a desejar a brancura de Jacira. Não há lugar para a passividade do olhar, pois acompanhamos com alvoroço o pulsar do coração do poeta no ritmo dos pulos de nossa protagonista. E esse som cortante produzido pelo atrito da corda com o ar não ressoaria também em nós? Não seríamos nós, transformados em Roberto, afetados de algum modo por esse açoitamento do solo (comparável¹⁷⁸, talvez, a agonia proporcionada pela cena do olho cortado em *Um cão andaluz*, de Buñuel)? Não bastasse a força desse olhar, sofreremos o empuxo de outro que nasce de um terreno baldio. Trata-se do Negro, marginalizado tanto pelo espaço ocupado quanto pela ausência de nome próprio, igualmente fascinado por Jacira – esta última a atravessar, diante dos espectadores “apaixonados”, a fronteira entre a infância e a adolescência (transformação evidenciada na pequena mancha vermelha a se espriar no vestido e no despontar dos seios sob a roupa). É da moça que brota o terceiro olhar, desta vez, indo ao encontro de Roberto. Percebendo-se observada pelo vizinho, Jacira “estaca paralisada (e fascinada), apertando a corda contra o corpo”¹⁷⁹. Surge, então, o quarto olhar metaforizado no farol do caminhão que a atropela. O motorista alegrará, na cena seguinte, que sofreu uma confusão visual por causa do crepúsculo: seu olhar borrou-se diante da Musa adolescente.

A cena do atropelamento é um bom indicador de que o olhar na obra santaniana ultrapassa a mera ordenação do campo visual, seja ele entendido à luz da perspectiva, seja ele

¹⁷⁷ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 19-20, grifo do autor.

¹⁷⁸ Comparável em termos de identificação: assim como no filme, a cena em questão propicia a identificação do espectador com a mulher cujo olho é cortado (sobretudo porque o espectador conta com o órgão da visão para exercer sua função), no romance-teatro, ao seguirmos as coordenadas do narrador e nos colocarmos na posição de Roberto, nossa interpretação da cena é afetada pelos sentimentos e percepções do personagem.

¹⁷⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 21.

compreendido (apenas) através das lentes do pensamento fenomenológico. A primeira é insuficiente para lidar com a multiplicação do olhar produzida no romance-teatro, já que tal ciência se fundamenta no “*ponto de vista*”¹⁸⁰ fixo. Ao despontar o olhar em diferentes cantos da cena, Sérgio Sant’Anna implode a perspectiva clássica solicitando ao leitor-espectador que acompanhe a atuação das personagens através de constantes deslocamentos imaginários. Por sua vez, a fenomenologia – embora esteja um passo a frente do olho calculável por linhas geométricas (sobretudo quando reintroduz no mundo o sujeito pensante enquanto corpo, este último até então separado do pensamento pela lógica cartesiana) – tampouco nos diz sobre aquilo que convoca/seduz o olhar¹⁸¹. Apesar disso, Merleau-Ponty, pai da fenomenologia moderna, nos oferece questões importantes para a análise do nosso objeto quando filtradas e expandidas pela psicanálise e é por essa via que nós regressaremos a ele.

3.1.1 O *studium* como olhar ameno, o *punctum* como ferida do olhar

Na nossa leitura, os textos literários aqui selecionados partem antes de um olhar que se configura como uma espécie de objeto da pulsão. Em momentos-chave, como na primeira cena do romance-teatro, ele se revela claramente não subordinado ao consciente: os seres de ficção não veem o que querem, ao contrário, o olhar parece conduzido por uma força precedente. Um modo de abordar essa força que perturba o olhar transformando personagens e narrador em espectador é através dos conceitos de *studium* e *punctum* propostos por Barthes em *A câmara clara*. Nesse estudo, o crítico francês se propõe a ler imagens para ele impactantes a fim de descobrir “o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia”¹⁸² – a pergunta principal que ronda todo o texto refere-se à razão de seu estupor

¹⁸⁰ Segundo Quinet, “a perspectiva artificial, que se fundamentaria na razão (*more geometrico*), é dita central, pois supõe um ponto de vista único onde o espectador deve colocar-se para ver, no quadro, o que o pintor teria visto quando pintou a imagem do objeto visto sobre a tela. O olho do observador deve estar em um ponto preciso do espaço, diante do quadro – o *ponto de vista*, cuja projeção no quadro é o *ponto de fuga*, ponto principal para onde convergem as linhas da perspectiva.” (QUINET. *Um olhar a mais*, p. 144, grifo do autor).

¹⁸¹ Embora a fenomenologia merleau-pontyana pense o sujeito envolto no espaço e conectado ao visível (este não sendo um dado anterior ao olhar, mas a este estando condicionado), ela permanece ainda no regime do ser consciente, do sujeito que lança o olhar por vontade própria. Sobre esse aspecto, as seguintes palavras de Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* são elucidativas: “Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. [...] Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do ‘eu posso’.” (MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 18-19). O “eu” no fragmento é o sujeito portador do olhar (sujeito da percepção) que age no mundo: na medida em que se vê, o mundo se transforma. Tal pensamento, portanto, deixa de fora o que escapa ao olho da visão, nada nos dizendo sobre a fascinação das personagens santanianas, tantas vezes citada em *A tragédia brasileira*, em relação ao dado a ver.

¹⁸² BARTHES. *A câmara clara*, p. 17.

diante de certas fotos. O patético na imagem torna-se então o motivo da investigação: “como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.”¹⁸³. Assim Barthes chega aos dois termos citados que no seu entender coexistem¹⁸⁴ em toda fotografia interessante.

O *studium* diz respeito, grosso modo, a uma sensação de “amestramento” (produzida por aquilo que na imagem se comporta como *mise-en-scène*) despertando em nós um “interesse vago, uniforme, irresponsável”¹⁸⁵. Ele conquista a nossa atenção porque nos oferece signos a interpretar, informações etnológicas, representações surpreendentes. Talvez pudéssemos comparar o olhar afetado pelo *studium* àquele outro simultaneamente interessado e distraído, próprio ao *flâneur*, que focaliza, passageiramente, uma pessoa ou um objeto. Nota-se, desde logo, que nessas condições temos a sensação¹⁸⁶ de que somos nós que (voluntariamente) vamos ao encontro do corpo-objeto. Não é essa a trajetória empreendida pelo *punctum*. Este quando se apresenta na imagem é sentido como algo que vem nos ferir, nos atingir certamente ou nos encurralar. O *punctum* golpeia o sujeito de modo único e particular. É o ponto sensível, o calcanhar de Aquiles. Seu despontamento na imagem pode ocorrer de duas formas: pode se dar através de um detalhe anódino (a corda a chicotear o chão e a gota de sangue da primeira menstruação presente no vestido de Jacira, ambas observadas por Roberto e o Negro, parecem indícios desse tipo) ou não ser identificável, nesse caso, se apresentando como mancha (a “cegueira” do motorista talvez possa dialogar com isso).

A diferença fundamental entre *studium* e *punctum* nos parece uma chave de leitura reveladora das relações estabelecidas pelo olhar criadas por Sant’Anna, sobretudo, em *A tragédia brasileira*. Na primeira cena do segundo ato, a profusão de olhares produzida no episódio do atropelamento é novamente explorada. Estão inicialmente em cena o Autor-

¹⁸³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 28.

¹⁸⁴ “Minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse nomear (terei necessidade disso) esses dois elementos, cuja copresença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos” (BARTHES. *A câmara clara*, p. 29). Sob tal perspectiva, o *studium* se revela em todas as imagens cujo interesse é despertado, mas em poucas também o *punctum* desponta. Ao que tudo indica, o *studium* se manifesta como produto da cultura (é, portanto, compartilhado), enquanto o *punctum* age sobre o sujeito de modo especial, pessoal.

¹⁸⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 33.

¹⁸⁶ É apenas uma sensação, porque, conforme Quinet, em psicanálise o sujeito é, antes de tudo, visado pelo Outro (contrariando, portanto, o pressuposto fenomenológico), enquanto o olho é comandado pela pulsão escópica: nessas condições, o sujeito não olha, é objeto do olhar. “Para Merleau-Ponty, existe um onividente universal, enquanto para Lacan há a preexistência de um dado-a-ver. Lacan utiliza essa expressão para significar que, na relação inicial com o mundo, algo é dado-a-ver àquele que vê. Antes do visto há o dado-a-ver. [...] A preexistência de um olhar é correlativa do dado-a-ver do sujeito. Em outras palavras, a pulsão indica que o sujeito é visto, que existe um olhar dirigido para o sujeito, um olhar que não podemos ver porque está excluído de nosso campo de visão.” (QUINET. *O olhar como um objeto*, p. 155).

Diretor e a atriz adolescente responsável por interpretar Jacira. No palco temos como cenário o camarim da jovem atriz dotado de uma penteadeira, de uma “cama irreal e despida” e de “*uma janela aberta para o negror estrelado da noite*”¹⁸⁷ – impossível não ler nesses dois últimos dados uma alusão ao quarto do poeta, como se a intenção fosse a de dar nova roupagem à cena primeira através do reaproveitamento de elementos/signos, mas também, conforme se verá a seguir, à dinâmica do olhar. Na cena em questão, o diálogo ocorre, inicialmente, através do espelho da penteadeira e é também por meio dele que nós leitores-espectadores notamos a relação entre o ver e o mostrar. Questionada se tem ido à praia – motivo de preocupação do Autor-Diretor, pois a adolescente deve preservar a pele alva a fim de melhor desempenhar o papel de Jacira –, a atriz responde negativamente e dá provas disso despindo-se diante do espelho, permitindo que o Autor-Diretor veja seu corpo indiretamente, pelo reflexo.

Também sem troca direta de olhares e sob o comando dele, a jovem se deita na cama de olhos fechados enquanto o Autor-Diretor contempla a nudez feminina. Eis então que surge o terceiro olhar, o do Negro, agora como contrarregra do espetáculo. Ele olha a nudez da adolescente “*através da fresta na porta*” observando “*a cena com uma curiosidade semi-indiferente, de velho empregado do teatro. Logo se entedia e vai embora.*”¹⁸⁸ O olhar desse personagem é afetado pelo *studium*, pois ele está acostumado a ver tal tipo de cena nos bastidores – atrizes despidas na cochia não é para o Negro nenhuma novidade. O quarto olhar aparece inicialmente como suposição. O Autor-Diretor, ao descrever o corpo da adolescente em voz alta, dá a entender que fala não para si ou para a atriz, mas para alguém situado em outro espaço – recordemos que, conforme assinalado no primeiro capítulo, no romance-teatro há constantemente a simultaneidade de cenas. Quem seria esse outro? O Negro da cena inicial escondido no terreno baldio, Roberto, o Narrador em 3ª pessoa, nós leitores? A atriz também manifesta o temor de estar sendo observada por outro olhar: “E se houver alguém? [...] Algum voyeur. Eles são espertos. Se escondem atrás das cortinas, janelas, portas. [...] Às vezes desconfio de alguém em outro espaço... outro tempo. Alguém que me vê.”¹⁸⁹ A força desse olhar sorrateiro não nos é descrita longamente, mas basta perceber a aflição (além, é claro, do prazer e desejo¹⁹⁰ da jovem de supor-se observada) por trás das palavras da atriz para notá-lo como *punctum*.

¹⁸⁷ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 55, grifo do autor.

¹⁸⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 56, grifo do autor.

¹⁸⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 57.

¹⁹⁰ Para Quinet, “O ‘dar-a-ver’ do desejo é o correlato de se fazer olhar da pulsão. A estratégia do sujeito será a de atribuir o olhar como objeto ao Outro, para satisfazer seu dar a ver.” (QUINET. *Um olhar a mais*, p. 13). Por

Esse olhar suposto se materializa em seguida como sombra (*punctum* indefinível, mancha) através da fala do narrador em terceira pessoa ou do que seria, no texto dramático, a didascália/rubrica: “*Pelas frestas da persiana fechada, distingue-se momentaneamente um vulto, iluminado fracamente pela chama de uma vela. O contra-regra negro? Roberto*¹⁹¹?”¹⁹² Em contraposição, o *punctum* do Autor-Diretor, aquilo que o fere e proporciona o orgasmo (em francês, vale lembrar, esse termo é precisamente nomeado de *la petite mort*) visual é declarado, explicitado. Ele reluz no modo inerte (como morta) e nos olhos cerrados da atriz deitada na cama, na pele muito branca da jovem, quase fantasmagórica, além de manifestar (as palavras são do Autor-Diretor) nos “cabelinhos quase louros, entre as pernas, que você abre apenas um pouquinho... para que eu não veja demais, o que poderia quebrar o mistério.”¹⁹³ Ressalte-se ainda que esse orgasmo é descrito no episódio como “*simulado*”, “*representado*”¹⁹⁴, o que nos leva a considerá-lo não como referência ao orgasmo sexual propriamente dito, mas como resultado da contemplação estética¹⁹⁵, o que o aproxima, talvez, do possível prazer mental (a epifania) dos leitores-espectadores da cena.

Se acima o *punctum* é passível de ser observado (seja como detalhe, seja como mancha indistinguível), em outros casos ele pode se apresentar onde as palavras são ineficientes – e, nesse quesito, é lícito dizer que, ao contrário do *studium*, o *punctum* nada nos ensina. Segundo Barthes, “a impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio”¹⁹⁶. Isso nos faz recordar a dificuldade de Martins em tratar abertamente da deficiência de Inês. Em

essa razão o *voyeurismo* sempre reclama como companhia inseparável o exibicionismo. Vale ressaltar que a citação do texto literário (ao chamar a atenção, nas entrelinhas, para a origem pulsional presente na ação de mostrar-se) nos oferece uma brecha para uma possível aproximação – a ser discutida mais a frente – entre o *punctum* (que neste caso está em identificar um olhar externo) e o olhar enquanto objeto.

¹⁹¹ Embora não seja possível dizer quem é o *voyeur* nessa cena (aliás, talvez nem mesmo seja interessante para nós situá-lo porque pensado enquanto mancha esse olhar dialoga, conforme se verá adiante, com aquele invisível, abordado na psicanálise), o leitor-espectador do romance-teatro ficará tentado a associá-lo a Roberto. Isso é viável, sobretudo, porque no momento em que o Autor-Diretor descreve o corpo da jovem atriz, revelando desse modo o seu *punctum*, é informado ao leitor que ele fala como se dialogasse com alguém situado em outro espaço. Tal descrição, por sua vez, é semelhante à outra feita por Roberto sobre o corpo de Jacira, em passagem anterior: “*Roberto (aproximando-se da janela): – E foi então que eu vi, da janela, os pelinhos dela; apenas uns poucos, ralos, tão incipientes quanto os seios. (Alçando desesperadamente a voz.) E oh, meu Deus, eles eram louros. Sim, eles eram louros...*” (SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 35). Nesse sentido, o possível diálogo entre o Autor-Diretor e o poeta (a rondar a cena com a vela na mão) seria estabelecido pelo *punctum* em comum. Ora, se o *punctum* não pode ser compartilhado (conforme dito na nota 184), como explicar tal coincidência? Nesse ponto teremos ou de expandir a noção proposta por Barthes, ou (igualmente possível) pensar o Autor-Diretor como um duplo de Roberto.

¹⁹² SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 57, grifo do autor.

¹⁹³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 58.

¹⁹⁴ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 58, grifo do autor.

¹⁹⁵ É necessário assinalar que, sendo representado (aludindo, no nosso entender, a um prazer estético estimulado pela visão), o “orgasmo” não é por esse motivo falso ou menos intenso/real que aquele sentido pelo corpo. Também ele (enquanto fonte de prazer visual) tem origem pulsional/sexual. Como bem aponta Quinet: “Na filosofia, sobretudo em Platão, desejo erótico, desejo do belo, desejo de saber são contíguos e também participam do olhar.” (QUINET. *Um olhar a mais*, p. 9).

¹⁹⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 53.

Um crime delicado, sem dúvida alguma, a perna defeituosa da modelo é o seu *punctum*, mas é preciso esclarecer que apontar a ferida não equivale a encontrar a origem do olhar que é causa do desejo. Queremos dizer com isso que o ponto “fraco” do crítico não é a deficiência em si; esta, na verdade, parece ter sido recoberta por algo particular desencadeador de fascínio. Nesse sentido, o *punctum* se apresenta ao espectador como uma espécie de suplemento, como algo acrescentado ao já existente¹⁹⁷.

Dito isso, é preciso enfim elucidar que Jacira não é a razão maior para o poeta se postar em frente à janela. Santos tem razão quando afirma que “o prazer do *voyeur* não se extrai, simplesmente, da qualidade do objeto observado, mas de certas condições da própria ação de observar”¹⁹⁸. Certamente, o sujeito se apraz quando o olhar (produzido pelo olho) é circunscrito por um “furo” que envolve/delimita/captura o objeto de atenção, bem como quando pode contar com binóculo ou aparelho similar capaz de ampliar o alcance da visão focalizando detalhes. Acrescentemos, porém, que o olhar que é causa do desejo não é aquele produzido pelo olho, mas outro que vem nos interrogar ou nos ferir (*punctum* talvez seja outro modo de nomeá-lo) – e que, por sua vez, comanda o olho da visão. É esse olhar o grande responsável por jorrar um brilho especial sobre um ser ou objeto qualquer fazendo-o parecer único. Apresentando-se invisível ao sujeito, ele ilude o sentido da visão que, uma vez seduzido, acredita estimulado pelo ser/objeto contemplado. Antes de avançar na tentativa de explicitação desse olhar, gostaríamos de começar a analisá-lo a partir da bela dramatização realizada por Krzysztof Kieślowski sobre o gozo escópico no episódio “Não pecarás contra a castidade”¹⁹⁹, integrado à série televisiva intitulada *Decálogo*.

No capítulo citado, um jovem tímido passa a espiar com regularidade uma mulher, moradora do prédio em frente ao seu, pela janela do quarto. Saberemos por ele que a observação se inicia por influência de um amigo (o primeiro *voyeur*, apenas citado, responsável por “passar o bastão” e o binóculo). O olhar produtor do desejo é representado logo nas primeiras cenas da narrativa fílmica quando o jovem protagonista rouba uma luneta e tenta de todas as formas, legais e ilegais, uma aproximação com a figura feminina. Entretanto, quando finalmente consegue ficar a sós com ela, o toque parece insuportável. Algo do encanto se desfaz na crueza com a qual a mulher se oferece. Ele tenta suicidar-se logo depois do encontro malfadado sendo hospitalizado por tempo indeterminado. Por sua vez, a jovem mulher (antes observada e “insatisfeita” com a falta de privacidade) passa constantemente a

¹⁹⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 57.

¹⁹⁸ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 45.

¹⁹⁹ NÃO PECARÁS contra a castidade. Sexto episódio da série Decálogo (Dekalog). Direção: Krzysztof Kieślowski. São Paulo: Versátil Home Video, 1989. Dvd (58 min.), son., color., legendado.

vigiar a janela do seu antigo *voyeur* à espera de seu retorno. Nesse ponto do episódio os papéis começam a se inverter.

Seria a razão da observação realizada pela mulher uma preocupação tardia com os sentimentos do rapaz (uma espécie de culpa) ou algo indefinível finalmente a atingira? Ela decide procurá-lo quando, recuperado, o jovem-espião volta à vida normal. A personagem o vê pela vidraça do lugar onde ele trabalha. A câmera focaliza os pulsos enfaixados do adolescente indicando a direção do olhar empreendido pela figura feminina. Ela segue em direção a ele com um sorriso nos lábios e parece querer se explicar, dizer algo importante. Entretanto, antes que a personagem se pronuncie, ouve-se a declaração do adolescente: “Eu já não te espiono mais”. O sorriso dela dá lugar à seriedade (decepção, talvez?!) e assim o episódio chega ao fim. Por que o jovem abandona o *voyeurismo* se ainda possui a luneta, se a mulher há pouco tão amada permanece morando no mesmo apartamento e possui o mesmo corpo anteriormente interessante, desejado? Talvez porque a fagulha que alimentava o olhar se apagou – acrescentemos que o “Eu não te espiono mais” parece equivaler no capítulo em questão ao “Eu não te amo mais”. Assim sendo, somos tentados a concordar com Quinet, para quem “o olhar não é um atributo do sujeito que dele se serve como um instrumento; pelo contrário, é o sujeito que é afetado pelo olhar enquanto objeto.”²⁰⁰

3.1.2 Olhar encoberto, olhar desvelado: manifestações do objeto *a*

No episódio da série de Kieślowski, é informado que a ação *voyeur* se iniciou sem a carga poderosa do patético. Estava em questão, primeiramente, o interesse irresponsável despertado pelo *studium* – o amigo convencera o jovem tímido a espionar a mulher ao qualificá-la como “bundinha linda, mexe muito”. Algo, porém, se transformou ao longo de um ano de contemplação constante (dado temporal fornecido pelo garoto), pois quando o personagem tem a oportunidade de declarar seus sentimentos à vizinha não deixa transparecer qualquer sombra de desejo indolente, longe disso, afirma, com sofreguidão, amá-la. Esse olhar que é causa de prazer e dor (em outras palavras, de gozo) foi nomeado por Lacan de objeto *a*. Em psicanálise, ele é externo (está “localizado” na intersecção²⁰¹ entre o sujeito e o outro), não correspondendo portanto ao órgão da visão pertencente ao ser enquanto corpo físico. Ao contrário, diz respeito a um olhar sem rosto que constrange (o sujeito julga ser

²⁰⁰ QUINET. *Um olhar a mais*, p. 18.

²⁰¹ Segundo Quinet: “No seminário 11, Lacan tenta demonstrar a conexão entre o objeto e o sujeito, colocando o sujeito em relação ao Outro. Em um de seus diagramas, Lacan situa o sujeito num círculo e o Outro (*Autre*) em outro; o objeto *a* cai entre o sujeito e o Outro” (QUINET. *O olhar como um objeto*, p. 159).

visado, mas por quem?) ou que fascina, produzindo encantamento. No episódio do Café, presente no romance *Um crime delicado*, esse olhar parece ser dramatizado (embora apareça encoberto) no momento em que Martins se sentiu observado fortuitamente por Inês. Assim, no nosso entender, o desejo de Antônio pela manca (desencadeado, na ocasião referenciada, pelo sentir-se visto) reitera o pensamento que compreende o olhar para além da visão, como algo que:

...não faz parte do campo da realidade [...] É de forma velada que o objeto *a* desempenha seu papel no campo da realidade. O olhar não se encontra no campo da visão, mesmo que tenha aí seu lugar de causa. Do espetáculo do mundo vem um olhar que me olha e que eu não vejo, embora me sinta afetado por ele. *O olhar é o invisível da visão*. No âmbito da percepção visual, o eu está para a visão como o sujeito inconsciente está para o olhar como objeto *a*.²⁰²

Não pertencendo ao campo da realidade, o objeto *a* se manifesta ao adquirir “uma ‘substância episódica’”²⁰³, apoderando-se desse modo de qualquer ser ou coisa do mundo, tal como o *punctum* ao se revelar como suplemento. Pensar com Quinet nos permite considerar que, no romance *Um crime delicado*, Inês não pode ser a causa do olhar para Antônio, mas (para usar aqui uma metáfora cênica) um corpo que ganha contorno singular quando recebe um fecho de luz proveniente de poderoso holofote, este último posicionado de modo especial, a fim de fisgar o nosso crítico de teatro. Envolvida por essa luz, ela passa de simples plebeia a princesa russa. Diga-se de passagem, a “luminosidade” que cobre de atrativos a personagem Inês, tal como um véu, no episódio do Café funciona de forma semelhante a certo *trompe-l’oeil* encontrado na história da disputa entre os artistas Zêuxis e Parrásios, narrativa recuperada por Lacan no seminário 11. No apólogo antigo, competiam os confrades pela pintura mais perfeita. Zêuxis teria sido capaz de pintar uvas que enganavam até os olhos dos pássaros, mas Parrásios conseguiu um feito maior, pois, segundo nos conta o psicanalista, triunfou sobre o concorrente ao “pintar sobre a parede uma cortina, uma cortina tão parecida que Zêuxis, virando-se para ele, lhe disse – *Então, agora mostre o que você fez por detrás disso*”²⁰⁴. Ali onde o olhar (*a*) monta a sua armadilha o sujeito tem a curiosidade atizada, emergindo daí o desejo de ver o que estaria escondido e que, no entanto, possui existência imaterial. Também encontramos engodo semelhante ao da cortina citada nas palavras de Antônio. Sobre Inês ele dirá que a “beleza singular, enfim, e algo estranha” da moça o “movia

²⁰² QUINET. *Um olhar a mais*, p. 43, grifo do autor.

²⁰³ QUINET. *Um olhar a mais*, p. 52.

²⁰⁴ LACAN. *Seminário, livro 11*, p. 104, grifo do autor.

a decifrá-la”²⁰⁵. Entretanto, em nada a vivência ao lado da manca foi-lhe útil para compreender a origem do desejo que o agitara. Ao fim da narrativa a modelo permanece uma incógnita, uma imagem diáfana tanto quanto aquela fabricada no primeiro encontro através da troca indireta de olhares.

Já em *A tragédia brasileira* o olhar invisível (condutor do olho) desencadeador do desejo intenso fomenta o retorno renovado, transformando-se em um fio de ligação essencial entre as cenas do romance-teatro. Conforme assinalado anteriormente, encontramos na primeira cena do primeiro ato o cruzamento de diferentes pontos de mirada, todos indo ao encontro de Jacira – com exceção desta última, concentrada em trocar olhares com Roberto. Já no segundo ato, a cena do camarim expõe olhares em constante desvio de rota (a troca de olhares se faz indiretamente através do espelho; o Autor-Diretor contempla a jovem atriz nua enquanto ela está de olhos fechados; o Negro espia, mas aparentando ter pela cena um interesse vago ao ponto de desistir de observá-la; uma sombra se faz fracamente visível atrás da cortina da janela para mais adiante desaparecer como um fantasma). Os jogos escópicos montados em determinada cena são desarranjados em momento posterior a fim de formar uma combinação diferente, tal como se dá frequentemente na organização inicial de um cubo mágico, cujo arranjo de um lado colorido resulta na desconstrução dos demais lados. Nesse sentido, o olhar objeto (*a*), enquanto força pulsional, poderia ser entendido como aquilo que move os jogos escópicos – isso, é claro, desde que não coloquemos o olhar *a* e o olho da visão do mesmo lado e em perfeita harmonia, pois segundo Lacan entre um e outro há, sobretudo, uma cisão.

Em *O livro de Praga* o campo escópico produz ora um prazer sem limites, ora a angústia perturbadora. A sensação de deleite se manifesta quando o olhar, anteriormente distraído, se acha de repente fisgado por algo arrebatador. É como se para que o *punctum* se destacasse como um lampejo fosse necessário ter ao fundo a paisagem amena do *studium*. Este último, vale repetir, se mostra caro ao olhar do *flâneur*, bem como do viajante estrangeiro que caminha a esmo pela cidade desconhecida. A princípio esse olhar pode assumir o caráter inofensivo, conforme analisado por Benjamin, próprio da visão panorâmica. Assim ele se apresenta já no primeiro parágrafo do romance publicado em 2011:

Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá, foi o que pensei quando, flanando por Praga, avistei o nome do artista pintado em enormes letras coloridas num grande muro nos fundos de um prédio [...] e

²⁰⁵ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 14.

bastou seguir a direção daquelas letras que fui dar num museu chamado Museu Kampa...²⁰⁶

Ser *flâneur* é se deixar levar por aquilo que desperta um interesse vago. Tal definição casa perfeitamente com o comportamento adotado por Antônio Fernandes na citação acima. O narrador notando ao longe o nome de Andy Warhol, toma, casualmente, a direção do Museu Kampa; seu deslocamento, portanto, é orientado pela “vitrine”. Percebamos ainda que o objeto da atenção do nosso transeunte não se caracteriza por um detalhe (dado peculiar, cuja forma é tão apreciada pelo *punctum*), mas por algo propositalmente destacado – tal como os anúncios comerciais habilmente expostos para atrair o olhar do consumidor –: as enormes letras coloridas do nome do artista, uma propaganda da exposição. Chegando ao museu, ele vaga de obra em obra na mostra “*Disaster Relics*”, assinalando aquilo que atraiu momentaneamente o olhar. Primeiro contempla as “imagens téticas de pessoas esmagadas”²⁰⁷, mais a frente lê as palavras do artista (afixadas na parede da instituição), logo adiante se depara com as imagens de caveiras e de uma cadeira elétrica, abandonando-as posteriormente para ver os retrados de Marilyn e Jacqueline Kennedy.

Em sua caminhada pela exposição, o narrador-personagem segue o pressuposto benjaminiano do olhar em movimento, próprio do passageiro que é obrigado constantemente a substituir o ponto observado porque a paisagem muda (fica para trás) à medida que o meio de transporte se desloca. Quem vai a uma exposição, salvo exceções, deseja percorrê-la por inteiro, para tanto transformando o corpo em motor, em veículo do olho – o deslocamento, por sua vez, pode ser orientado pela atração desencadeada por um objeto mais a frente ou posto ao lado, atração que pode inclusive fazer o sujeito retornar a certa obra mais apreciada. O flunar chega ao fim quando algo impede a ação de prosseguir:

Não sei quanto tempo mais eu teria ficado por ali, vendo e revendo os trabalhos de Warhol, deixando-me levar por eles, naquela mostra com não muitas obras. Mas, subitamente, ouvi acordes distantes de um piano tocado em alguma parte mais afastada do museu, que repercutiram, abafadamente, ali na sala da exposição e me impressionaram vivamente e depois criaram em mim uma sensação de irrealidade, como se não houvessem soado de fato [...] Enfim, clarões sonoros, com a brevidade de relâmpagos.²⁰⁸

Esse som impactante, produzido por Béatrice, retira Fernandes da rota até então empreendida promovendo o desejo do personagem de conhecer quem produzira tais

²⁰⁶ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 9.

²⁰⁷ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 10.

²⁰⁸ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 11-12.

relâmpagos sonoros, quem está por trás da composição singular. Em *O livro de Praga*, nosso narrador terá outra percepção sobre a mostra do artista pop após o momento único compartilhado com a pianista: “Passando pelo saguão do museu vi de relance um grande cartaz que anunciava a exposição de Warhol, mas agora o artista me era indiferente, diante da experiência radical por que passara.”²⁰⁹ O olhar promotor de fascinação parece emergir igualmente no episódio “vivido” pelo personagem ao lado da santa Francisca: na ocasião, o narrador se deleita ao perder o equilíbrio próprio ao mundo real, ao se deixar conduzir pela alucinação. Porém, nem sempre o olhar produz prazer. Ao se manifestar, ele pode muito bem causar o sentimento de angústia, tal como na ocasião em que Antônio Fernandes sente o olhar da suicida no quarto do hotel:

Voltando à cama, logo mergulhei numa zona nebulosa e tive uma sensação de que Giorgya se encontrava ali, às minhas costas, quase me tocando com os seios. Meu coração disparou e virei-me, como um louco, na direção dela. Deparei, naturalmente, com o vazio, mas chegando a sentir um calafrio diante do que seria um espectro de Giorgya no quarto. Tornei a saltar da cama e, no estado de perturbação em que me encontrava, demorei a achar o interruptor da luz. Quando o quarto se iluminou, constatei o óbvio: não havia ninguém em nenhuma parte do aposento, embora, com a mente tumultuada, eu continuasse a sentir no ambiente a presença de Giorgya, uma presença que o que eu conservava de lucidez dizia que era em mim.²¹⁰

Aqui o olhar se materializa na imaterial presença de Giorgya, apontando simultaneamente para dentro e para fora do sujeito, deslizando entre este e o outro sentido/percebido como espectro. Entretanto, apresentando-se como invisível ao sujeito (e sem se apoderar de um corpo ou objeto do mundo ficcional), ele não necessariamente precisa pegar de empréstimo as feições de um fantasma. Em *Um crime delicado*, quando não cobre Inês de beleza, o olhar comanda o relato do crítico de teatro ao se mostrar como olhar do outro anônimo (os possíveis leitores?) que vem julgá-lo pelas suas ações e, inclusive, pela sua forma de narrar.

3.1.3 O olhar vigilante em *Um crime delicado*

O medo do ridículo é, talvez, o sentimento que mais atormenta o crítico de teatro de *Um crime delicado*. Ao querer elevar o estatuto de sua história de autobiografia a texto

²⁰⁹ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 41-42.

²¹⁰ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 62.

estético/crítico, o narrador sente a necessidade de assinalar para os seus leitores que tem consciência quando seu discurso abdica da elegância e do estilo (conforme vimos no capítulo anterior, a aventura com Maria Luísa, a atriz, “precisava” ser descrita no registro baixo). Encontramos vestígio desse temor quando Antônio se explica pelo uso da expressão “meu coração sangrava”, por ocasião de sua saída da exposição “Os divergentes” (na qual viu o quadro de Inês), como consequência de um “pensamento melodramático” inevitável “contaminado por um expressionismo barato”²¹¹, certamente adquirido na mostra em questão. Assim, nada que contrarie o bom gosto literário parece surgir de uma carência de recursos estéticos. Nosso narrador não quer passar uma imagem negativa de si, isto é, uma imagem que deteriore sua figura de homem das letras, de sujeito da razão, de crítico afiado. O olhar de fora, sempre avaliador, parece exigir a conservação dessas máscaras obrigando-o, em certos casos, a corrigir seus excessos. A carta enviada a Inês (logo após a tarde-noite de amor e que, posteriormente, foi explorada pela mídia quando o caso criminal tornou-se público) é transcrita pelo narrador, mas com uma intromissão no meio dela, a fim de explicar os momentos piegas da correspondência ao leitor do relato:

(Aqui o leitor perceberá que, movido pelo tal arrebatamento, exagerei um pouco, não apenas quanto a figuras de linguagem, mas em relação à própria quantidade de sangue, só que, ao final, terá prevalecido para quase todos o escrito.)²¹²

Acima a justificação se casa com o lamento de não ter sido compreendido – não é Antônio Martins um romântico cafona (afinal, “todas as cartas de amor são ridículas”²¹³), são os outros que não são capazes de perceber que “o que escrevemos, desarmados, em nossa vida particular não [...] [obedece] a critérios [...] estéticos ou profissionais”²¹⁴. O vigor desse olhar que vem constrangê-lo é, para nós, tão importante quanto aquele que desencadeia o desejo (olhar que incide especialmente sobre a manca), pois é do primeiro que nasce a necessidade de escrever. É porque o olhar do outro pesa sobre Martins que ele precisa se justificar, para tanto, buscando recriar o seu papel na cena passada e compreender-se enquanto parte do espetáculo. Esse aspecto é evidenciado já na primeira página do romance, na qual lemos o seguinte: “É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no

²¹¹ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 61.

²¹² SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 110.

²¹³ CAMPOS. *Todas as cartas de amor são...*, p. 267. O verso de Álvaro de Campos não é citado no romance, mas soaria perfeitamente na boca do narrador, visto este último buscar incansavelmente justificar-se de todo mau passo, seja ele resultado de ações, seja decorrente de escolha lexical.

²¹⁴ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 109.

Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro [...] Então seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o início por *aquilo*.²¹⁵ Para quem é preciso esclarecer alguma coisa? Nós leitores até podemos nos sentir aí representados, mas esse olhar que exige explicações parece nascer em outra parte. Sentindo-se olhado, Antônio logo prevê as possíveis interpretações de sua história, afirmando que a deficiência de Inês não é a causa do desejo. Se podemos pensar que a presença desse olhar inquisidor é condição para o nascimento da narrativa (uma vez que esta se apresenta como uma espécie de autojustificação pública), então não poderíamos dizer que a máscara do crítico também tem aí as suas “origens”? Estaria a profissão de Martins em sintonia com o constante sentir-se visado, uma vez que se percebendo como objeto do olhar (“a cena se revela para mim, ela me vê”) resta apenas buscar o controle interpretativo seja dos espetáculos criticados por ele no jornal, seja do próprio espetáculo-vida no qual ele é simultaneamente ator e espectador?

3.2 O baile de máscaras

Muito já se disse sobre a composição das personagens e narradores santanianos. Valério, em artigo²¹⁶ publicado em 2008, identifica nas máscaras utilizadas pelos seres ficcionais uma aposta do nosso autor em acompanhar a estética pós-moderna calcada na exposição do gesto criador realizável por meio da metaficção. O crítico alerta, contudo, para o fato de que a exibição do caráter farsesco da personagem na narrativa não equivale ao distanciamento da realidade, ao contrário, ela pode servir para criticar certos tipos e estereótipos. Tal análise é adequada, especialmente, para uma das obras focalizadas nesta pesquisa. Em *A tragédia brasileira*, as máscaras-clichê, visivelmente artificiais, aparecem fartamente contribuindo para a percepção do leitor de que as personagens estão representando, estão em regime de atuação. Tal máscara é visível, conforme apontado rapidamente no capítulo anterior, no comportamento depressivo, traço provavelmente devedor da vertente “mal do século”, do nosso poeta romântico²¹⁷. Na cena quatro do primeiro ato, saberemos pela mãe de Roberto que este quando garoto era “arredio, esquisito [...] Mas inteligente”²¹⁸ – a dor

²¹⁵ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 9, grifo do autor.

²¹⁶ VALÉRIO. Para uma estética da representação, p. 7.

²¹⁷ Entre as passagens que revelam a aproximação entre o poeta e a estética romântica está o episódio no qual Roberto descreve a natureza a sua volta em comunhão com seus sentimentos, procedimento recorrente no estilo de época citado: “Roberto (*escrevendo*): – Como se desenhado por minha vontade, o crepúsculo mistura tonalidades imprevisíveis de cor, entre o azulado e o róseo, conformando-se ao meu espírito que, pouco a pouco, se concentra na expectativa da chegada de Jacira...” (SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 43, grifo do autor).

²¹⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 36.

de existir é representada já na infância numa cena da vida, desvelada ao leitor-espectador, na qual o poeta diz à mãe que preferiria não ter nascido. Temos aí o artista rotulado como sujeito deslocado, recluso, que se destaca em meio à multidão pelas suas excentricidades.

A fala das personagens também pode ser usada para estabelecer a marca discriminatória (através da qual o estereótipo dá as mãos ao preconceito), tal como se observa na seguinte afirmação do personagem identificado como Advogado no nosso romance-teatro: “Andei investigando por conta própria. Disseram-me que o negro tarado tem um sotaque nordestino.”²¹⁹ Em defesa do motorista, o representante da lei lança o argumento atroz sem qualquer constrangimento: “E o que poderia haver no terreno baldio senão a figura terrível do nordestino? Além de tudo, negro.”²²⁰ É o personagem despossuído de nome dotado de todo aspecto que a sociedade estabeleceu como marginal. Ele toma parte na culpa pelo atropelamento apenas porque existe, porque se fez presente na cena através do olhar. O estereótipo ganha forma não só através da descrição do gestual e dos diálogos das personagens, mas também por meio da referência a vestimentas. O motorista do romance-teatro, por exemplo, se apresenta em cena usando “*blusão de couro, luvas, óculos escuros, etc., tipo playboy da época (62)*.”²²¹ Tais elementos fazem emergir do imaginário construído socialmente a velha figura do caminhoneiro corruptor de adolescentes e de meninas que se prostituem nos restaurantes de postos de combustíveis nas grandes rodovias brasileiras – imaginário efetivamente dramatizado na primeira cena do terceiro ato, intitulada “Rubricas”.

Entretanto, cumpre dizer que o estereótipo, quando se apresenta provocador, não necessariamente está a serviço da crítica à sociedade – o que a nossa rápida observação exposta acima sobre o papel do negro no romance citado pode talvez sugerir. Prova disso é a cena-epílogo final de *A tragédia brasileira* na qual encontramos Buda, Cristo, Maomé, Freud e até um Pajé atuando em planos contíguos, através dos quais as referências e contextos se embaralham sem deixar clara qualquer espécie de engajamento. Da atuação de tais personagens decorre a profanação do sagrado seja através do humor irônico e da reunião incomum de tais figuras, seja pela simplificação das imagens divinas. Em certo momento se lê que “Insetos esvoaçam em torno da pele oleosa de Buda e produzem zumbidos semelhantes ao cântico sagrado: ‘*Om, Om, Om*’.”²²² Cristo, que na tradição religiosa é desde o berço consciente de sua missão, surge em determinado ponto totalmente descrente, afirmando: “Não existe Deus; a criação é um acidente apocalíptico e cabe ao homem superar-se sempre, através

²¹⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 26.

²²⁰ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 27.

²²¹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 22, grifo do autor.

²²² SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 143, grifo do autor.

do autoconhecimento”²²³. Enquanto isso, Freud, sujeito “que se destina a ser quase tão importante quanto Cristo” aparece para analisar o “universo onírico”²²⁴ do filho de Deus. O que essas figuras de origens e culturas tão distintas têm em comum e por que foram escolhidas para “finalizar” a encenação do romance-teatro? Poderíamos arriscar como traço constante o poder inventivo: as divindades, de criarem o mundo e/ou fundarem religiões e ritos; Freud, de criar e fundar um pensamento sobre o homem. Nesse sentido elas se aproximam do artista. O Cristo, sobretudo, traz em si o poder de vida, morte e ressurreição e é este último ponto o explorado nos momentos finais da cena. Como o Cristo que revive após a crucificação, nosso espetáculo literário está, segundo nos informa o narrador, sempre renascendo do caos. A presença desses personagens na última cena é, portanto, em nada aleatória. Eles estão lá para simbolizar a abertura da obra, para marcar o potencial do texto de se renovar a cada leitura.

Até aqui, temos duas possíveis funções por trás da construção planificada da personagem: uma delas serve aos interesses da reflexão sobre o fazer artístico (para nós, a exposição não é simplesmente um exercício metalinguístico) ao reafirmar o poder da máscara na instauração do jogo de cena; a outra vem “denunciar” a precariedade da máscara no regime da realidade quando ela é constituída de visões de mundo preconceituosas (a exemplo dos estereótipos envolvendo o Negro). Franke acrescenta um matiz interessante à primeira função quando chama a atenção para a preocupação, presente na narrativa santaniana, com a formação de um novo leitor mais consciente do jogo ficcional, formação possibilitada pelo efeito de distanciamento responsável por expor os alicerces da narrativa. Sobre a construção da personagem-tipo em *Simulacros* a autora nos diz que:

...apesar de JP, Vedetinha, PD e VC serem personagens-tipo, estereótipos que o leitor facilmente reconhece e rotula, a superficialidade de seus caracteres é tão “desmontável”, “desmascarável”, que ao leitor é praticamente vedada qualquer possibilidade de identificar-se em termos de “realismo” com elas – estas não evidenciam nem mesmo a prática literária corrente de atribuição de nome e sobrenome às personagens, que lhes conferem a ilusão de referencialidade empírica.²²⁵

Tal argumento nos parece igualmente válido para *A tragédia brasileira*. O leitor do romance-teatro, possivelmente, sentirá dificuldades em encontrar características partilhadas com Roberto (o poeta doente dos nervos), com Jacira (a adolescente lasciva de pele

²²³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 146.

²²⁴ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 148.

²²⁵ FRANKE. *Desnaturalizando os signos*, p. 8.

fantasmagórica) ou mesmo com o Motorista (o *playboy*, o bandeirante da modernidade a se embrenhar nas estradas brasileiras). Criada pelas personagens, a máscara santaniana, curiosamente, não se apresenta como algo que oculta²²⁶ uma suposta essência do ser, ao contrário, mostra-se ela como único “rosto” possível. Mas, afinal, o que tratamos aqui por máscara?

3.2.1 A máscara permutável como metáfora do *eu* múltiplo

Seguindo o conselho de Damisch, para quem a máscara, devido à multiplicidade de significados, deve ser pensada no contexto de sua emergência²²⁷, nos propomos a conceituá-la aqui em seu sentido figurado de criação de uma *persona*, de uma face/personalidade pelo personagem. É por meio dessa máscara imaterial que os seres ficcionais santanianos se fazem múltiplos. No romance-teatro a mudança de máscara está relacionada, sobretudo, ao aproveitamento dos mesmos personagens-atores em novas circunstâncias. Na terceira cena do primeiro ato, intitulada “Reconstituição e Velório (‘Desespero agradável’)”, lemos que “o Advogado, o Escrivão e o Delegado” aparecem “em novos papéis”²²⁸ e que “O Padre pode ser representado pelo Autor-Diretor.”²²⁹ Conforme já dito no primeiro capítulo, a permuta de máscara não é mera casualidade, ao contrário, ela vem agregar novas significações. Se o padre pode ser “interpretado” pelo Autor-Diretor, então podemos supor que o primeiro deve comandar o espetáculo religioso dentro do romance-teatro tal como o segundo organiza sua “tragédia brasileira”. De modo semelhante, podemos dizer que o Autor-Diretor, ao se vestir como religioso, termina por acrescentar à sua peça um fundo místico – aspecto que é confirmado no avançar da trama, inclusive endossado pela cena-epílogo já explicitada.

²²⁶ Diga-se de passagem, nem mesmo a máscara concreta foi sempre usada para esconder a identidade. Damisch nos conta que na Veneza do século XVIII os nobres eram reconhecidos pela máscara que usavam em eventos públicos e oficiais (tratava-se da “*bautta*, espécie de manto com capuz negro e máscara branca” [DAMISCH, *Máscara*, p. 305]). Nessas circunstâncias: “A máscara é um passaporte, ou melhor ainda, um *passe-partout*, que garante a liberdade de movimentos àqueles que por condição ou pelo seu cargo são obrigados ao incógnito. Um incógnito, aliás, muito relativo numa cidade onde, na opinião de Montesquieu, raramente se mudava de traje e todos se conheciam (‘O núncio papal estava mascarado, um homem ajoelhou-se diante dele e pediu-lhe a benção’ [1728-29, ed. 1964 p. 218]). Quanto à *bautta*, escondia certamente uma parte do vestuário: usada, como era, por ambos os sexos, não dissimulava porém a diferença, como não apagava a de classe, que antes se destinava a conservar pondo-a em evidência.” (DAMISCH. *Máscara*, p. 306).

²²⁷ Diz o autor: “Mas o essencial deste trabalho é a parte que acena, para lá da semântica da máscara, para a sua pragmática: aí se descobre, com efeito, que uma máscara só é eficaz quando considerada num complexo processo de enunciação, de representação, e nenhuma utilidade terá para quem está na sua posse se não conhecer os cantos e as danças que lhe estão associados e tudo ignorar da trama em que se insere.” (DAMISCH. *Máscara*, p. 320).

²²⁸ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 29, grifo do autor.

²²⁹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 34, grifo do autor.

Quando a máscara não vem adicionar mais um sentido, promovendo a ampliação do campo semântico envolvendo a *persona* principal de certo personagem, ela vem apontar a existência de um duplo. É como se um personagem se desdobrasse, como se dele fosse feito outro ser um pouco diferente, mas que tem dentro da cena função muito semelhante ao da figura cujo aparecimento se deu primeiramente na trama. Tal fenômeno pode ser observado na quarta cena do segundo ato, onde lemos que “o Professor” é “(um duplo de Roberto)” e que “Vestem-se com figurino idêntico, o Autor-Diretor e o Professor.”²³⁰ Temos ainda nessa igualdade das vestimentas um indício importante de “parentesco” entre os dois personagens citados. Seria um o duplo do outro? Essa questão se fortalece ao longo do romance-teatro devido às semelhanças entre o Autor-Diretor e o poeta. Ambos estão na esfera da criação artística, ambos têm certo poder de comando sobre as figuras femininas principais (o primeiro sobre a jovem atriz, o segundo sobre Jacira), ambos comungam do mesmo *punctum* (a brancura de um corpo feminino adolescente, a presença incipiente dos seios que estão a nascer, os raros pelos pubianos alourados).

Na cena seguinte (“Sala de aula e entrevista com o Autor-Diretor”) encontramos o professor “Roberto” em ação tendo entre as alunas adolescentes uma sócia de Jacira. Como professor, o personagem possui certo poder de fascinação sobre as alunas (de sua voz emana o saber; ele tem privilégio no uso da palavra ainda que o conceda à classe), embora as estudantes também exerçam força de atração, como se fossem o outro necessário polo magnético de um sistema. A dinâmica entre o Professor e as alunas é pautada pela mesma função-olhar encontrada na cena do atropelamento, cujo foco é o par *voyeurismo-exibicionismo*: “Sentadas em suas carteiras, numa atitude descuidada, elas têm um ou outro botão da blusa desabotoado e também deixam entrever parte das coxas, para onde o Professor (o duplo de Roberto) lança dissimuladamente olhares.”²³¹ Novamente, temos aí a diferença na repetição. Os diferentes jogos do olhar (armados na cena do atropelamento e na cena da sala de aula) quando confrontados refletem a possibilidade de se extrair algo novo através da reorganização de elementos já conhecidos. Enquanto na primeira cena do primeiro ato Jacira (sob a mira do poeta) permanece estática, na quinta cena do segundo ato sua sócia e colegas sabem como usar o corpo como arma de sedução e alimentar o olhar alheio. Além disso, é notável como em ambas as cenas há um ponto de cruzamento interligando os diferentes olhares: na cena do atropelamento, Jacira é contemplada por três personagens-espectadores (Roberto, o Negro, o Caminhoneiro), na cena da sala de aula encontramos o

²³⁰ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 67, grifo do autor.

²³¹ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 69, grifo do autor.

professor Roberto como o centro das atenções de três alunas-adolescentes (Menina de Óculos, Menina Bonita, Menina sócia de Jacira). Assim, as duas cenas reforçam o argumento lançado na “Abertura”, segundo o qual Jacira e Roberto são os dois elementos fundamentais de um universo complexo, “em torno dos quais gravitarão os elementos secundários da composição do Espetáculo”²³².

Há também momentos em que é sinalizada a coexistência entre a troca (e/ou acúmulo) de máscara e a figura do duplo. Caso primoroso desse tipo é encontrado na cena oito do terceiro ato, na qual lemos que o “pintor, que é também o Autor-Diretor do espetáculo [logo, sobreposição de máscaras], desenha agora um cortejo a subir uma sinuosa estradinha de terra que vai dar num cemitério...”²³³. A semelhança das máscaras, neste caso, nasce do ato criador relacionado ao estabelecimento da cena: o pintor arma a cena pictórica; o Autor-Diretor, a cena Literária-Teatral. Em certo ponto, o pintor se transpõe para o quadro, para tanto, colocando-se na posição do coveiro presente na cena representada – aspecto que remete ao jogo proposto pela voz narrativa quando solicita ao leitor que este assuma o ângulo de visão de Roberto na cena do atropelamento. Nesse momento, o artista é atingido pela própria obra caindo em convulsões junto com a figura criada (o coveiro) devido à força da luz solar pincelada na tela. Lemos em seguida que: “O pintor, ao acordar, desperta também o coveiro, fazendo o cão [representado no quadro] lambe-lhe o rosto. O pintor e Autor-Diretor da cena sabe que ele e o coveiro são a mesma pessoa.”²³⁴ O duplo, nesse caso, se faz no reconhecimento do eu no outro criado, como um autorretrato que assinala simultaneamente a semelhança e a diferença com o seu criador. Ao se representar como coveiro na pintura, nosso Autor-Diretor não só se faz presente na cena retratada. Mais que isso, ele se impõe como *persona*, como um ponto de mirada importante para a realidade ficcional e também para nós leitores-espectadores.

O modo como a máscara aparece em *A tragédia brasileira* não deixa dúvidas sobre o caráter performático da identidade das personagens. Em certa medida, é muito bem-vinda a aproximação entre a noção de máscara ritual, usada pelo *performer*, e a composição de uma nova face pelo personagem-ator santanianiano. Segundo Cohen, quando o *performer* está em cena, ele não é propriamente nem o sujeito registrado em cartório (submetido à lei, aos documentos pessoais), nem o sujeito presente no ambiente privado (sujeito em sua intimidade, ou mesmo em suas relações afetivas). Em cena, o *performer* “veste” a máscara ritual (máscara

²³² SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 12.

²³³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 136.

²³⁴ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 138.

que não necessariamente oculta o rosto), ou melhor, a cria, posto que faz nascer do seu corpo outra coisa:

O *performer*, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação [...], mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo.²³⁵

Baseando-nos na fala citada, os seres ficcionais do romance-teatro encenam a impossibilidade de remover todas as máscaras, uma vez que por baixo dos papéis inconstantes há sempre aquela referente ao do personagem-ator. Notemos, portanto, que o “si mesmo” encerrando o fragmento acima não se refere, no nosso caso, a uma essência do eu, mas a uma subjetividade aberta e indefinida sobre a qual é possível trabalhar, criar, reinventar. Isso nos faz suspeitar que a narrativa santianiana termina por revelar e comungar do jogo criativo envolvendo a construção do sujeito – e, nesse ponto, é possível vislumbrar outra função para o aparecimento da máscara na narrativa – ao colocar as personagens em cena (sobretudo quando a cena ocorre no cotidiano, isto é, na cena da vida) executando papéis e, conseqüentemente, denunciando a primazia da máscara. Tal como os seres de *A tragédia brasileira*, somos simultaneamente criadores e criaturas, atores na cena pública e privada de nossas vidas; às vezes reféns de um personagem que criamos ou que nos foi imposto pelas circunstâncias ou pelo outro. Enfim, partilhamos do mesmo poder de reinvenção do eu explicitado pelo Autor-Diretor ao se transmutar em pintor, coveiro, contrarregra.

Nesse sentido, aqui nos distanciamos tanto da tendência²³⁶ que acredita que o sujeito (embora desempenhe inúmeros papéis em público) pode retirar a máscara nos bastidores e ver seu verdadeiro “rosto” deixando a cena para ser apenas si mesmo, quanto do pensamento²³⁷ que compreende o sujeito como um ser mutante, mas ainda detentor de um suposto eu unificador a comandar a permuta da máscara – igualando-se, neste último sentido, à água pura que mesmo podendo mudar de estado físico permanece com a mesma composição química. Em seu estudo sobre a exploração da vida como espetáculo, Gabler discute brevemente a mudança da percepção do sujeito na sociedade do entretenimento. Para o autor, uma vez que a

²³⁵ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 58.

²³⁶ GOFFMAN apud GABLER. *Vida, o filme*, p. 214.

²³⁷ LIFTON apud GABLER. *Vida, o filme*, p. 215.

vida passou a ser alvo de registro pelas câmeras, fomos conseqüentemente transformados em atores. Negando o pressuposto desconstrutivista e existencialista, o crítico acredita que o sujeito ainda preserva uma identidade fundamental a qual recorrer, provando sua teoria ao citar a preocupação narcisista do homem do século XX “com seu eu interior”²³⁸. Mas tal introspecção não seria antes o resultado da angústia dos sujeitos de se perceberem fragmentados? Contrariando as indicações e “soluções” dos livros de autoajuda, não seria tal preocupação com o próprio eu uma tentativa inútil de reunir os cacos a fim de tentar conter o caos de uma identidade para sempre esfacelada?

A questão mal resolvida na teoria de Gabler está centrada, ao menos, em dois equívocos: há um equívoco quando o crítico compreende a cena da vida enquanto fenômeno resultante da exploração do cotidiano pelas mídias e há outro derivado da resistência em admitir o papel fundamental do outro na construção do eu. Longe de ser um sintoma atual, a função-ator, a nosso ver, é o que constitui o sujeito. Nesse ponto, estamos de acordo com Baudrillard quando este toma como suas as palavras de Gombrowicz a fim de explicar que o sujeito não é escravo de uma identidade²³⁹:

...O homem que proponho é criado de fora, chega a ser em essência até inautêntico, nunca sendo ele mesmo, e definido por uma forma que nasce

²³⁸ GABLER. *Vida, o filme*, p. 216. Ainda segundo o autor: “Os Estados Unidos foram tomados por programas passo a passo, livros de psicologia popular, cursos para despertar o gigante que há em cada um, e por grupos masculinos e femininos ajudando seus integrantes a entrar em sintonia com seu eu interior – o mesmo eu interior cuja existência era negada pelos teóricos pós-modernos da identidade. Então o que estava havendo, de fato? [...] O ego não era uma ilusão e os indivíduos não perdiam o senso de identidade depois de sair de cena, como Gergen e outros seguidores do psicanalista francês Jacques Lacan pareciam sugerir. [...] Não. Todo mundo, com exceção talvez dos indivíduos mais mutáveis, tem uma identidade básica, mesmo nas horas de folga, reconhecível pela família, por amigos e colegas de trabalho.” (GABLER. *Vida, o filme*, p. 217). Aqui, Gabler parece não se dar conta de como tal argumento contradiz sua hipótese principal de que a vida transformou-se em entretenimento, pois sugerir que há uma identidade básica (uma essência do ser?) equivale a dizer que é possível achar um rosto por trás da máscara, isto é, que há momentos em que a máscara cai e que a cena deixa de se fazer presente. Curiosamente, mais a frente, o autor afirma que os norte-americanos dominam “a arte de interpretar a si mesmos”, formulando o próprio “Método” ao “transformar sua ficção em realidade” (GABLER. *Vida, o filme*, p. 218) – logo, valendo-se indiretamente do legado desconstrutivista da identidade como criação, legado do qual ele tanto deseja se distanciar.

²³⁹ Afirmar que o sujeito não possui uma essência responsável por torná-lo eternamente escravo de uma identidade, tida por natural, a nosso ver, não implica em negar o pensamento que considera nossa espécie enquanto refém das pulsões. A psicanálise, sobretudo a escola lacaniana, compreende o sujeito como falta. Segundo Laurent, “o sujeito como tal só pode ser conhecido no lugar ou *locus* do Outro. Não há meios de se definir um sujeito como consciência de si. [...] De fato, não podemos conhecer a nós mesmos como sujeitos; não existe autoconsciência de nós: somos obrigados a nos conhecer por meio dos outros.” (LAURENT. *Alienação e separação I*, p. 34). Em outra passagem, o autor citado nos diz que “temos dois modos de definir a falta do sujeito: um deles se deve ao fato de que na alienação, no próprio momento em que o sujeito [...] se identifica com um significante, ele é representado por um significante para um outro [...]. Por exemplo, um ‘menino mau’ é representado como um ‘menino mau’ em relação ao ideal de sua mãe. Logo, ‘menino mau’ (ou qualquer outra identificação que serviu, num tempo, como significante-mestre) funciona para o sujeito como uma linha mestra durante toda a vida deste. Ele é definido como tal e se comporta como tal. [...] O objeto *a* é a outra parte do sujeito (e este é o segundo modo de definir a falta do sujeito).” (LAURENT. *Alienação e separação I*, p. 37-38).

entre os homens. Eterno ator decerto, mas ator natural, porque seu artifício lhe é congênito e até uma característica de seu estado de homem... Ser homem quer dizer ser ator, ser homem é simular o homem, comportar-se como homem embora não o sendo em profundidade, é recitar a humanidade... Não se trata de aconselhar o homem a se despojar de sua máscara (quando por trás dessa máscara não há rosto nenhum); o que se lhe pode pedir é que tome consciência do artifício de seu estado e que o confesse.²⁴⁰

Confessar-se ator é a regra entre os seres de ficção santanianos. Assumir um personagem pode ser, além de agradável (visto que está em jogo a dimensão lúdica), um modo de acessar a zona de conforto. É o nosso crítico de teatro quem revela isso quando relembra o tormento causado pelo desencontro de sentimentos entre ele e Inês após o suposto estupro: “Que coisa diabólica é a mente, infensa a qualquer controle. Quem, [...] não terá passado por isso: pela tentativa de esquecer uma pessoa pelos mais justos motivos [...] Pensei, sim, em refugiar-me em Antônio Martins e sua máscara profissional...”²⁴¹. Quando o papel desempenhado numa dada cena não contribui para um bom desfecho pode-se sempre recorrer a outra “face” menos embaraçosa ou, ainda, planejar a cena seguinte a fim de que a máscara construída especialmente para tal momento não se despregue em meio a atuação. Ao contrário do que ocorre no romance-teatro, a mudança da máscara em *Um crime delicado* não produz analogias e/ou duplos, longe disso, produz o contraste. Inês é a maior representante desse fenômeno, pois ela é virada ao avesso diante do leitor a partir de determinado ponto do relato. Deixando a fantasia de princesa russa, a personagem se transforma aos olhos de Antônio (e dos nossos) em uma mulher frágil que requer cuidados “especiais” (por sua aparência delicada, seu corpo leve, seu problema na perna) atizando, assim, o desejo de proteção do crítico.

Depois do primeiro encontro e do convite misterioso para a exposição “Os divergentes”, Antônio passa a imaginá-la, por breves momentos, como uma artista plástica, talvez medíocre, fantasia que o sobrenome dela parecia reforçar. Mas não, Inês era apenas a modelo de Vitório Brancatti e, considerando o pintor uma espécie de pai, adotou dele o nome de família. As impressões sobre a mulher misteriosa começam a mudar a partir do encontro que deu origem ao “crime delicado”. Não que Inês tenha se mostrado mais previsível, longe disso, sua imagem permanece difícil de capturar. Ao nos contar sobre a tarde-noite com a manca, Martins diz suspeitar que a moça frágil agia como se estivesse no palco (indícios por ele encontrados na escolha do “figurino” e na leve maquiagem usada por ela), vivendo

²⁴⁰ GOMBROWICZ apud BAUDRILLARD. *A transparência do mal*, p. 181.

²⁴¹ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 108.

naquele apartamento semelhante (aos olhos dele) a uma instalação. Em certo momento, nosso crítico “adianta” as cenas futuras ao julgar a moça “como uma atriz em papéis diversos” sendo a Inês que sucumbira em seus braços “mais uma personagem numa grande representação”²⁴². A mudança de máscara é efetivada com a chegada, ao apartamento do narrador, da intimação referente à acusação de estupro. A vítima, porém, não era Inês Brancatti, mas “Maria Inês de Jesus”²⁴³. Assim o novo nome anuncia o novo papel a ser executado pela jovem.

A revelação do verdadeiro nome da modelo se dá no final da narrativa, decorrendo disso, talvez, a não exploração dessa nova face da personagem. Antônio só nos fala do distanciamento de Inês durante o julgamento (distanciamento ambíguo, pois tanto pode colaborar para a tese do crítico de que toda a situação teria sido habilmente planejada por Vitório tendo a moça como cúmplice quanto pode se tratar de uma manifestação adequada para alguém que sofreu uma violação), comportamento contrastante a anterior receptividade e afetividade encontrada no bilhete perfumado. Ao se afastar abruptamente do crítico, Inês se põe longe dos olhos do narrador, mas não do olhar provocador de interrogações. A contemplação interrompida do ser amado não põe fim à fabricação de fantasias, pois a presença imaterial da jovem na memória do crítico torna-se um estímulo para a escrita, esta última se apresentando como único meio capaz de circunscrever a personagem. A narrativa chega ao fim sem que o narrador tenha saciado sua curiosidade sobre a dona do olhar fugidivo que tanto o fascinou no Café:

O que pensava ela, realmente, sobre aquilo tudo, inclusive sobre mim? Eis uma questão que, até hoje, não me sinto em condições de decifrar. Percebo que não conheço Inês, não a conheci nunca, a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens do amor, aos quais me aferrei e me aferro para não verdadeiramente enlouquecer diante de mim mesmo; para dar um sentido à minha vida, meu passado, meu destino.²⁴⁴

Assim como se apresenta ao narrador, aos olhos do leitor Inês permanece uma imagem indecifrável, uma máscara sem rosto. Se, por um lado, nós leitores temos pouco “material” (sobretudo, pouco material “confiável”) para avaliar a atuação da jovem modelo, visto tal personagem nos ser entregue pela visão de Martins, por outro, temos muito a especular sobre a face ambígua do crítico de teatro.

²⁴² SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 104.

²⁴³ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 113.

²⁴⁴ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 120.

3.2.2 A máscara do crítico em *Um crime delicado*

Uma das máscaras mais intrigantes de *Um crime delicado* é, sem dúvida, a do crítico de teatro, máscara que condiciona a de narrador, já que o modo de narrar é marcado pela tinta da profissão de Antônio, pelos cacoetes e linguagem “técnica” de quem está acostumado a analisar espetáculos²⁴⁵. O primeiro detalhe que a caracteriza é justamente o desejo de decifrar, de ler nas entrelinhas. Antônio está desde o início obstinado a nos contar a sua verdade (ou a nos enganar?), a esmiuçar a cena (ou a lê-la com lentes inapropriadas?). Nosso narrador se descreve logo nas primeiras páginas como “homem solitário”²⁴⁶, cujo “trabalho [...] faz com que [sua] [...] comunicação com o mundo se estabeleça de forma absolutamente singular e arredia”²⁴⁷. Essa caracterização não deixa de ser uma máscara estereotipada comumente atribuída ao crítico, sujeito que aparentemente prefere os bastidores aos *flashes* destinados à classe artística. Além disso, tal máscara profissional, segundo Martins, comporta certo afastamento/distanciamento necessário para uma suposta avaliação “imparcial”, o que também justificaria sua forma arredia de se relacionar com o outro. O mais importante é, portanto, atentar que a identidade, ou a forma como Antônio se vê em sua intimidade, passa pela máscara profissional:

Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro [...]. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade.²⁴⁸

Acima, nosso narrador realiza um movimento de afinilamento: ele amplia o campo semântico da palavra principal que o caracterizaria para ir aos poucos fechando o círculo, delimitando o significado. Assim ele põe em questão a própria identidade e o seu modo de narrar: como crítico, em sentido lato, ele se interroga e escreve sobre coisas diversas. Porém,

²⁴⁵ Conforme já dito nos capítulos anteriores, Antônio Martins utiliza a terminologia (tal como cena, cenário, figurino, espetáculo) própria do universo teatral para contar sua história, além de descrever suas vivências como quem analisa (faz a crítica de) um espetáculo. Outro aspecto que seria um “sintoma” da profissão é o hábito de lançar várias hipóteses sobre a situação vivenciada a fim de dominar aquilo que se pretende analisar.

²⁴⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 10.

²⁴⁷ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 11.

²⁴⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 17, grifo do autor.

não devemos nos esquecer de que tal termo também possui a seguinte acepção: aquele que “tem tendência para censurar”²⁴⁹. Mas censurar quem ou o quê? Fazer censura ao outro ou a si mesmo? Censurar seria julgar, recriminar ou silenciar os “fatos”, ações, objetos e/ou pessoas? Ao esclarecer ser crítico de teatro ele finalmente demarca o sentido (o que não desmerece as perguntas anteriores, importantes para relativizar o estatuto de “verdade” do discurso memorialístico do narrador dentro do mundo ficcional). Enquanto crítico de teatro ele analisa não só os espetáculos indicados pelo jornal ao qual ele é vinculado, mas também o quadro de Vitório e o mundo a sua volta: tal máscara parece, portanto, não abandoná-lo em nenhum momento ao ponto de ser impossível distinguir a máscara profissional daquela outra usada no ambiente privado. Por outro lado, se faz necessário repensar a validade de sua máscara em alguns momentos (para não dizer em toda a narrativa), uma vez que, segundo o narrador, constitui-se como parte do papel de crítico tomar distância para emitir a avaliação.

Ora, é o próprio Antônio quem confessa seus deslizes em sua função: “O eventual leitor desta narrativa já estará percebendo, a esta altura, que o que escrevo – e escrevi para o jornal – sobre aquele espetáculo está e estava inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia, servindo-me também como uma justificativa cifrada...”²⁵⁰ Ironicamente, ele que é tão mordaz ao cobrar dos artistas da mostra “Os divergentes” um pouco de controle do subjetivismo (chegando a comparar as obras expostas à típica pintura feita em manicômio) não é capaz de conter seus próprios sentimentos e impulsos num ofício que exige um pouco mais de ponderação. Em todo caso, Martins não é mais feliz quando se diz guiado pela razão. Quando se detém na análise do quadro de Vitório ele busca a verdade como se esta estivesse impregnada nas coisas, como se ela fosse uma essência a ser extraída: “Se alguma realidade busco atingir é aquela outra maior, oculta sob uma camada de disfarces, ou, no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta.”²⁵¹ Em um episódio mais a frente, quando o crítico vai ao apartamento de Inês para dar sua opinião sobre a pintura, ele demonstra toda a vaidade contida nessa leitura que mais parece ser a interpretação de um enigma:

Era como se falasse também para Vitório, ou para Lenita, e meu coração batia como o de um pesquisador que, depois de exaustivas investigações, estivesse à beira de verificar que suas intuições eram corretas. [...] Eu sentia agora um prazer crescente de mostrar a Inês o meu descortino a propósito de algo que ela ignorava ou fingia ignorar.²⁵²

²⁴⁹ CRÍTICO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em: 27 out. 2014.

²⁵⁰ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 67.

²⁵¹ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 98.

²⁵² SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 100.

Ao apresentar-se como leitor culto capaz de desmistificar (ou mistificar?) qualquer obra, Antônio torna visível a pose afetada encontrada no estereótipo do intelectual. O modo como ele se descreve, bem como seu comportamento por vezes arrogante, seu furor semiótico em decifrar cada signo e seus gestos demasiado artificiais (teatrais), não escondem um riso de deboche vindo da “coxia”: o riso do escritor – aliás, é hábito de Sant’Anna ironizar a representação do intelectual na academia tanto em seus textos (a exemplo do professor de filosofia em *Breve história do espírito*) quanto em entrevistas²⁵³. Ainda que o narrador de *Um crime delicado* se julgue um coautor das obras que critica, rivalizando neste ponto com o artista, não há dúvidas de que o papel por ele representado é, por vezes, vexatório se comparado a seu concorrente. Antônio, ao desejar decifrar a obra de Brancatti (para dela se apropriar), se deixa aprisionar por suas teorias, torna-se personagem na suposta instalação criada por outrem, além de ser acusado de estupro. Enquanto isso, Vitério (o nome já é um indício de que está o personagem predestinado a vencer a “disputa” travada com Antônio) alcança a notoriedade com sua obra capaz de capturar até um crítico de teatro tido por rigoroso. Ao contrário da máscara do crítico, cujo caimento é ruim ao ponto de colocar o narrador-personagem em algumas ciladas, a máscara do artista, sempre aclamada na literatura do escritor brasileiro, veste perfeitamente o narrador e/ou personagens santanianos. Dessa segunda máscara vaza o olhar de quem ousa e se entrega ao experimentalismo e ao mistério do mundo.

3.2.3 A máscara do artista em *O livro de Praga*

Em *O livro de Praga* a máscara do escritor nunca abandona o narrador. Enquanto em *Um crime delicado* a profissão influi no modo de narrar, no romance de 2011 ela condiciona, sobretudo, os tipos de experiência. Em parte, a singularidade dos acontecimentos vividos é provocada pelo olhar sensível próprio do artista, olhar que foge ao lugar comum. Antônio Fernandes, nosso narrador, não narra o circuito turístico de Praga frequentado pelo grande público, ao contrário, fala de eventos e objetos muito particulares que lhe chamaram a atenção – em outras palavras, ele não se detém no *studium*, mas no *punctum*. No museu Kampa, ao ser questionado sobre seu interesse pelo concerto da pianista Béatrice, ele assim se apresenta:

²⁵³ Em entrevista concedida a Benito Rodriguez em 7 de novembro de 1997, nosso autor nos diz o seguinte: “O ser humano é muito caricatural, ele é cômico. Quanto mais sério, mais cômico ele é. [...] o Colégio da Patafísica do Jarry era exatamente isso, uma espécie de Academia onde as pessoas todas eram muito graves, muito sérias, vestiam roupas sérias, discutiam coisas profundas de filosofia, mas no fundo, no fundo, você ia percebendo aos poucos que aquilo tudo era cascata. Eu gosto muito desse tipo de coisa. A minha narrativa está impregnadíssima disso, cada vez mais.” (SANT’ANNA. No calor da obra, p. 264).

Faço parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um. Para mim foi designada Praga e fiquei muito feliz com isso. Me interessa tudo na cidade, inclusive as manifestações artísticas, como esse concerto. A música desperta fantasias sobre as quais se pode escrever, inclusive fantasias amorosas, ainda que um amor platônico, da alma.²⁵⁴

Nosso narrador não está na cidade apenas a passeio, por puro prazer. Tendo por missão produzir um romance no final da viagem, ele monta sua rota diária sempre selecionando eventos que tenham potencial para desencadear fantasias; manifestações que sirvam indiretamente de material criativo. Isso explicaria seu interesse pela apresentação da pianista, pelo espetáculo *Aspects of Alice* e pela apresentação performática de uma mulher cujo corpo é todo tatuado com um texto apócrifo de Kafka. O caráter (a trabalho) da viagem é, portanto, uma das razões para ele não abandonar sua máscara profissional. Outra é mais involuntária e tem relação com certo brilho a reluzir na superfície das coisas. Caso paradigmático que confirma esse segundo motivo está presente no episódio da boneca. Toda a descrição da miniatura da menina-sombra é pautada pelo detalhe incomum:

Na lojinha do teatro havia várias bonecas réplicas de Alice, muito procuradas pelo público. [...] Mas, no meio daquelas pessoas fazendo seus pedidos, de Alice e de outras figuras do teatro de sombras, dei-me conta de que, mais ao fundo, no mostruário, havia uma Gertrudes. [...] não tive dúvidas de que era ela que eu queria, uma boneca noturna, afinal uma representação de sombra, algo para mim extremamente poético, nada soturno e sim lírico, com seu rostinho pensativo, quase sério; seu vestido azul-noite, com uma poeira de estrelas nele estampada, e também um bordado amarelo na forma de um lampião. [...] Usava também um colarzinho imitando pérolas, entrando através da gola do vestido e realçando o pescoço da menina-sombra, alongado o suficiente para ser elegante, sob um rosto que não ostentava o sorriso artificial nem as covinhas do comum das bonecas.²⁵⁵

É por desencadear uma atenção invulgar que a boneca salta do fundo do mostruário (onde estava apagada aos olhos dos consumidores) para a boca de cena, ganhando vida no universo particular de Antônio. À primeira vista, poderíamos pensar que o motivo da atenção está nas características físicas da boneca. Porém, não devemos nos enganar, pois toda a especificidade descrita pelo narrador está recoberta de adjetivos atribuídos por ele: “noturna”, “lírico”, “elegante” são exemplos. É certo que a boneca, segundo nos conta Fernandes em

²⁵⁴ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 14.

²⁵⁵ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 83.

momento posterior, tem um determinado odor, mas é ele quem o qualifica como sendo “de algum pó de madeira rara”²⁵⁶. Novamente, temos aí a ideia de suplemento: algo está lá, é dado “concreto”, mas o que convoca o olhar lançando uma “piscadela”²⁵⁷ ao sujeito é de fundo imaterial, “ilusório”. O que é um rostinho pensativo ou um sorriso em nada artificial? Trata-se de uma distinção muito subjetiva, de uma lacuna a ser preenchida pelo leitor – este terá de imaginar uma representação única, válida somente para si. As particularidades notadas por Antônio na boneca parecem conectadas a seu modo especial de ver e interagir com o mundo, próprias daquela máscara de homem sensível que transforma suas fantasias em arte. Isso nos leva a considerar que por trás da aparente escolha consciente dos eventos (o chamamento do dever da profissão) está sempre esse brilho a despertar a atenção do espectador-criador.

Outro ponto importante a ser destacado sobre a máscara do artista está relacionado ao reconhecimento dela pela comunidade. A máscara do escritor, em *O livro de Praga*, é reveladora do *status*²⁵⁸ social do narrador-personagem. É por usá-la tão bem que Antônio Fernandes tem acesso a espetáculos elaborados para poucos privilegiados. Trazendo-a consigo são abertas as portas de uma cidade misteriosa e inviolável ao turista comum. Isso significa que não só o narrador procura em sua escrita evidenciar a especificidade de sua máscara; também as personagens com as quais ele cruza a valorizam como especial. Nesse sentido, ele é aceito para o concerto de Béatrice graças as suas credenciais de artista, confirmação dada inclusive pela pianista durante a sua apresentação: “...nos informamos sobre seus textos formais e intuitivamente musicais e achamos que você seria capaz de seguir sinuosamente uma composição aberta, tomar parte no concerto.”²⁵⁹ A necessária seleção do espectador, no caso da *performance* da virtuose, se relaciona tanto ao caráter anárquico da obra (incompreensível para muitos, segundo o próprio narrador) quanto ao valor da contribuição estética oferecida pelo ouvinte. Cria-se, assim, uma espécie de espaço “vip” de convívio artístico, no qual a arte se manifesta como um segmento especializado.

²⁵⁶ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 91.

²⁵⁷ Tal piscadela é comparável ao brilho do olhar que Lacan identifica, em um episódio de sua juventude, numa lata boiando no oceano: “Um dia eu estava num barquinho com algumas pessoas, membros de uma família de pescadores de um pequeno porto [...] esperávamos o momento de puxar as redes, o chamado Joãozinho, vamos chamá-lo assim [...] me mostra alguma coisa que boiava na superfície das ondas. Era uma latinha [...] Ela respelhava ao sol. E Joãozinho me diz – *Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!* Ele achava muito engraçado este episódio; eu achava menos. Procurei saber por que eu o achava menos engraçado. É muito instrutivo. Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora.” (LACAN. *Seminário, livro 11*, p. 97, grifo do autor).

²⁵⁸ Aqui é válida a comparação entre a máscara profissional do narrador-escritor e a máscara concreta (a *bautta*) usada pelos nobres na Veneza do século XVIII (ver nota 226). Em ambos os casos ela é signo de privilégio, um privilégio de classe.

²⁵⁹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 27.

Numa breve síntese, os três romances aqui analisados revelam ser o enfoque no olhar e na máscara uma estratégia recorrente que se concretiza distintamente em cada produção de Sérgio Sant'Anna. No romance-teatro o olhar é multiplicado (como se fosse esfacelado por uma explosão e com isso lançado por todos os cantos da cena) sendo a máscara que o circunscreve extremamente dinâmica, permitindo ora a troca sem cerimônias, ora a manifestação do duplo, ora a simultaneidade de ambos os casos. Em *Um crime delicado*, por sua vez, nosso narrador apresenta uma máscara constante que dá um contorno singular ao olhar: o mundo é visto a partir dessa abertura, desse furo; trata-se do olhar do crítico. Pensado enquanto objeto, o olhar quando pousa sobre Inês convoca o desejo intenso, mas quando não é acompanhado de um rosto (produzindo o sentir-se visado) vem constranger o narrador, incitando-o a justificar-se sobre seus atos no relato. Também em *O livro de Praga* a máscara perde dinamicidade mostrando-se bem presa ao narrador-personagem, mas ao contrário da anterior (a do crítico, causadora de embaraços), esta parece vestir perfeitamente o nosso escritor como se fosse confeccionada sob medida pelo melhor artesão. De posse dela, não há constrangimentos, longe disso, um mundo para poucos pode ser acessado. Dinâmicas ou não, as máscaras santanianas ultrapassam o mero estereótipo porque a atuação de narradores e personagens, bem como a composição da cena, remontam a um universo múltiplo e sempre renovado. Entre tantas máscaras possíveis (crítico, artista, Autor-Diretor) criadas por nossos seres de ficção há uma constante que merece nossa atenção: a máscara do espectador. Tal máscara possibilita diferentes formas de apreensão da cena e de inserção do corpo nesta última, produzindo saberes derivados do prazer. Conforme veremos no próximo capítulo, a função espectador viabiliza dois tipos de experiência: uma proporcionada, sobretudo, pelo distanciamento entre os seres de ficção; outra marcada pelo enlace dos corpos.

4. Os saberes do corpo posto em cena

O que é o corpo? Como abordá-lo? Quais são as suas representações? Quais palavras nós usamos para delimitá-lo, para submetê-lo à linguagem? Perguntas como essas nos fazem vacilar, tendo em vista a multiplicidade de respostas possíveis. Há um corpo pensado pela antropologia, outro pelo Estado, outro pela medicina, outro pela psicanálise, outro pela arte, outro pela religião – a lista acompanha o número extenso de discursos e disciplinas existentes. Aqui nos interessam as imagens corporais produzidas na literatura santaniana, mas para melhor circunscrevê-las precisamos, logo de início, marcar a diferença entre dois tipos de representação. O primeiro deles trata o corpo como uma matéria subjugada pela razão. Sob essa perspectiva, ele necessita ser disciplinado, coberto de maneira digna, uma vez que se acha vinculado às paixões rasteiras propiciadas pelos sentidos, paixões que devem ser controladas porque aproximam o homem de sua animalidade²⁶⁰. O corpo é, então, divorciado da alma, dessa coisa imaterial que simboliza o reino das ideias, do pensamento. O segundo tipo de representação é bem o avesso disso: nesta nova configuração, o corpo surge em cena unido ao espírito, é parte integrante e necessária para que este seja aprimorado.

Nada nos parece mais elucidativo em relação ao primeiro preceito que a representação platônica da *psyché* (alma) humana, em *Fedro*, através do mito do cocheiro. A imagem ali desenvolvida põe o homem como o condutor de dois cavalos assim definidos: um deles, branco, simboliza a perfeição, a harmonia, o poder da razão; o outro, negro, representa o impulso, o desregramento, a força irracional. Assim como o bom cocheiro consegue seguir viagem controlando o animal desordeiro, o sujeito da razão deve dar ouvidos à alma e impor limites aos desejos do corpo²⁶¹. Em artigo publicado em 2012, Oliveira discrimina nesse mito as “figuras antitéticas”²⁶² de Apolo (cavalo branco) e Dionísio (cavalo negro)²⁶³,

²⁶⁰ Bataille dirá exatamente o contrário ao mostrar que nossas práticas corporais (sobretudo aquelas envolvendo a relação sexual e a morte) são atravessadas pelo erotismo. Uma vez que este último requer uma sofisticação impossível ao animal, estamos, portanto, no terreno essencialmente humano.

²⁶¹ “O homem tem, pois, uma alma híbrida, mistura improvável de um elemento bestial, monstruoso, e de um elemento do divino: ‘se dermos rédea para o primeiro, tornamo-nos indistinguíveis das bestas, se permitimos que o segundo governe, tornamo-nos capazes de nos assemelhar, mesmo que temporariamente, ao estatuto divino.’ (ROWE, 1991: 228). Está claro que, para Platão, o cavalo branco deve *domar* e *subjugar* o cavalo negro. Trata-se de uma ascensão apolínea.” (OLIVEIRA. A psicologia de Platão, p. 184).

²⁶² OLIVEIRA. A psicologia de Platão, p. 177.

²⁶³ Ao fazer tal relação, Oliveira se filia ao argumento de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, obra na qual a relação existente entre o *pathos* e o *logos* na arte é comparada à polaridade entre os dois deuses citados acima. Para Nietzsche, o desenvolvimento da arte está ligado ao jogo entre o Apolíneo e o Dionisíaco – estes últimos compreendidos como impulsos presentes na natureza aos quais os artistas se acham enredados no ato criador. O filósofo inicia a discussão contrapondo os dois impulsos, comparando o primeiro (Apolíneo) à bela aparência do sonho (momento em que o sujeito é criador de obras através da produção de imagens) e o segundo (Dionisíaco) à embriaguez (enquanto estado responsável por unificar o homem com a natureza e com os seus semelhantes). No

argumentando que a atividade filosófica, segundo Platão, necessita passar pelos mistérios iniciatórios de Baco a fim de alcançar o “mundo inteligível”²⁶⁴. Ocorre que, vencidos os percalços do caminho e chegando à terra prometida da razão, o corpo platônico já não é mais bem quisto: ainda que seja “a *prisão*, o *cárcere* da alma”²⁶⁵ é ele conformado ao espírito. Conter os impulsos dionisíacos através do pensamento apolíneo; eis a prescrição²⁶⁶ final para a boa conduta do indivíduo, para o domínio de si. “Platão preconiza a renúncia ao contato físico, a abstinência, a continência, a austeridade, o exercício difícil e penoso [...], resistindo aos prazeres do corpo e aos falsos desejos — que impedem a alma de ascender à região inteligível”²⁶⁷, argumenta Oliveira.

Essa concepção clássica é subvertida e poetizada por Drummond em “As contradições do corpo”, poema no qual o corpo pulsional se rebela contra o sujeito consciente. Assim o eu lírico expõe sua aflição: “Meu corpo ordena que eu saia / em busca do que não quero, / e me nega, ao se afirmar / como senhor do meu Eu / convertido em cão servil.”²⁶⁸ O desejo é apresentado como imperioso, ele é quem dita o ritmo e os passos a serem executados. A voz do poema diz resistir como pode tentando restabelecer a ordem primordial que é a de conceder o comando à “parte” que melhor representa o sujeito, isto é, a essência do ser (o espírito): “Quero romper com meu corpo, / quero enfrentá-lo, acusá-lo, / por abolir minha essência, / mas ele sequer me escuta / e vai pelo rumo oposto.”²⁶⁹ O poema, portanto, dramatiza uma guerra na qual o corpo sempre sai vitorioso e, nestas condições, tem o direito de fazer o vencido (o sujeito consciente) de escravo, de cativo. Aqui é o cavalo negro que impulsiona a viagem enquanto o branco, disciplinado, se deixa levar pelo encantamento do

decorrer da obra citada, Nietzsche associa o impulso dionisíaco à música, uma vez que esta não é figurativa, e o coloca no núcleo mais íntimo da criação humana, precedendo toda configuração e exercendo seus efeitos sobre a faculdade artística apolínea (NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 98). A tragédia é considerada por Nietzsche como a construção estética em que o jogo entre os dois impulsos ocorre de modo mais primoroso. Nela, a música dionisíaca dá ânimo à ilusão imagética do impulso apolíneo, enquanto este, ao final da representação cênica, revela-se como véu que envolve o “efeito dionisíaco”: “Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.” (NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 127). Neste capítulo nosso interesse será o de demonstrar que a narrativa santianiana não esconde se nutrir desses dois impulsos ao fazer do corpo um saber, ao transformá-lo em imagens excessivas.

²⁶⁴ OLIVEIRA. A psicologia de Platão, p. 181.

²⁶⁵ OLIVEIRA. A psicologia de Platão, p. 181, grifo do autor.

²⁶⁶ Oliveira procura acentuar em seu estudo que, embora Platão insista em demarcar um lugar marginal à pulsão dionisíaca, há passagens em outros textos da antiguidade (inclusive platônicos) que esboçam a impossibilidade de submeter definitivamente o corpo e suas paixões à razão: “No pensamento grego antigo, a ordem surge de um fundo caótico, e o mundo luminoso dos deuses olímpicos teve que se afirmar aprisionando monstros e criaturas terríveis. O dia emergiu da mais profunda noite. Mas o cavalo negro está sempre à espreita — dentro de cada um.” (OLIVEIRA. A psicologia de Platão, p. 193).

²⁶⁷ OLIVEIRA. A psicologia de Platão, p. 182.

²⁶⁸ ANDRADE. Corpo, p. 462.

²⁶⁹ ANDRADE. Corpo, p. 462.

primeiro. Parece-nos que a maior contradição exposta pelo poema (aspecto anunciado no título deste) se deve ao uso do pronome possessivo pelo eu lírico para se referir ao corpo próprio quando, na verdade, ele (o corpo) não é um instrumento (algo de que se possa tomar posse), e sim o senhor e detentor do espírito.

Ainda que no poema se rompa o ideal platônico, baseado na submissão da matéria e das paixões a uma essência do ser, prevalece nele o regime de “separação de bens” do sujeito (corpo *versus* alma, razão *versus* sentidos). Contra essa tese, encontramos outra, o segundo tipo de representação do corpo (o tipo que realmente nos interessa), marcada pela contiguidade entre corpo e saber, sentidos e razão, experiência e arte. Ela é belamente dramatizada na “Canção X”, escrita por Hilda Hilst:

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

E com a dádiva nas mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu.²⁷⁰

Acima, o corpo é anunciado como fonte de saber e de poder criador. Ele carrega a promessa de se fazer verso, canção jubilosa e potente através de uma escrita nascida do gozo – enfim, o corpo é transformado em um hino digno das forças misteriosas de Dionísio. A voz poética (a serva Ariana²⁷¹) revela que a caixa de palavras, a ser ofertada a seu senhor (Dionísio), foi-lhe anteriormente concedida por outrem, o que nos leva a supor que esses saberes do corpo são, em certa medida, transmissíveis. Mas o que a faz ser sigilosa? Talvez essa característica tenha relação com a particularidade do conteúdo da caixa. Talvez as palavras ali guardadas só sejam acessíveis em companhia do corpo do outro, palavras confidenciais no momento fugaz de louvor dos sentidos. São palavras, supomos, que se ditas fora do “templo” seriam classificadas como obscenas.

²⁷⁰ HILST. Ode descontínua e remota para flauta e oboé, p. 68.

²⁷¹ “Canção X” integra uma série de dez poemas inspirados no mito de Ariana e Dionísio. Publicada em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, a reunião foi, mais tarde, musicada por Zeca Baleiro e vinculada no disco “Ode descontínua e remota para flauta e Oboé. De Ariana para Dionísio”.

As palavras mais expressivas em termos de escrita obscena são, sem dúvida, aquelas responsáveis por nomear as partes sexuais. Na obra de Sérgio Sant'Anna elas aparecem vez ou outra, sem os excessos recorrentes numa literatura assumidamente pornográfica:

Pois, sem nenhuma objeção do AD [Autor-Diretor] dessa vez, ela havia tirado os óculos para deitar a cabeça em seu colo, de um modo que os cabelos dela encobriam o ventre dele, como uma cortina que descesse sobre o palco. Só que lá dentro desse palco ainda rolava uma cena escondida, em que o pau triunfante do Autor-Diretor era envolvido pelos lábios macios de Sílvia.²⁷²

E se Inês, até então numa passividade quase desmaiada mas que eu podia tomar como receptiva por certos sinais em seu corpo, murmurou repetidamente nos últimos momentos: “oh, não; oh, não”, não deveria isso ser interpretado como o seu contrário? Como um “sim” de entrega dentro de um código amoroso? Pois, junto com seus gemidos, ela me arranhava nos braços e no peito, terminando por cravar as unhas em minhas costas, agarrando-se a mim em estremecimentos convulsivos, o que fez com que eu a penetrasse até o fundo do seu corpo, seu ser, como se ela quisesse mesmo ser trespassada (ah, as palavras, tão inúteis para traduzir certos gestos, ânsias, sensações, sentimentos)...²⁷³

...ela afastou novamente o rosto, agarrou o meu pau duro, grosso e comprido como nunca, e puxou-me por ele até as teclas do piano. [...] batendo com o meu cacete, energicamente, por todo o teclado, prosseguiu com as mutáveis *Flores mecânicas*, que chegavam a um momento mais dramático, talvez perseguindo um clímax e uma apoteose. Mais impressionante ainda era que isso vinha também do meu pau, apesar de a mão esquerda de Béatrice, cruzando com a outra que tocava com o meu cacete, tirar do piano uma melodia sutil em sua beleza excêntrica. E percebi como era necessário esse dueto para realçar aquela composição que refletia, concretamente, o sexo como amor e força, como é na natureza. [...] o meu instrumento era também intérprete e talvez até uma espécie de coautor da composição, e só mesmo um talento como o de Voradeck seria capaz de potencializar tão radicalmente carne e espírito, sexualidade e arte, sofrimento e prazer.²⁷⁴

Os fragmentos citados acima de *A tragédia brasileira*, *Um crime delicado* e *O livro de Praga*, respectivamente, demonstram a diversidade de formas de produção das imagens do corpo e de representação do ato sexual. No nosso romance-teatro o sexo oral é descrito como uma cena realizada com as cortinas cerradas, abordando o obsceno através do jogo de contraste claro-escuro, além de nos remeter, imediatamente, à função primeira da cena (*scene*, a tenda) no teatro, que é a de ocultar a situação inadequada. Ao associar o cabelo à cortina que vela, o narrador contribui para que a obscenidade se produza de forma mais vigorosa, pois a

²⁷² SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 103.

²⁷³ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 104-105.

²⁷⁴ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 30-31, grifo do autor.

metáfora que oculta é acompanhada do desvelamento daquilo que está por trás dela – é como se a voz narrativa suspendesse esse cabelo-cortina para o leitor-espectador e dissesse “veja o que eu te revelo!”. Já em *Um crime delicado* o vocábulo grosseiro é camuflado (afinal, a narrativa está fundada no suposto estupro que, segundo o advogado da acusação durante o julgamento do caso, teria sido cometido por “um criminoso delicado, refinado”²⁷⁵), mas ainda assim as palavras inevitavelmente nos oferecem a cena do enlace dos corpos baseada em um recorte (dos braços, peito e unhas cravadas nas costas) que (não sendo dos órgãos sexuais) aludem ao ato.

Por sua vez, no fragmento citado de *O livro de Praga*, o corpo potente e recortado salta do texto por meio da insistência da palavra obscena – o “pau duro, grosso e comprido como nunca”. O modo como o órgão sexual é representado, intimando o leitor a vivificá-lo através da imaginação, revela a força dessa escrita nascida do Desejo. Nesse sentido, o texto santaniano parece confirmar o argumento fornecido por Frappier-Mazur de que “a palavra obscena além de representar seu referente o substitui. Atua como um substituto para seu referente (de fato, algumas vezes até o aperfeiçoa). [...] Ao contrário das outras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa.”²⁷⁶ Cabe dizer que a materialização da palavra em semblante tem uma função peculiar na narrativa santaniana, diferente daquela visada pela pornografia tradicional – cuja finalidade é servir à estimulação sensorial do leitor. O elemento sexual, ao surgir no romance a partir de uma manifestação artística (no caso, o concerto de Béatrice), realiza a transgressão dos domínios impostos socialmente tanto ao sexo (convencionalmente restrito ao ambiente privado) quanto à arte (esta última, quando entendida apenas pelo viés apolíneo, isto é, como criação exclusiva do pensamento e expressão de uma linguagem própria, harmoniosa). Há em *O livro de Praga* a explicitação da relação de contiguidade entre corpo e alma, sentidos do corpo e sentidos da palavra. Estamos diante de um saber do corpo semelhante àquele identificado nos versos de Hilda Hilst. Enquanto no poema hilstiano somos confrontados com um corpo feminino capaz de se fazer melodia nas mãos de Dionísio, no romance santaniano encontramos o órgão sexual do narrador Antônio Fernandes transformado em instrumento musical através das mãos ágeis da pianista Béatrice. Assim ele contribui com sua própria carne para a peça “Flores mecânicas” sendo a sintonia entre sexo e arte expressa simbolicamente no ato de gozar junto: o prazer do corpo acompanha o ápice da composição musical.

²⁷⁵ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 118.

²⁷⁶ FRAPPIER-MAZUR. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII, p. 237-238.

O saber do corpo que se constitui como obsceno é aquele que comporta o atravessamento dos limites do apropriado, do bom senso, ou seja, trata-se de um saber que é da ordem da transgressão. A palavra “obscena” nos interessa vivamente, sobretudo, quando a partimos ao meio (obs-cena²⁷⁷) e descobrimos nela uma partícula que está na base desta investigação. Pereira é quem chama a atenção para o termo ao defini-lo como qualidade atribuída àquilo “que se projeta para o primeiro plano da cena, destacando certos temas e objetos cercados, em outras épocas, da aura do proibido ou secreto.”²⁷⁸ Assinalemos, contudo, que, na nossa opinião, o obsceno está em revelar não o que foi proibido no passado, mas o que, no presente, é causa de desconforto – caso contrário não haveria transgressão. Se a coisa abordada não é censurável em alguma medida, então não pode ser obsceno. O que se exhibe como obsceno possui uma carga poderosa de *pathos*. É algo sentido como *punctum*, como ferida aos olhos. O sujeito diante do obsceno pode se sentir compelido a interromper a visão com as mãos como forma de proteção ou, igualmente possível, pode se sentir incapaz de desviar o olhar – tais reações nos fazem suspeitar da existência de um elemento excessivo por trás da (obs)cena.

Neste ponto, vale a pena problematizar a diferença entre aquilo que é apresentado aos olhos (logo, com amenidade) e o que é, efetivamente, exibido como obsceno, isto é, aquilo que se impõe ao olhar. Frappier-Mazur, ao citar Diderot em sua pesquisa sobre a palavra obscena na pornografia francesa, nos oferece essa distinção:

Diderot, em um dos ensaios críticos de *Salons*, reflete sobre a nudez, concluindo que “uma mulher em sua nudez não é indecente”, mas “uma mulher cuja saia está arregaçada, sim, é indecente”. E continua: “Adorne-se a Vênus de Medici com... ligas cor-de-rosa e meias brancas bem puxadas, e vamos sentir intensamente a diferença entre o decente e o indecente”.²⁷⁹

Estar nu implica uma condição passiva: a imagem é entregue ao espectador, aparentemente, sem zonas obscuras – o que talvez equivalha a certo efeito de transparência total proporcionada pelo vidro. Trata-se de um gozo de belo envolvendo o *studium*. Não há obscenidade no *Davi* de Michelangelo, por exemplo, pois a perfeição da escultura (propiciada

²⁷⁷ Recordemos que, conforme dito no primeiro capítulo, *scene* nomeava o espaço (a tenda) de ocultação dos corpos, onde os atores penetravam a fim de “resguardar” os olhos dos espectadores das ações desmedidas das personagens – ações que a plateia somente deveria tomar conhecimento através da narração dos fatos por alguma personagem. Por sua vez, a preposição latina “Ob” tem “o sentido de ‘por’, ‘por causa de’, ‘para’, ‘diante de’...” (CARDOSO, R. Pornografia: um artefato plural, p. 100). Logo, a obscenidade se caracteriza por expor aos olhos o que deveria permanecer oculto, o que a sociedade qualificou como algo inapropriado ou que excede o bom senso, a polidez.

²⁷⁸ PEREIRA. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*, p. 21-22.

²⁷⁹ FRAPPIER-MAZUR. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII, p. 217.

pelo método apolíneo) apazigua o olhar causando satisfação. Diferentemente é a nudez marcada pela ação de desvelar, pela fetichização do corpo. Ela implica um forçamento do olhar, imposição traduzida na citação de Diderot através das “ligas cor-de-rosa e meias brancas” que se apresentam ao filósofo como uma provocação, como um dado perturbador²⁸⁰. Descobrir uma parte implica, nesse caso, recobrir outra, isto é, selecionar as partes que merecem ser focalizadas – as partes sexuais. Toda vez que jorramos luz sobre um objeto, necessariamente, lançamos outros às sombras sendo este o jogo que caracterizaria a obscenidade: o recorte aliciador.

A palavra obscena quando surge na literatura santaniana parece ter por objetivo enfatizar uma espécie de tônica da obra, sendo sua ocultação também condizente com a peculiaridade da trama. É possível observar tal aspecto inclusive nos breves fragmentos citados anteriormente. Em *A tragédia brasileira*, a dramatização do sexo faz emergir a cena íntima metaforizada em cena espetacular. Por sua vez, em *Um crime delicado*, a ausência do vocábulo obsceno condiz com a “finésse” do narrador e com a dificuldade dele em ir “direto ao ponto”; enquanto isso, em *O livro de Praga*, a palavra espúria vem abalar as convenções, uma vez que a narrativa toma uma via pouco usual ao estabelecer relações diretas entre o sexo e as coisas do pensamento. Embora cada obra tenha a sua especificidade, há algo comum em todas elas. O aparecimento do corpo recortado e das representações do sexo sempre faz emergir a cena espetacular e, sendo assim, vemos diferentes papéis emergirem do jogo amoroso. A ação *voyeur*, incluindo as demais modalidades de interação através do olhar, se liga mais precisamente ao papel tradicionalmente conferido ao espectador. Já o contato efetivo dos corpos faz emergir a função-ator (delegada ao espectador). Neste último capítulo,

²⁸⁰ É preciso dizer que, em *A câmara clara*, Barthes faz uma distinção controversa entre a foto erótica e a foto pornográfica. A primeira, qualificada como propensa a desencadear o “desejo leve” (BARTHES. *A câmara clara*, p. 58) devido a sua sutileza, poderia se apresentar ao sujeito como *punctum*, mas a segunda, vista como provocadora do “desejo pesado” (BARTHES. *A câmara clara*, p. 58) em decorrência do caráter explícito do sexo, não teria essa potência. Contrariando tal argumento, encontramos especialistas no tema, a exemplo de Cardoso R. (ver artigo do autor intitulado “Pornografia: um artefato plural”), que preferem não fazer distinção entre um termo e outro. Seguindo a trilha deixada por Cardoso R., acreditamos que o que Barthes toma como ruim na pornografia é o *studium*, isto é, a convenção presente na imagem apenas para incitar o espectador (ao ponto de levá-lo à masturbação). A pornografia de qualidade seria, justamente, aquela em que o *punctum* se manifesta através da transgressão da norma, da transposição dos limites do *studium*. Nas palavras de Sontag, “a pornografia é um dos ramos da literatura – ao lado da ficção científica – voltados para a desorientação e o deslocamento psíquico.” (SONTAG. *A imaginação pornográfica*, p. 52). Atentemos, ainda, que a degradação apontada por Barthes na pornografia nasce da observação das imagens obscenas vinculadas no suporte fotográfico, não incluindo, portanto, as imagens literárias – logo, devemos evitar atribuir afirmações generalizantes ao crítico francês sobre o suposto caráter negativo da pornografia em sentido lato. Em todo caso, também não nos parece legítimo dizer que nenhuma fotografia obscena é capaz de despertar o *punctum*. Pensemos, por exemplo, na potência da imagem que integra a instalação “*Étant Donnés*”, de Marcel Duchamp. Como Barthes a qualificaria? Como erótica ou como pornográfica? Como *punctum* ou como *studium*? De nossa parte, não há dúvidas de que ela tem potencial para ser *punctum* justamente porque é erótico-pornográfica.

nos interessa investigar a particularidade dessas práticas nas cenas do enunciado, bem como o saber reservado a cada uma delas.

4.1 O espectador na cena

Rancière é a nossa referência principal para refletir sobre a função espectador, pois, contrariando o senso comum (bem como as teorias arrojadas sobre a Indústria Cultural), ele argumenta que não há passividade em se fazer assistente. Segundo o autor, o teatro, sobretudo aquele assumidamente político²⁸¹, não colaborou para modificar o pensamento dominante que define o papel do espectador pela imobilidade corporal, acrescentando a esta condição uma carga pejorativa. As manifestações cênicas engajadas teriam consagrado a tese quando se encarregaram de “educar” o público incauto: Brecht ao desenvolver o teatro épico visando conscientizar, desembrutecer e retirar do automatismo a plateia por meio do distanciamento; Artaud quando quis trazê-la para perto a fim de reacender a chama ritual que integraliza os sujeitos à comunidade, substituindo “o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais”²⁸². Ambas as tendências, nos diz Rancière, partem do pressuposto de que o teatro tem por missão desvelar algo para aquele que se recusa a ver ou teve a visão comprometida. Por trás dessa suposta incapacidade dos olhos da consciência repousaria a distância entre duas posições: uma delas detém o saber, a outra não. Nesse sentido, de um lado, há o sujeito capaz de agir e, de outro, o indivíduo passivo, a princípio incapaz, que precisa vencer sua dificuldade, para isso, abandonando o estar inerte.

O filósofo desmonta facilmente a oposição entre passivo e ativo argumentando que basta modificar o contexto para que o valor positivo conferido ao ato em detrimento do negativo vinculado ao olhar seja alterado: o mesmo pensamento que enaltece a ação do ator e desqualifica o espectador simplesmente porque a posição deste requer a imobilidade do corpo tem o valor invertido quando a comparação é estabelecida entre um pensador que analisa dados e contempla ideias e os trabalhadores braçais “mergulhados no imediato terra-a-terra”²⁸³.

²⁸¹ É preciso dizer que neste ponto não concordamos com Rancière. Ainda que o teatro tido por engajado tenha, inicialmente e em alguns casos específicos, confirmado indiretamente a visão dominante (que coloca o papel do espectador em posição de inferioridade em relação ao papel fundado na ação corporal) ao centrar-se numa suposta necessidade de levar à cena temas importantes de forma “didática”, esse ponto foi mais tarde revisto a fim de considerar a autonomia do espectador, sua capacidade de colaborar com o que é mostrado no palco, seu saber particular conquistado através de sua experiência de vida.

²⁸² RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 10.

²⁸³ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 17.

Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a têm. A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares.²⁸⁴

Olhar é também uma ação, uma ação que não está apenas na mobilidade do globo ocular e do pescoço. Pensamos sobre o que vemos, fazemos associações, sobreponemos imagens da memória e do desejo à cena que se apresenta a nós, conferimos sentido ao percebido. Por outro lado, conforme apontamos no capítulo anterior, também somos afetados pela cena. Aquilo que é dado a ver pode nos levar a tecer considerações sobre o *studium* ou pode revelar o fracasso da palavra através do aparecimento do *punctum*, proporcionando neste último caso outro tipo de experiência envolvendo a singularidade do sentir. Não só de racionalidade vive o espectador santaniano, sobretudo, porque antes da palavra (e do pensamento) reina o caos.

Nosso romance-teatro está entre as obras mais férteis para observar as dinâmicas envolvendo o olhar do espectador. Na sétima cena do primeiro ato, Jacira se apresenta como o foco da atenção de Roberto, este último a observá-la pela fresta da janela. Também a moça assume a atitude de contemplação, pois olha a si própria diante do espelho – enquanto nós, leitores-espectadores acompanhamos o poeta no seu ato *voyeurístico*. Roberto comanda a cena tal como um diretor de teatro: “como se obedecesse não a um impulso seu, mas a uma ordem da minha vontade inflexível, ela abriu a blusa. E eis que ali haviam nascido dois diminutos seios.”²⁸⁵ O olhar que dirige os movimentos de Jacira é o mesmo que recorta a parte a ser desvelada. O desejo nunca saciado se manifesta na insistência do querer ver mais um pouco. Como se atendessem as súplicas do poeta, a moça, em determinado momento, arranca a vestimenta superior e faz poses variadas para si, possibilitando a Roberto captar inúmeros *close-ups*. A insatisfação persiste até que Jacira retire toda a roupa: “E eu quis, então, com todas as minhas forças, que o tempo se detivesse e nos petrificasse assim: eu ali, à janela, com a respiração suspensa, aprisionando os múltiplos reflexos da menina nua, no limiar exato da sua transformação.”²⁸⁶ Há aí uma distância que liga um corpo ao outro: se, por um lado, Roberto toma imagens da adolescente necessitando, para tanto, ocupar outro espaço,

²⁸⁴ RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 17.

²⁸⁵ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 46.

²⁸⁶ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 46.

por outro, isto não o retira da cena, pois ele se inscreve no reflexo aprisionado – ele quer ser petrificado junto com Jacira.

Ao nos oferecer a jovem capturada em uma espécie de sequência de fotogramas, que vão das partes até o “todo” corporal, o poeta *voyeur* marca a sua posição, o seu olhar no mundo e na narrativa. Ele não só dirige a cena: esta nos é entregue apenas através dele²⁸⁷. Impossível, portanto, dotar esse ponto de mirada de passividade. Ao contrário, há um contínuo em olhar o corpo do outro, criar e participar da intimidade desvelada. De certa forma, a cena que propicia o olhar permite a divagação, a especulação²⁸⁸ mais que a cena envolvendo o contato direto dos corpos²⁸⁹ – pois esta última produz uma experiência que, conforme veremos, favorece um saber “a partir de” que não nasce da distância entre sujeito e objeto, mas da diluição dos limites entre um e outro. É o que podemos concluir quando lemos a análise do quadro “A modelo”, realizada pelo crítico de teatro de *Um crime delicado*:

Tratando a obra do tema tão recorrente da *modelo*, era absolutamente natural e aceitável que esta ocupasse um plano mais do que privilegiado, ou o proscênio, no caso podemos dizer, como se verá. O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra. Quanto ao biombo [...] não conseguia disfarçar [...] aquela vulgaridade voyeurística que se observa nas capas de certas publicações [...] de um gênero que visa despertar sensações eróticas *legitimadas* por um romantismo suspeito [...] a se manifestar numa pureza quase virginal no rosto de Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais, no entanto cruamente invadidas pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço...²⁹⁰

A análise continua por mais algumas páginas demonstrando a habilidade de Antônio para discorrer sobre aquela pintura, desenvoltura crítica que não elimina de suas ponderações os influxos dos sentimentos e de seus próprios desejos. Sabemos que o quadro avaliado acima, aparentemente com objetividade, é o mesmo que causou grande abalo no crítico na

²⁸⁷ Vale a pena lembrar que o personagem Roberto não é o narrador de *A tragédia brasileira*. Sua voz é uma entre tantas outras que ressoam no romance-teatro. Quando os pensamentos e falas do poeta são expressos na narrativa há sempre outra voz, em terceira pessoa, por trás. Logo, não é função deste personagem nos entregar a imagem de Jacira. Por essa razão, preferimos compreendê-lo como um espectador privilegiado que como um narrador de segunda categoria.

²⁸⁸ Ainda que outrora tenhamos afirmado que o olhar ferido pelo *punctum* pode desencadear no espectador o sentimento de falência da palavra, disso não se deve concluir ser impossível circunscrever a cena causadora de distúrbio.

²⁸⁹ Possivelmente, isso se deve à especificidade da imagem obscena que para ganhar força necessita se pautar mais pela descrição da situação erótica que pela análise das ações das personagens.

²⁹⁰ SANT'ANNA. *Um crime delicado*, p. 89-90, grifo do autor.

exposição “Os divergentes”. Sabemos também o quanto a deficiência de Inês fascina o narrador. Observa-se ainda na passagem acima que a obscenidade é representada na pintura através do jogo entre exposição e ocultação: a perna defeituosa é exibida em primeiro plano, relegando ao púbis a região de sombra. Nesse sentido, o teor inapropriado comum à obscenidade se configura em relação ao que é inconveniente para a própria modelo, pois, segundo nos conta o narrador, Inês fazia o possível para esconder sua deficiência, para que os outros não notassem sua dificuldade motora²⁹¹. A perna resguardada no cotidiano pela personagem é focalizada no quadro em detrimento do sexo, mas a este ela se liga uma vez que se afirma como parte fetichizada de uma sensualidade mórbida – parafraseando o próprio narrador. Também é por meio da relação claro-escuro que a obscenidade se produz no capítulo “O texto tatuado”, de *O livro de Praga* – capítulo que observaremos mais de perto devido à concentração de questões pertinentes sobre a função espectador²⁹². Nesse episódio, Antônio Fernandes conta como foi ser assistente na *performance* exclusiva de uma jovem cujo corpo é todo preenchido, possivelmente, pela caligrafia e pelas palavras de Kafka destinadas à amante do escritor, conhecida pelo nome Julie.

A nebulosidade está presente desde o início do relato, a começar pela dúvida do narrador sobre a origem do texto tatuado. A página descoberta entre os documentos da família de Julie não continha a assinatura do autor. Houve ainda quem afirmasse ser o fragmento mais uma falsa atribuição. A dúvida se fortalece porque o especialista (e tatuador da *body art* de Jana, a *performer*) responsável por atestar a autoria do escrito não tinha boa fama entre seus pares. De linhagem cigana e romena, o homem de beleza exótica foi deposto do cargo de professor por engravidar uma aluna da Universidade de Praga, passando depois do ocorrido a sobreviver de seu ofício de tatuador, arte que aprendera em sua tribo. Jana, a *performer*, é igualmente descrita como uma figura enigmática, desgarrada: antes de viver do número cênico assistido por Antônio Fernandes, ela fora ouvinte livre nas aulas de Adrian Monteanu (o especialista) e tirava seu sustento em um cabaré, onde dançava nua com o corpo pintado

²⁹¹ “Uma lucidez ou loucura que me faziam decifrar a razão não só pela qual Inês procurara chegar antes de mim ao encontro no restaurante, escolhendo uma mesa de fundos, próxima ao banheiro – igual no Café, eu agora me dava conta disso –, como também por que me pedira que lhe comprasse comprimidos (analgésicos e tranquilizantes, pelo que entendi da receita e embalagens), na farmácia em frente, o que não teria passado de um pretexto para poder levantar-se, dar um telefonema, e ir ao banheiro sem que eu a visse caminhando.” (SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 34).

²⁹² Em *Performance como linguagem*, Cohen tende a distinguir a cena performática, formada pelo *performer* e pela testemunha/participante, da cena teatral, composta de ator e espectador (COHEN. *Performance como linguagem*, p. 98). Não endossaremos essa tipificação da plateia (testemunha, participante, espectador) porque não compreendemos o espectador como um sujeito passivo. Por tal razão nós manteremos a designação espectador para nomear a função assistente mesmo quando se tratar a cena ficcional de uma manifestação performática, como é o caso da cena composta em “O texto tatuado”.

numa imitação de naja. Tais aspectos de caráter duvidoso são relevantes porque despertam no narrador um interesse a mais²⁹³ pelo espetáculo singular – sobretudo, se comparados, por exemplo, aos elementos claramente falsos presentes no episódio citado (a exemplo do falso indiano que tocava flauta para que Jana num simulacro de cobra dançasse serpenteando; bem como a *drag queen* brasileira e seu companheiro, sócia de Fernando Pessoa, ambos avistados por Fernandes a caminho da *performance* da jovem atriz).

A apresentação de Jana começa nos bastidores, se assim podemos dizer, quando Antônio Fernandes assume a posição de *voyeur*:

Sem olhar na minha direção nem na de Peter [o irmão de Jana e “agenciador” de espectadores para a *performance*], ela entrou direto num banheiro, que, de onde eu estava, era visível. Bateu a porta atrás de si, mas era uma porta velha, sem tranca, que bateu e voltou, deixando uma abertura por onde eu podia ver ladrilhos e uma parte do boxe do chuveiro. Logo a seguir, pela mesma abertura e através da cortina transparente do boxe, pude ver a sombra esguia e sensual de Jana ensaboando-se. Seria porque eu estava tão tomado pela cidade e suas atrações que vi uma semelhança entre o banho de Jana e o teatro de sombras e cogitei se a música eletrônica, bem suave e sincopada, que tocava no *laptop*, não teria sido composta, ou pelo menos escolhida, para a cena que se descortinava para mim? E tão absorto estava em minha contemplação que levei um susto quando ouvi Jana gritar pelo irmão. [...] Com a face descansando no ombro de Peter, Jana fixou os olhos em mim, aparentando – eu diria fingindo – surpresa. Logo depois a porta foi inteiramente fechada...²⁹⁴

Seria a cena relatada acima habilmente preparada, conforme a suspeita do narrador? Se assim o fosse ainda poderíamos falar em *voyeurismo*? Estando em suspenso o contrato entre atores e público (uma vez que a convenção que abre todo o espetáculo ainda não havia sido explicitada) seria ela uma cena facultativa, acessória, que guardava o elemento inesperado (para ambas as partes, isto é, tanto para a artista quanto para o espectador da realidade ficcional), presente em toda manifestação performática? Que é uma cena, isto é, indubitavelmente. Somente não estão claras as regras em jogo e a existência da partitura: o olhar é concedido²⁹⁵? Houve um “ensaio” ou preparação anterior para que a cena assim se

²⁹³ A dúvida é tida no episódio citado como um dado precioso. Assim responde Jana a Antônio Fernandes quando este levanta a hipótese de falsa autoria: “Não se esqueça, querido, que é um texto de amor emergencial escrito por Kafka num sanatório de tuberculosos para ser dito por sua Julie. Kafka nunca o leu para os amigos no café Arcos nem mesmo o mostrou a Max Brod. E se fosse um texto falso inventado por mim na hora, ou por Peter, ou por Adrian Monteanu, não seria um valor a mais, como essa tatuagem fosforescente?” (SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 118).

²⁹⁴ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 113-114.

²⁹⁵ Vale dizer que momentos antes da cena citada, Fernandes havia sido recepcionado por Peter com a seguinte fala: “– Se quiser olhar alguma coisa, fique à vontade” (SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 113). Verdade seja

realizasse? É a cena no banheiro uma prévia do que viria a ser mostrado no palco? Fernandes tem de se haver, portanto, com os problemas pertinentes ao papel do espectador, em outras palavras, refletir sobre o que lhe é permitido e o que lhe é negado, conferir ou não um valor estético ao visto.

Ainda que a adoção do papel (tradicional) de espectador implique na não intervenção direta na cena, disso não se deve concluir que a única ação permitida ao personagem seja a de capturar e conferir sentido à encenação. Nosso narrador também pode sentir e refazer a cena através dos “restos” do espetáculo – dados que serviriam a ele como uma espécie de “paratexto”. No episódio em questão, conhecer o banheiro citado possibilita a Antônio tomar partido na cena de um modo diferente: “Lá dentro ensaboei as mãos com o sabonete ainda espumante do corpo de Jana e, embora houvesse uma toalha seca, não resisti à tentação de usar, para enxugar-me, a toalha molhada de seu corpo, e ainda passei-a pelo rosto.”²⁹⁶ Fernandes tem então a oportunidade de experimentar a cena por outro ângulo ao tocar nos objetos deixados pela jovem atriz. Tais vestígios, apossados como são, parecem simbolizar o corpo da *performer* inacessível ao narrador, mas que ali pode ser tocado por uma espécie de alusão – o resto não tem valor em si mesmo, ele se torna relevante graças àquilo que representa. Neste ponto, cabe acentuar algo importante: assim como a obscenidade se faz a partir da dinâmica do *chiaroscuro* e do recorte, a cena nunca se entrega por inteira. Ela muda de acordo com o ponto de mirada.

Esse aspecto é facilmente explicado pela fenomenologia: uma vez que o nosso corpo “está preso no tecido do mundo”²⁹⁷ sempre haverá uma parte inalcançável aos olhos no espetáculo da vida. As coisas do mundo são entregues a nós por meio de silhuetas – se vemos um lado, o outro será ocultado, se vemos a frente do objeto, suas costas estarão necessariamente relegadas às sombras. Nesse sentido, o recorte é sempre o recorte de outro mais geral – focalizar os seios de Jacira implica não somente que seu sexo esteja obscurecido, mas que também a sua nuca seja inacessível²⁹⁸. Em “O texto tatuado” a zona apagada se estabelece graças à parte focalizada por um refletor cuja luz incide diretamente sobre o corpo de Jana no momento da *performance*. A luz é necessária não só para iluminar, selecionar, mas também porque a tatuagem, ao que parece, havia sido feita a partir de uma tinta especial – era

dita, a fala se referia aos livros e revistas espalhados pelo recinto. Porém, não poderia estar aí uma “deixa”, ainda que involuntária, para que nosso narrador exercesse o direito de ser espectador?

²⁹⁶ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 115.

²⁹⁷ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 20.

²⁹⁸ Isso nos leva a conjecturar que a transparência é, na verdade, uma ilusão, um engodo aos olhos. A nosso ver, se algo se apresenta como total (tal como a obra de arte inspirada na beleza apolínea, interessada na exatidão em detrimento do elemento perturbador dionisíaco), certamente alguma coisa está muito bem camuflada.

uma “tatuagem fosforescente, dependendo da luminosidade”²⁹⁹, diz o narrador, tratando-se talvez de uma referência à conhecida tatuagem UV, visível apenas quando tocada pela luz negra. Tal era a beleza da escrita, que o corpo de Jana parecia se apagar diante dos olhos de Antônio Fernandes:

Só não havia tatuagem em suas mãos, seus pés e seu rosto, e pode-se dizer que seu corpo era defendido por uma pureza difícil de trespassar por causa do texto que o velava em letrinhas, fruto de uma minuciosa caligrafia, agora mais luminosa, visível na penumbra, pois Peter adequara a luz do refletor para obter esse efeito.³⁰⁰

Não deixa de ser poética a imagem de um texto tatuado cujo efeito visual faz crer que a luz nasce da caligrafia, contrastando ainda com a imagem paradoxal formada pela junção das palavras “luz” e “negra” – luz efetivamente responsável por fazer a tatuagem surgir aos olhos do espectador. O texto aparentemente escrito para a amante de Kafka era de fundo pornográfico, versava sobre as fantasias que o escritor desejava concretizar com Julie. Dadas as características do texto e as condições de sua apresentação (a necessária nudez da *performer*), o estímulo visual acaba por incitar nosso espectador ao ponto deste desejar abandonar o seu posto e querer assumir a função de ator. Em certo momento, torna-se inevitável a Jana explicitar a regra que rege a cena:

Jana sorriu, cheia de malícia. Seu poder de convencimento era tal que me ergui e já quase me ajoelhava para praticar o que estava marcado no texto, mas ela estendeu a mão para que eu me detivesse: – Aqui é a linguagem que comanda tudo, só a linguagem. Mas meu pau estava duro e de repente a situação do texto e a de sua exibição para mim se confundiam, pois foi ela, Jana, quem se ajoelhou diante de mim, estando eu de pé, e disse: – Já que falarei como que com tua virilidade em minha boca, prefiro a língua alemã para o som deliciosamente obsceno de uma mulher falando com um pau em sua boca, para o êxtase dela e de seu homem. Ela havia dito estas últimas palavras ainda em francês, e só depois passou para o alemão. [...] o que saía da boca de Jana, que adquirira o formato da boca que abriga um pau em seu interior, eram sem dúvida obscenidades pronunciadas numa fonética de bárbaros...³⁰¹

Assim Jana dá a conhecer o lugar do espectador: lugar marcado pela ação do pensamento e ausência do toque. Este último só pode existir conceitualmente ao ganhar consistência imagética por meio da linguagem nas fantasias do espectador – a exemplo da

²⁹⁹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 108.

³⁰⁰ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 115-116.

³⁰¹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 117-118.

alusão ao sexo oral fornecida pela *performer* e plenamente captada por Antônio. A não concretização do ato sexual abre a brecha, na literatura santaniana, para a criação infinita de possíveis encontros – tal seria a consequência de negar os anseios do corpo. Nas palavras de Fernandes: “eu deveria permanecer com o desejo aceso, o desejo infindável de quem não se sacia, possuindo Jana apenas com a visão de seu corpo com suas letras, palavras e fantasias.”³⁰² Percebe-se claramente nesse episódio o casamento perfeito entre corpo e pensamento: um é atravessado pelo outro.

Diga-se de passagem, Kafka é autor de um texto no qual encontramos as mesmas palavras-chave (corpo, tatuagem escritural, cena, exibição) do episódio citado criado por Sérgio Sant’Anna. Trata-se do conto “Na colônia penal”. Não sabemos se nosso autor quis fazer uma referência ou homenagem ao escrito kafkiano no seu “texto tatuado”, mas em todo caso uma breve comparação pode ser válida. Como se fosse o outro lado de uma mesma moeda, a caligrafia erótica inscrita na pele em *O livro de Praga* aparece em “Na colônia penal” em sua forma mortífera. O conto em questão tem como peça fundamental uma máquina tatuadora cuja função é gravar no condenado a lei por este desobedecida. A sentença, no entanto, não consiste em ser inscrita no corpo a palavra de ordem uma única vez (o que já seria terrível): o processo se repete automaticamente por doze horas seguidas perfurando mais e mais fundo a carne do condenado até levá-lo à morte. Antes que a vítima chegue ao fim último, ela passa por uma série de atos cruéis executados pelo singular aparelho.

O conto se inicia com a chegada, na comunidade, de um personagem nomeado como “o explorador”, sujeito importante (quicá, um antropólogo) que viaja mundo afora observando os procedimentos penais de cada país. Ele é convidado a assistir a execução de mais uma vítima na colônia, a fim de, terminada a cerimônia, dar o seu parecer sobre o sistema penal ali posto em prática. Sabe-se no correr da narrativa que tal método punitivo está em discussão na comunidade, tendo por único defensor o oficial – único ainda crente no poder purificador da máquina. Desse conto nos interessa destacar os papéis dos envolvidos na cena: a função do espectador (o explorador), bem como a do ator (o condenado). O explorador, a princípio, é frio em relação à cena que se dá a ver. Ele pergunta sobre o funcionamento da máquina sem demonstrar interesse, apenas para não decepcionar o oficial, este sim entusiasmado em sua apresentação sobre as características do aparelho. Mais a frente, quando é revelado ao estrangeiro o desconhecimento total do condenado sobre sua culpa e sentença (ele fora julgado e condenado pelo oficial sem sequer ser ouvido), o explorador-espectador esboça

³⁰² SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 120.

alguma reação de estupefação, mas ainda assim nada faz no sentido de pôr fim à situação desumana (não age³⁰³ nem recrimina o ato, apenas responde com evasivas às questões colocadas pelo oficial).

É certo que o explorador pretende fazer uma avaliação contrária ao método adotado, mas ele não se opõe à execução efetivada diante de seus olhos, nem aparenta se importar com o peso de sua opinião (isto é, se ela será útil ou não para a suspensão do sistema penal). O papel de espectador é aqui semelhante ao de um fotógrafo profissional que não pode intervir na cena, apenas capturar o registro e manter-se à distância. Já o ator em cena (o condenado), curiosamente, embora seja o centro das atenções, não executa nenhuma ação, apenas sofre a ação da máquina. Para piorar a situação de submissão, ele não compreende o que está sendo discutido entre o oficial e o explorador (a saber; os detalhes de sua morte), pois não fala o idioma das autoridades. Desconhecendo sua sentença, o condenado (segundo o oficial) terá de decifrá-la “com as feridas”³⁰⁴. Temos, então, um saber do corpo que aqui se faz de modo autoritário. Não houve escolha, não houve possibilidade de se fazer ouvir: o condenado é apenas um corpo a ser submetido ao pensamento alheio. Até então, sua única possibilidade de libertação é através da morte. Acrescenta-se que ele está em cena forçadamente. Já o explorador, que está presente por vontade própria (embora demonstre indiferença durante quase todo o conto), reflete momentaneamente sobre aquilo que se passa diante dos olhos, mas sai de cena tal como entrou: sorrateiramente e, aparentemente, sem pretensões de levar consigo algo do visto em terra estrangeira.

Como se pode observar, o espetáculo de horrores em “Na colônia penal” é em tudo o avesso da cena santaniana configurada em “O texto tatuado”. Nesta última, os personagens estão “engajados” na cena ainda que cada um tenha um papel bem definido. Jana, por exemplo, traz no corpo a tatuagem inspirada num suposto texto erótico de Kafka (um texto, neste caso, de extrema liberdade) e diante de Antônio oferece seu corpo e diferentes

³⁰³ Quando o explorador não tem mais como fugir às perguntas do oficial e revela a este que não poderá dar uma opinião favorável sobre o aparelho, ocorre uma grande virada nas posições de espectador e ator na trama kafkiana. Sem a palavra de apoio do estrangeiro, o oficial crê que a máquina será irremediavelmente desativada. Diante de tal panorama, ele decide libertar o soldado (já um tanto ferido) e assumir a posição de condenado passando, portanto, pela máquina letal. Contudo, o aparelho começa a se desfazer em meio ao processo, impossibilitando que o sistema seja executado conforme o planejado. Finalmente, o explorador esboça alguma reação efetiva graças ao fim inesperado do espetáculo, a saber: atirar o cadáver do oficial à vala – última ação que a máquina, então emperrada, deveria executar. Sua ação, portanto, não leva à mudança do sistema, mas ao bom andamento do procedimento. Trata-se de uma ação de conservação. Enquanto isso, o condenado que anteriormente sofria a ação da máquina, vendo-se livre desta e no papel de espectador do destino desafortunado do oficial, comemora e corrobora para a segunda fase do espetáculo grotesco. Tudo é terrível no conto de Kafka: a máquina em si, a fé cega do oficial em relação à validade do procedimento, o desejo do explorador de se eximir em relação ao visto e sua posterior ação conservadora diante do horror, a diversão do soldado vendo o oficial passar pela situação de aflição da qual ele se livrara.

³⁰⁴ KAFKA. *Um artista da fome seguido de Na colônia penal & outras histórias*, p. 96.

possibilidades de tocá-lo através da imaginação e sob os influxos das palavras obscenas – ela é, portanto, simultaneamente sujeito e objeto da *performance*³⁰⁵. Fernandes, por sua vez, embora não interfira com ações (respeitando o limite entre palco e plateia), se inclui na cena através do olhar, faz questão de impor sua presença – mesmo porque trata-se de uma narração em primeira pessoa. Apesar de Antônio e o explorador kafkiano serem ambos estrangeiros e espectadores presentes em situações extraordinárias, cada um assume uma postura diante do dado a ver: o primeiro quer fazer parte do show, o segundo deseja se retirar dele, se eximir em relação ao visto. A comparação aqui realizada não é, evidentemente, uma artimanha para qualificar positivamente um texto em detrimento de outro, pois tanto o texto de Sant’Anna quanto o de Kafka alcançam de modo primoroso seus diferentes objetivos estéticos. Apenas desejamos marcar com esta breve análise comparativa as várias formas possíveis de ser ator e espectador (daí a falta de sentido em estabelecer e valorar tais funções a partir de ideias predefinidas e generalizantes) e, mais precisamente, ressaltar a singularidade do papel ativo do espectador santaniano.

4.2 Fim da quarta parede: o espectador se faz ator

Ainda que o espectador santaniano tenha sempre uma atitude afirmativa diante da cena, há momentos em que ele é convidado a assumir outra função, a participar efetivamente com o seu corpo num regime de colaboração com outro personagem-*performer/ator*. É o que acontece, por exemplo, em *Um crime delicado*, quando Antônio Martins se depara com a oportunidade de se unir a Inês. Recordemos que na ocasião do suposto estupro a cena da vida havia sido desvelada para o crítico de teatro – portanto, podemos pensar na categoria de sujeito atuante para ambos os envolvidos na cena. Vejamos como o narrador analisa o seu papel:

Também me despi e deitei-me com ela já no lusco-fusco, que rapidamente se transformava em noite. Mas não era preciso olhar para Inês a fim de ter uma visão e percepção nítidas do seu corpo, que eu já vira em parte na outra noite mas cujo conhecimento maior eu obtivera no quadro. [...] Correspondendo à delicadeza de sentimentos que eu percebia nela (e em mim próprio), à sua imensa fragilidade, eu evitava pesar sobre Inês, principalmente sobre sua perna mais débil, apoiando-me, onde podia, no divã. Era como se eu estivesse suspenso, pairando, e nenhuma resistência material se interpusesse

³⁰⁵ Segundo Cohen: “a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico)” (COHEN. *Performance como linguagem*, p. 30).

entre nós. E, liberto de meu corpo e de minha mente atormentada, ao mesmo tempo mais atento do que nunca a ambos, eu me fundia verdadeiramente em Inês, não importa quão ridícula essa frase possa soar.³⁰⁶

Diferentemente do espectador que pode ver à distância e notar o objeto desejado em sua “extensão” ou mesmo em seus detalhes (experiência vivenciada por Antônio diante da imagem pictórica de Inês), o sujeito atuante se lança contra as demarcações espaciais e físicas. Em especial, o ato sexual, quando marcado por uma “atuação” mais transgressiva, leva o personagem a perder seus próprios limites (corporais, mas não só, pois há também o risco de perda da imagem que o sustém como *ser/persona*, consciente, “apolíneo”) em favor de uma experiência de dissolução (em tudo pertinente à lógica dionisíaca). Bataille é a nossa referência para refletir sobre o momento erótico. O filósofo nos diz que “toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.”³⁰⁷ Segundo o filósofo citado, somos essencialmente descontínuos na medida em que nós nos afirmamos como seres singulares, com trajetórias próprias, com vivências inigualáveis em relação ao experimentado pelo outro. Esse ponto de mirada particular que nos faz indivíduo é corrompido na situação erótica. Trata-se mesmo de uma violência, mas ao mesmo tempo de uma violência desejada posto que ansiamos reencontrar, ainda que por breves momentos, a continuidade perdida.

Nesse sentido, não é tão clichê quanto parece a ideia de fusão vinculada frequentemente ao ato sexual, pois a impossibilidade de estabelecer onde termina o corpo do amante e começa o do amado tem consequências, além de físicas, subjetivas. Porém, o processo de dissolução encontrado na relação sexual calcada no erotismo³⁰⁸ não implica no fim das posições, dos papéis. É o que se observa no encontro fortuito entre Antônio Fernandes e a tenente Markova, presente em *O livro de Praga*. Na cena erótica em questão, a tenente comanda a ação, orienta o que deve ser feito:

- Agora vou pedir que você faça uma coisa comigo.
- O que você quiser.
- Pegue o meu cinto – ela falou.

Quando ergui-me para fazer o que ela pedia, ela se virou de bruços e disse:

³⁰⁶ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 103-104.

³⁰⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 41.

³⁰⁸ Bataille alerta que o erotismo não está presente em todo ato sexual humano, somente nas manifestações que se distanciam do automatismo animal – do sexo com fins reprodutivos. Na obra santianiana sempre o ato sexual terá implicações eróticas, uma vez que as experiências do corpo estão conectadas ao pensamento e ao atravessamento de limites pela via da transgressão.

– Agora me bata com ele, mas não deixe marcas que apareçam por fora das roupas. Bata-me nas costas e nas nádegas.
 Eu estava surpreso, mas também muito excitado. E perguntei:
 – Com a parte da fivela ou do couro?
 – Do couro.
 Comecei a dar-lhe correadas, cautelosamente, e ela pediu-me que batesse mais forte, o que fiz.
 – Assim está bem? – perguntei.
 – Mais forte – ela disse.
 [...]
 – Agora me foda, Antônio, mas não esqueça o preservativo.
 [...]
 – Agora puxe com força os meus cabelos.³⁰⁹

Acima, Markova é sujeito e objeto da ação, enquanto Antônio, para o êxtase de ambos, aceita ser comandado pela oficial. As “ordens”, no entanto, acabam por colocar a tenente numa posição de sujeição (ainda que por sua própria vontade). De tal sujeição parece nascer a excitação de Antônio: além de agredir a figura feminina (o que por si só já é contrário à convenção e à lei na realidade ficcional), a ação violenta se dá contra ninguém menos que uma autoridade de um país estrangeiro. Vale dizer que a profissão de Markova não é esquecida entre quatro paredes, pois durante todo o ato ela está com “as botinhas nos pés”³¹⁰ – a peça-fetichista se encontra presente, a nosso ver, para lembrar o espaço de poder ocupado, no cotidiano, pela oficial. Na cena citada fica evidente que o jogo erótico é baseado na transgressão dos interditos, na inversão da lógica que conduz a vida diária: a autoridade responsável por submeter o corpo indisciplinado do outro às leis é, na situação excepcional, rebaixada, “degradada” através de suas próprias palavras.

A lógica que rege o cotidiano (pervertida na cena erótica) está centrada nos interditos, conjunto de regras necessário, segundo Bataille, porque estabelece a ordem do trabalho sem a qual a vida seria um total desregramento, uma festa dos vícios. Apesar de os interditos visarem, primeiramente, conter a violência em prol da racionalidade e da produtividade, eles também são importantes para a intensificação da cena erótica³¹¹, visto que sem proibições³¹² não há possibilidade de transgressão. E o que dizer quando a transgressão não está só ligada à prática sexual, mas também ao fazer artístico? Na cena armada por Svoboda, na qual Béatrice

³⁰⁹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 129-130.

³¹⁰ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 129.

³¹¹ Segundo Bataille: “Derrubar uma barreira é por si só algo atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes [...] ‘Nada, escreve Sade, contém a libertinagem... a verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é querer impor-lhe limites’.” (BATAILLE. *O erotismo*, p. 72).

³¹² Cabe dizer que mesmo neste caso hipotético (isto é, mesmo se não houvesse no mundo interditos para serem transgredidos) haveria ainda a violência que subjaz ao mundo do trabalho e que favorece o impulso erótico.

é a *performer* enquanto Antônio é o espectador participante, temos uma cascata de transgressões, tamanha é a quantidade de interditos burlados pelo narrador-personagem.

O primeiro ponto a ser destacado sobre tal episódio está relacionado ao modo como o narrador nos entrega a imagem da pianista. Assim como Antônio Martins (de *Um crime delicado*) é influenciado pela pintura de Brancatti, chegando ao ponto de confundir em alguns momentos a personagem Inês com sua representação pictórica, Antônio Fernandes (o estrangeiro em Praga) adentra a cena de Béatrice sob os efeitos da representação escultórica da pianista, avistada minutos antes do início do concerto. Segundo o narrador, a Béatrice de ferro posta às margens do rio Moldávia “contemplava” com indiferença a segunda parte da instalação formada por uma escultura suspensa nas águas fiel à figura do funcionário do museu, Jean-Louis, representado com gestos de quem pede socorro. A rede de significados associados à imagem da escultura é transplantada para a personagem³¹³ ao ponto de a pianista nos ser apresentada como impassível aos desejos do espectador Antônio:

...com uma voz fragilizada, implorei à virtuose:

– Por favor, *miss Kromnstadt*, mais devagar. *Doucement, doucement*.

Seu comportamento, porém, foi cruel e inflexível, ao largar, com desprezo, meu pau murcho e intimidado:

– Está pensando o quê, meu querido? Que pode existir arte sem dor?³¹⁴

No fragmento acima se percebe claramente que as posições são preservadas mesmo com a derrubada da quarta parede responsável por separar o espectador da *performer* (trata-se a cena da continuação do trecho citado anteriormente, na qual o órgão sexual do narrador aparece sendo batido sobre as teclas do piano): Antônio participa da ação gerenciada pela pianista. Ele entra no jogo proposto pela dona da cena. Isso nos leva a mais um ponto importante: a transgressão não tem por significado a liberação total e desordenada. Para romper com um interdito é necessário ter alguns cuidados. Conforme Bataille, “muitas vezes a transgressão do interdito não está ela própria menos sujeita a regras do que o interdito. Não se trata de liberdade: *em tal momento e até este ponto, isso é possível* – esse é o sentido da transgressão.”³¹⁵

³¹³ Um indício desse transporte pode ser verificado na passagem em que o narrador identifica a “presença” do pássaro de ferro pousado no ombro da escultura da pianista na pele da concertista sob a forma de tatuagem: “Descobri, ainda, encantado, que havia um pequeno pássaro tatuado no pescoço da senhorita Béatrice – oh, que pequena travessura de uma concertista clássica, apesar de tão contemporânea – e eu me dava conta de como isso remetia, claramente, à escultura de Jeronimus, num circuito integrado de criações.” (SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 24).

³¹⁴ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 31.

³¹⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 89, grifo do autor.

Observando o texto santaniano a partir das lentes do filósofo mencionado podemos concluir que a aparente inflexibilidade de Béatrice é o reflexo da necessidade de se estabelecer as regras do jogo, a fim de que a transgressão na cena não coloque em risco os interesses estéticos. A fala da pianista de que não existe arte sem dor condiz com a história de vida do autor da peça musical “Flores mecânicas” e com as dificuldades em executar a composição. Segundo Béatrice: “é preciso alongar os dedos, deformá-los até, para interpretar Voradeck. Ele próprio, você deve saber, obrigou-se aos sacrifícios mais extremos e aconteceu de os seus dedos ficarem paralisados pela artrose.”³¹⁶ Nessas circunstâncias, parece claro que os estímulos sexuais concedidos ao nosso espectador não devem terminar no prazer ilimitado (o que fugiria aos propósitos da cena) sendo, portanto, necessário fazê-lo “vivenciar” o sofrimento que a arte infligiu tanto ao músico, quanto à própria Béatrice – assim a dor e o prazer circulam em torno dos momentos de criação, execução e recepção da obra pós-moderna executada pela virtuose. Antônio, diante de uma manifestação que foge aos pressupostos da tradição beirando a não-arte, às vezes se excede em suas intenções sendo necessário à pianista explicitar os limites do permitido:

E aproximei o rosto do dela para beijá-la, bem próximo à boca, ou mesmo na boca. Voltando a tocar, ela recusou o rosto e tive a certeza de que, como as profissionais, ela jamais admitiria a intimidade de um beijo. Ela havia escapado até mesmo de um beijo no rosto, e eu, num impulso meio agressivo, olhando para as suas pernas tão escandalosamente à mostra, levei a mão até bem perto das suas coxas, mas tive o juízo de desistir de tocá-las. O que não impediu Béatrice de [...] levando a mão direita para trás, trazê-la depois rapidamente até minha face, indicando que me daria uma bofetada que, no entanto, era teatral. Pois, em vez de esbofetear-me de verdade, ela parou a mão no meu rosto e deu uma risada escarnekedora. E ficou claro para mim que tudo, tudo mesmo, não passava de uma representação, uma louca encenação.³¹⁷

Ao contrário de Jana (*performer* de uma cena erótica, recordemos, regida pela linguagem verbal, pela recitação e interpretação do suposto texto de Kafka), que delimita a interação com o espectador através de palavras, Béatrice impõe os limites no momento citado através do toque (o simulacro de tapa), agora admitido em circunstâncias especiais. Diga-se de passagem, o sexo oral apenas aludido por Jana é concretizado por Béatrice, sendo este mais um indício da multiplicidade de formas de o narrador se fazer presente na cena santaniana. De um modo geral, há no episódio de “A pianista” a transgressão da ideia de concerto musical e do convencionalmente permitido entre um espectador-participante e um *performer* dentro de

³¹⁶ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 26.

³¹⁷ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 36-37.

cena em relação ao universo ficcional (dado verificado no espanto do narrador diante da *performance* da virtuose).

Os estudiosos interessados na cena erótica observam que a obscenidade termina por produzir no leitor certo “deslocamento psíquico”³¹⁸ – para usar o termo de Sontag. Ela alcança tal efeito não só quando representa situações inapropriadas (sobretudo aquelas ligadas ao ato sexual e à morte), mas também quando toma uma via pouco usual. Esta última se manifesta em *O livro de Praga*, especialmente, na singularidade de um experimento cênico-narrativo marcado pela comunhão entre corpo e mente. Em várias passagens nosso narrador explicita esta união. Logo no início do espetáculo, por exemplo, ele nos conta seu sentimento no momento em que pôde acariciar os seios de Béatrice enquanto esta tirava do piano notas que assumiam o estatuto de resposta aos estímulos sensoriais: “à medida que fui perdendo o receio e tocando mais e mais à vontade [...] fazendo com que Béatrice também variasse as suas reações sonoras, senti-me como um dos executores, talvez até um dos criadores improvisados da composição...”³¹⁹ Trata-se aqui não de mera participação do espectador, mas de um processo colaborativo cujo resultado final é uma obra efêmera tocada a quatro mãos. Contudo, essa partilha do poder criador não é constante – mesmo porque a interação está sujeita a regras. Momentos à frente, Fernandes surge na posição de corpo-objeto, desempenhando uma nova função dentro da cena:

Percebendo que o seu pé usava o meu peito como um pedal de piano, senti e pensei que não deixava de ser honroso isso, ser pisado por pianista tão selvagem, com seus dedos incomuns, bastando eu abrir mão de toda veleidade masculina dominadora e largando-me inteiro, deixando Béatrice fazer comigo o que quisesse. [...] E ela me disse, colocando a sua voz como um sussurro:

– Assim, meu querido, docemente, como você sugeriu. Com extrema habilidade dos dedos alongados de sua mão, ela tocava em pontos do meu pé que me faziam distender-me como nunca e descobrir como podiam ser imprevisas as ligações entre as partes do corpo. Voltei a ficar muito excitado e, mais uma vez, senti-me integrado à composição, só que ocupando nela um outro papel, ao qual devia entregar-me inteiramente.³²⁰

Acima, Antônio deixa de ser cocriador para exercer o papel de instrumento. Contudo, a perda de poder e a submissão aos pés e mãos de Béatrice não causam desprazer, longe disso, traz satisfação porque a sujeição é sentida como carícia – enfim, trata-se de uma servidão bem-vinda, sem ofensas. Em todo caso, o desapego à posição de comando também está

³¹⁸ SONTAG. *A imaginação pornográfica*, p. 52.

³¹⁹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 28.

³²⁰ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 32.

subordinado a regras e a uma situação excepcional – Fernandes não é pisado por qualquer mulher, mas por uma pianista por ele qualificada como selvagem. É notável como a delicadeza negada em outras circunstâncias aparece no fragmento citado sem ser solicitada pelo narrador, como se o concerto de Béatrice fosse um jogo constante de recusa e entrega entre *performer* e espectador. A doçura outrora não concedida, justificada pelo sacrifício imposto pela arte, é acima permitida, supomos, para que um novo movimento venha à tona na composição – e na própria narrativa.

Os estímulos sensoriais proporcionados pela cena erótica conduzem o narrador a fazer descobertas sobre o seu próprio corpo. Rompem-se, portanto, os domínios do conhecido no momento em que uma nova vivência lança luz sobre algo que estava relegado à obscuridade. Tal aspecto é reforçado quando Antônio tem o sexo friccionado pelos dedos do pé da pianista. O narrador revela: “Jamais eu passara por uma sensação tão singularmente lúbrica, com um curioso distanciamento, eu que me julgava um homem mais ou menos experimentado”³²¹. Assinalemos que o distanciamento citado não implica numa falha do processo de dissolução (próprio ao erotismo), pois este não está restrito à proximidade dos corpos. Antônio se sente integrado à composição: ele deixa de ser uno para fazer-se parte de algo maior – nisto sim repousa a diluição dos limites. Dito isso, somos tentados a questionar se há um saber do corpo diferente para as funções espectador e espectador participante nos romances de Sant’Anna, reflexão que empreenderemos a seguir.

4.3 Os saberes do ver e do tocar

É certo que são ativos os papéis de espectador e de espectador atuante, mas cada um guarda as suas especificidades. O primeiro, embora não participe com ações concretas, faz-se presente na cena através de um olhar que recorta o objeto da contemplação. Não há olhar na obra santaniana sem meditação. Isto é uma condição da narrativa (narrar implica conferir sentido ao visto), uma vez que as personagens observadas nos são entregues ou pelo narrador ou por outro personagem-espectador que descreve a cena qualificando-a, analisando-a. Quinet nos diz que “para todo sujeito, o saber encontra sua força pulsional na pulsão escópica, e o desejo de saber é uma transformação, uma derivação do desejo de ver.”³²² O desejo de saber é, portanto, promovido pelo desejo de ver – um desejo de ver mais além do permitido, do

³²¹ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 33.

³²² QUINET. *Um olhar a mais*, p. 12.

dado a ver. Isso nos leva a duas questões iniciais: haveria um saber do olhar? Como ele pode ser compreendido nas obras aqui analisadas?

Ponto importante na produção santaniana é o desenvolvimento de um pensamento que envolve o olhar (desvinculado do toque) direcionado ao corpo alheio enquanto produtor de fantasias incapazes de saciar a pulsão do ver e o desejo pelo outro. Esse aspecto fica evidente no seguinte fragmento de *A tragédia brasileira*:

3ª Menina (sonhadora, com um ar de cumplicidade): – Como a sensualidade casta... de um ato nunca... consumado.

[...]

O Autor-Diretor (aproximando-se dela e encarando-a, face a face): – Vamos, diga! Um permanente...

3ª Menina (suspirando): – Um permanente... orgasmo.

Congela-se a cena, ligeiramente ensombrecida.³²³

Diferentemente do orgasmo corporal estimulado pelo toque (restrito a um momento fugaz de ápice do prazer, cuja consequência é uma posterior derrocada dos sentidos), o orgasmo visual, segundo as personagens, é persistente desde que o objeto amado seja acessível. Nem mesmo é necessário ter o objeto de desejo diante dos olhos, basta guardar sua forma conceitual: “E nos contentamos nessa mera contemplação da Virgem [Jacira], conhecedores de que esse é o único modo de eternizá-la, como se fotografássemos uma miragem que, dentro do nosso cenário interior, perdurará enquanto nós próprios estivermos vivos.”³²⁴ O contentamento citado não implica na satisfação total, na extinção do desejo, caso contrário não haveria motivos para rememorar a imagem desencadeadora de fascínio até a morte. Trata-se antes de uma imagem semelhante à chama acalentadora e durável de uma vela que, apesar de não aparentar intensidade elevada, preserva, contudo, seu ardor característico. No nosso romance-teatro há um enfoque na função espectador, nos prazeres do olhar – ao ponto de se constituir tal obra em uma espécie de elogio a esse papel (quicá também ao papel do leitor por extensão).

Em *A tragédia brasileira* quase não encontramos cenas em que o toque erótico aparece e quando acontece, sempre é, posteriormente, acompanhado de um olhar à distância. É o caso do episódio “A Torre de Marfim”, protagonizado pelo Autor-Diretor e sua vizinha. A Cena *Xis* é composta por um sexo feito às pressas (reduzido a poucas descrições) e por uma longa contemplação da mulher estatelada no sofá, toda descomposta (“com a calcinha nos

³²³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 74, grifo do autor.

³²⁴ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 61.

joelhos e a saia levantada”³²⁵). O prazer principal do Autor-Diretor é observar o feito, como quem assiste a um texto dramático autoral concretizado no palco. Por sua vez, a narração do objeto contemplado (a vizinha deitada) se constitui como um monólogo mental, revelando ser esta outra cena e outra forma de obter prazer – neste caso, o sexo seria a inspiração para outra obra que é a cena do narrar, na qual o Autor-Diretor se faz simultaneamente espectador e ator. Se “na atividade do pensamento existe sempre um dar-a-ver ao Outro, lugar ocupado por aquele com quem o sujeito está em transferência”³²⁶, então, o monólogo do Autor-Diretor anseia por um espectador (o que amplia a cadeia dos prazeres). De fato, há uma voz em terceira pessoa que nos entrega os pensamentos desse personagem, mas há também nós leitores que recompomos o romance-teatro sob a forma de espetáculo mental. Com isso, somos elevados à categoria de espectadores, papel ao qual devemos acrescentar outra função, uma vez que nos é revelada a cena da vida (uma cena da intimidade) do Autor-Diretor: a “função de *voyeur*”³²⁷.

Esse dar a ver ao outro também está presente em *Um crime delicado*. Por um lado, conforme observado no capítulo anterior, o sentir-se visado (por um olhar invisível), aspecto observado nas palavras do narrador, produz o constrangimento, a necessidade de se justificar – razão maior dessa narrativa. Por outro, há um fazer-se objeto do olhar alheio que é sentido como prazer, segundo nos revela Antônio Martins:

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. [...] Constata-se, assim, que passei a fazer parte, em definitivo, da obra de Vitório Brancatti. Os que pensarem que isso me causa desgosto, enganam-se, pois estar exposto no ambiente onde se inscrevem o espírito e o corpo de Inês significa, para mim, ver fixados ali, como o fiz aqui, momentos que foram os mais caros e exponenciais em minha vida, carregando-os eu quase como uma condecoração [...] E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou [...] jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousado dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares.³²⁸

Do toque ao olhar, Martins nos conta como sua experiência sexual com Inês se transformou em cena pública – uma verdadeira obs-cena, na medida em que se descortina

³²⁵ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 86.

³²⁶ QUINET. *Um olhar a mais*, p. 258.

³²⁷ SANTOS. *Um olho de vidro*, p. 28.

³²⁸ SANT’ANNA. *Um crime delicado*, p. 131-132.

uma intimidade convencionalmente destinada ao âmbito do privado. Há um prazer aí envolvido, ao ponto de sermos explicitamente o outro para o narrador em primeira pessoa, o outro ao qual ele anseia se mostrar a fim de ser reconhecido como sujeito desejante – contemplação carregada de satisfação. Ressaltemos algo já dito: parece-nos irrelevante saber ou estabelecer se Antônio Martins é um criminoso exibicionista num mundo regido pelo espetáculo ou um crítico cuja vida íntima foi injustamente midiaticizada por se deixar enredar em uma cilada. O importante, supomos, é atentar para o seu papel de criador. Nesse sentido, o narrador nos engana ao dizer que podemos tentar avaliar a obra de Brancatti através de suas palavras, visto que temos acesso apenas a sua “própria e pequena obra” de valor confessional e, sobretudo, literário. Somente podemos avaliar como ele se faz simultaneamente espectador e ator na cena do enunciado e da enunciação³²⁹.

Assim a ficção santaniana tende a reforçar o elo entre espectador e criador: quando se trata de um saber-olhar, geralmente (não se trata de uma regra), é reafirmada a ideia de criação individual; quando está em causa o saber do sujeito-espectador atuante, o objetivo da cena é a cocriação. É certo que na cena da enunciação Antônio Martins é um criador solitário, mas na cena do enunciado, quando se une ao corpo de Inês, ele se transforma em cocriador, partilhando com a manca da cena supostamente armada por Brancatti. A diferença entre os saberes do olhar e do toque pode ser expressa conceitualmente da seguinte maneira:

Na cultura indiana, o tratado do *Natya Shastra* por Bharata (século VI a. C.) utiliza a noção de *rasa* ou gosto estético. O *rasa* é uma emoção forte e durável suscitada por uma emoção passageira de prazer e de sofrimento. Tais *rasas* (erótico, heroico, patético, cômico, terrível, odioso, furioso ou maravilhoso) são “sabores” da obra. [...] “Desta forma, pelos Sabores, os sentimentos e todos os modos de movimento, este Teatro será para todos uma fonte de ensinamentos”³³⁰.

Na relação mítica [...] – eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa”. Podemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real.³³¹

³²⁹ Ainda que se tenha sido ator na cena passada, olhar em retrospectiva implica certo distanciamento, semelhante ao do espectador em relação ao dado a ver, na contemplação das imagens da memória. Por outro lado, o relato de *Um crime delicado* não pretende se constituir como tradução direta do passado vivenciado por Antônio Martins, mas como recriação desse passado (o simulacro do narrar) e, nesse sentido, nosso narrador é também ator.

³³⁰ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 223-224.

³³¹ COHEN. *Performance como linguagem*, p. 122.

As definições de Pavis para espectador e de Cohen para participante revelam, respectivamente, a diferença entre “ensinamento” e “experiência”. Ressaltemos, porém, que para nós o ensinamento também tem a sua parcela de vivência. Quem poderá negar que o espectador (ou mesmo o leitor) vive a cena com o ator quando se coloca, por breves momentos, no lugar da personagem? O saber do olhar é promovido pela representação (ou por uma apresentação do corpo que não envolve interação direta, uma participação do espectador), por algo que passa do campo da percepção ao da linguagem. Trata-se do sabor estético-erótico sentido por Antônio Fernandes durante o show de Jana. Bem diferente é o saber obtido através do corpo, do toque. Esse saber nasce de uma vivência potencializada pelo movimento efetivo e transformada, pela linguagem, em experiência. As obras santanianas aqui analisadas nos levam a concluir que, embora existam peculiaridades, tanto o espectador distanciado quanto o espectador atuante participam da cena: um com o olhar, outro com o corpo. Nosso narrador de *O livro de Praga* é o que melhor nos dá a ver a singularidade envolvendo o ensinamento e a experiência. Longe de se assemelhar à personagem Justine de Sade, incapaz de aprender “alguma coisa das violações admiravelmente repetidas de sua inocência”³³², Antônio Fernandes se diz transformado por cada momento vivido na cidade de Kafka. Nesse sentido, ele faz parte de um clã³³³ de personagens da literatura que reelaboram o gozo na linguagem a fim de se tornarem libertinos-sábios.

Os saberes do narrador do romance de 2011 passam necessariamente pela transgressão de diferentes interditos: com a pianista encontramos, sobretudo, a transgressão da arte; com a suicida, Antônio vive uma experiência erótica que bordeja a morte³³⁴ (o sexo acontece graças ao anterior salvamento de Giorgya de uma tentativa de suicídio, este último concretizado após as intimidades do casal no quarto do hotel); com a santa Francisca, ele rompe os limites do sagrado e da “realidade” ao fazer-se cristo na cela da jovem noviça; com a boneca, Fernandes transgride a suposta pureza do universo infantil; com Jana ele se acha na corda bamba entre o original e a falsificação (incluindo a possível originalidade da falsificação), o que acarreta no apagamento dessas fronteiras; e, finalmente, com a tenente, ele burla a convenção, a lei, o

³³² SONTAG. A imaginação pornográfica, p. 58.

³³³ Incluiríamos neste clã a personagem feminina “O”, de *História de O*, assim analisada por Sontag: “O é uma conhecedora; seja qual for o preço, a dor e o medo, é grata pela oportunidade de ser iniciada no mistério, que é a perda do eu. O aprende, sofre, modifica-se.” (SONTAG. A imaginação pornográfica, p. 59-60).

³³⁴ “...sem dúvida me excitava o fato de eu tê-la colhido num salto quase definitivo sobre o rio, e também o fato de ela ter se comportado ali, na cama, durante boa parte do tempo, entre o sono, a embriaguez e a vigília. E era como se eu mergulhasse nesse lugar obscuro para além da vida, e me perdi nele, gozando, e me emocionei ouvindo pequenos gritos e suspiros de Giorgya, em seu orgasmo que não era um gozo qualquer, mas o de uma mulher que era para estar no fundo das águas do Moldávia.” (SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 53).

permitido na *pólis* da razão – seja ao cidadão, seja ao estrangeiro. Vejamos o que Antônio Fernandes tem a nos dizer sobre as cenas intensas por ele experimentadas:

Com a barba e os cabelos crescidos, óculos escuros, eu atravessava uma crise total de identidade. O meu eu, seja lá em que medida ele fora integrado antes, se partira, se perdera, e não era simplesmente por causa de minha nova aparência, e sim porque, depois de experiências tão marcantes, de amores até bizarros, eu jamais poderia voltar a ser o mesmo.³³⁵

Ali, andando pelas ruas, eu continuava aceso, carregando um desejo não saciado, e fantasiei tornar-me amante de Jana, fazer parte da pequena família. Se não houvesse nenhum professor cigano e fosse Peter, ou outro, a tatuar Jana, quem sabe poderia eu valer-me de seus serviços? Na noite silenciosa de Praga tudo me era permitido e nada me impedia de pensar que eu mesmo poderia viver o requinte de criar falsos Kafkas para serem grafados no corpo de Jana e lidos, vistos e ouvidos por aqueles que tivessem sensibilidade para fruí-los e que nos pagariam por esse privilégio.³³⁶

E cheguei à janela e vi Markova saindo do hotel e caminhando para o seu carro. [...] Sim, eu nunca a esqueceria. E pensei que eu havia penetrado ainda mais nos segredos de Praga, na intimidade mesma da cidade, e estava muito feliz com isso.³³⁷

O primeiro fragmento, no qual se lê a autoanálise do narrador sobre a consequência das vivências ao lado de Béatrice, Giorgya e Francisca, dramatiza um possível resultado da dissolução instaurada pela cena erótica, isto é, a perda de si como indivíduo, como unidade. É certo que a partir do quarto capítulo Antônio irá se refazer, mas ainda assim as cenas seguintes lhe reservarão novas formas de sentir sempre acompanhadas de novos saberes – e, conseqüentemente, de uma nova transformação. O deslocamento psíquico proporcionado pela cena que fomenta a constante reinvenção de si pode ser verificado nos dois trechos posteriores. Após a *performance* de Jana, momento em que o olhar é convocado em detrimento do toque, Antônio passa de espectador a criador de falsos kafkas através das fantasias desencadeadas pelo desejo insaciável – trata-se de uma reincidência na tese dramatizada em *A tragédia brasileira* explicitada anteriormente, na qual o olhar possibilita um permanente estado de gozo. Com a tenente, nosso narrador rompe os limites do olhar, pois funde-se à figura feminina retirando dela um saber a mais, para além da dissolução do indivíduo. O corpo de Markova parece simbolizar, além do Estado – visto ser ela parte das forças de segurança –, o território tcheco, o qual Antônio se sente devassando/desbravando.

³³⁵ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 78-79.

³³⁶ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 121-122.

³³⁷ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 131.

Cumpra dizer ainda que, ao contrário da tese santaniana sobre o olhar insaciável, a concretização do ato sexual na cena erótica produz uma satisfação momentânea do desejo. Essa ideia é expressa em *O livro de Praga* na voz de Peter quando o personagem informa Antônio sobre o fim do vínculo amoroso entre Jana e o professor-tatuador Adrian Monteanu, apontando como causa do término da relação a vivência intensa proporcionada pela produção da tatuagem: “Depois daquele contato tão íntimo e prolongado, pois havia que gravar cuidadosamente as letras com a caligrafia de Kafka, não restava nada a viver, eroticamente. Mas [eles] continuam amigos.”³³⁸ Não se trata, contudo, de extinção do desejo (algo impossível na literatura de Sant’Anna, haja vista seus narradores sempre se lançarem em busca de uma nova cena mesmo após as experiências de dissolução), mas de um apaziguamento, talvez aludindo àquele próprio ao fim do orgasmo³³⁹.

Tanto a vivência do corpo, como o aprendizado do olhar são saberes, em certa medida, irreduzíveis à linguagem verbal (o que cria um paradoxo, visto ser a palavra a pré-condição para o nascimento da narrativa, além de não haver experiência fora da linguagem). Nessas circunstâncias, os narradores santanianos não podem assumir a posição de professor diante do leitor. Este último executa, antes de tudo, o papel de espectador-*voyeur* da obs-cena ficcional – função já observada pelos estudiosos interessados no gênero erótico-pornográfico. Contudo, haveria algum saber próprio ao leitor-espectador? Acreditamos não ser justo negar a este sua parcela de vivência apenas porque seu corpo está preso à poltrona ou limitado ao gabinete de estudos.

Diga-se de passagem, as teorias mais recentes sobre o papel do espectador dão conta da atividade do corpo no ato de ver/ler a cena ao alertar para a falsa “neutralização do sistema motor”³⁴⁰: “a representação central se situa entre percepção e conceito [...] A representação mental do movimento está ligada às mesmas estruturas mentais que o movimento efetivo.”³⁴¹ Nesse sentido, não consideramos menor a vivência produzida pelo ato de ler em relação a uma experiência obtida no mundo real. Há, no nosso entendimento, um trabalho do corpo submetido à palavra, um trabalho que a arte solicita ao leitor-espectador de um modo especial.

³³⁸ SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 108.

³³⁹ No romance-teatro, esse aspecto é dramatizado pelo Autor-Diretor que recusa o autoerotismo em nome da permanência do estado de gozo proporcionado pela visão da vizinha deitada no sofá: “Ora vejam só, isso que às vezes me intimida, essa caverna de mulher adulta, entreaberta, hoje me extasia, o mistério que ali se oferece, o negror de antes ou depois da vida. Minha ereção não cede e eu poderia gozar outra vez, mas isso apaziguaria a libido dessa obra que se materializa ao meu redor” (SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 86.). Recordemos que esse momento de contemplação extasiante é posterior a uma relação sexual. Nesse caso, a satisfação do ato é corrompida por uma nova reanimação dos sentidos – por uma nova forma de manifestação da cena erótica ligada à visão das partes sexuais.

³⁴⁰ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 226.

³⁴¹ PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 227-228.

Certamente, não aprendemos, em *A Odisseia*, a fazer uma jangada com Ulisses quando este narra como escapou da ilha de Calipso, nem bradamos com uma espada na mão à medida que lemos Dom Quixote. Não se trata, evidentemente, de obter dos livros uma experiência idêntica àquela promovida na realidade – cada mundo (o real e o ficcional) guarda as suas práticas e vivências, ao passo que cada sujeito é diferentemente afetado pela cena (seja ela real ou ficcional) e a ela responde de modo singular, ainda que orientado pelo horizonte de expectativas, pelas regras em jogo.

Uma forma de abordar a experiência do leitor sem cair na simples comparação³⁴² entre o saber obtido no mundo empírico e o saber promovido pela representação de uma realidade é entender o segundo “aprendizado” como um fenômeno que altera o campo perceptivo, a estrutura do pensamento. Trata-se aqui de prosseguir com a ideia de sabor estético presente no tratado do *Natya Shastra*. O sabor, ainda que passível de ser distinguido a partir de algumas categorias (no tocante ao paladar: doce, salgado, azedo/ácido, amargo, *umami*; no tocante ao sabor estético: erótico, heroico, patético, cômico, terrível, odioso, furioso ou maravilhoso), é algo difícil de capturar. Apesar de a ciência insistir em explicá-lo quimicamente, ele é algo que, por fim, escapa às categorizações, algo que excede. Num possível jogo com o sabor *umami* (cujo ideograma pode significar delicioso), o que seria um sabor delicioso? Sant’Anna explora com maestria a transformação do signo linguístico em experiência “sensória” no seu romance-teatro, corroborando para a tese de Pavis sobre a representação mental:

E uma sensação de frio se irradiará, desse Centro, para o espaço integral do Espetáculo. Permanecendo, no entanto, temperado o ambiente, tal sensação advém principalmente do isolamento de certas características em geral associadas ao frio, como a solidão, o vácuo, o mármore de uma lápide, uma réstia de luz a trespassar uma profundidade negra. E a esse momento, o da primeira réstia de claridade – fresta que lenta e progressivamente se expande na noite –, se fará seguir o soar grave da nota SOL, que pingará a partir daí, com pausas bem marcadas, por umas doze vezes, de um piano invisível, numa associação da luz e do calor ao som e à palavra (*sol*), mas que poucos poderão assimilar no plano da consciência.³⁴³

Ora, a voz narrativa nos indica que não é preciso ligar o ar-condicionado para termos a “sensação” de frio, nem o aquecedor para fazer nascer a ideia de calor, uma vez que nossa relação com o mundo e com o nosso próprio corpo é mediada pela palavra – afinal, somos seres de linguagem antes de tudo. O corpo físico pode não se mover, mas ainda assim no

³⁴² Comparar tais experiências poderia nos levar a considerar o saber obtido na realidade como uma espécie de original, o que transformaria o saber promovido pela representação em sua cópia (ou, na melhor das hipóteses, em uma cópia criadora, isto é, uma vivência indireta).

³⁴³ SANT’ANNA. *A tragédia brasileira*, p. 10, grifo do autor.

plano mental ele está sujeito aos influxos da palavra: em suma, não é possível romper com o corpo, apartá-lo da mente. Em certa medida, nós, quando diante de um texto, nos encontramos em uma posição semelhante àquela representada pelo espectador santaniano situado no mundo ficcional: assim como Fernandes só pode contar com a linguagem durante a apresentação de Jana, nós leitores também estamos subordinados a ela, mas em todo caso, o corpo está implicado no signo – como nos mostra Fernandes quando se “comove” com a alusão fonética ao sexo oral produzida pelo texto tatuado recitado.

A recepção literária é tão ativa quanto àquela vivenciada pelo narrador-espectador de *O livro de Praga* diante da cena, uma vez que a primeira não se contenta em procurar as intenções do autor ou uma suposta “verdade” do texto como faria um detetive em sua tentativa de decifração de um crime. O leitor intervém na obra, a recria mentalmente, ação tão peculiar como é cada apresentação espetacular (isto é, irrepetível e única para cada espectador) – ainda que essa criação esteja subordinada a regras, às marcações³⁴⁴ que o texto traz. Se, por um lado, o leitor-espectador vai pelo caminho percorrido pela voz narrativa, conforme citação acima, a fim de “sentir” o frio e o calor conceitualmente (graças aos símbolos relacionados à morte e à nota musical, partilhados dentro da cultura), por outro, cabe a ele amarrar esses dados ao todo da cena, percebê-los como elementos importantes para a construção de sentido – e para isso não há receita única. É desse modo que a obra ganha vida, que o leitor experimenta o sabor da representação, que ele a vivencia. Assim como Antônio confere sentido à cena da ficção a ele desvelada, nós conferimos uma postura ao texto à medida que o percorremos com os olhos, que preenchemos lacunas, que fazemos associações e recortes – ações complexas realizadas muitas vezes sem perceber. Nesse sentido, acreditamos que o saber desprezioso e misterioso ofertado pela literatura é movido pelo prazer estético (o sabor *umami*) da leitura, prazer não condicionado à aplicabilidade, tal como ocorre ocasionalmente com aquele saber obtido no mundo empírico. Para nós, que aqui andamos de mãos dadas com Barthes, o verdadeiro poder da escrita reside nesse saber incomensurável e polimorfo: difícil de analisar porque é produto de recepção singular e de efeitos irredutíveis.

³⁴⁴ Mais uma vez, não é nossa intenção desconsiderar toda a complexidade envolvendo o ato de leitura. Não ignoramos, por exemplo, a existência do leitor implícito, entendido como “conjunto das *pré-orientações* que um texto de ficção oferece, como condição de recepção, aos seus possíveis leitores” (GUMBRECHT. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, p. 994), bem como as necessárias negociações entre o horizonte do leitor e o horizonte do texto para o estabelecimento do sentido. Apenas desejamos, aqui, reforçar o caráter criador presente na recepção, aspecto inclusive atestado pelos teóricos interessados nas questões envolvendo o efeito estético. A esse respeito vale a pena recuperar as palavras de Gumbrecht: “A tarefa do leitor consiste em formar [...] uma nova e coerente combinação [...] que não é formulada no próprio texto. Chama-se isso de ‘objeto estético’.” (GUMBRECHT. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, p. 996, grifo do autor).

Desce o Pano

A epígrafe que abre esta dissertação, uma declaração de Nelson Rodrigues em 1957, observa nossa capacidade de *autopoiesis*, nossa teatralidade de cada dia. A fala do dramaturgo brasileiro termina com uma profecia: “dia virá, porém, em que cada um de nós poderá fazer o seu ‘Rei Lear’ de vez em quando.”³⁴⁵ Nelson havia dado tal depoimento para anunciar sua estreia como ator em *Perdoa-me por me traíres*. Ele acreditava que dentro de um intervalo de tempo os não-atores tomariam conta do teatro nacional ao lado dos grandes intérpretes e canastrões (termo rodriguiano para qualificar o mau ator “profissional”). Quão assustado Nelson ficaria se ainda estivesse entre nós e constatasse – mais que uma ascensão dos amadores no teatro (prognóstico que, de fato, se concretizou) – a perda dos limites do palco (anteriormente restrito a um recinto específico e institucional) agora projetado nos domínios da vida diária, esta última, transformada em entretenimento? Quão maravilhado ficaria o dramaturgo ao perceber que não precisamos mais subir ao palco italiano ou de arena para interpretar um personagem diante de uma plateia, sendo suficiente gravar vídeos de “cara limpa” e postar nas redes sociais ou canais como o *youtube* (enfim, disponibilizar o conteúdo para um número incontável de pessoas)?

Verdade seja dita, a tecnologia não ofereceu apenas a ampliação das possibilidades de expressão, de produção e aquisição de conhecimento a seus usuários e, enquanto *pharmakon*, seus modos variados de utilização têm se tornado um tópico importante de discussão para diversos setores da nossa sociedade. Mesmo o mundo da arte não se esquivou da problemática, mostrando-se atento às novas formas de criação oferecidas pelos *Media* e apostando, com alguma frequência, nas funções críticas dos aparelhos multimídia³⁴⁶. No primeiro capítulo buscamos demonstrar que a ficção santaniana também soube transformar esse tema caro à realidade contemporânea em assunto de arte. O lado perverso da superexposição do privado é singularmente dramatizado nos romances *Um crime delicado* e *O livro de Praga*. Em tais romances a vida é estetizada, passando a ser uma extensão de obras de arte pós-modernas, como é o caso do quadro de Brancatti e da instalação de Jeronimus. Pouco pode fazer o nosso crítico de teatro da ficção diante da acusação de estupro tornada

³⁴⁵ CASTRO. *O anjo pornográfico*, p. 272-273.

³⁴⁶ Basta uma breve pesquisa de campo nos centros de arte contemporânea para perceber a quantidade avassaladora de instalações, performances e espetáculos que se valem francamente dos recursos audiovisuais. A própria necessidade de sistematizar teoricamente a arte da *performance* e as estéticas *work in progress* (a exemplo dos trabalhos de Renato Cohen citados nesta pesquisa) demonstra a consolidação e importância das práticas artísticas fundadas no *multiplex code* – termo cunhado por Schechner que sintetiza o efeito produzido pela emissão multimídia.

pública e menos ainda quando está em causa sua intimidade devassada pela mídia e exibida numa exposição artística escandalosa na documenta de Kassel.

Por outro lado, a posição de vítima não combina em nada com o protagonista, visto que sua narrativa (o relato sobre as circunstâncias envolvendo o “caso Inês”) aborda em minúcias a versão da história por ele apreciada – assim, o narrador colabora com mais uma forma de mostraçã da intimidade. Além disso, não podemos desprezar o desejo de Antônio Martins de se fazer objeto do olhar alheio (conforme observado no quarto capítulo), para tanto, tratando sua relação efêmera com Inês como gestadora de uma obra de arte e a jovem manca como componente desta. De modo semelhante, em *O livro de Praga* a vida é observada e recomposta enquanto espetáculo. Do episódio sobre a suicida procuramos destacar como a realidade se transforma em representação, como os transeuntes da cidade tcheca se fazem espectadores e como o escritor da ficção, Antônio Fernandes, expõe os seus papéis ao se apresentar como parte integrante e crítico (enquanto narrador) da cena composta pelo cadáver de Giorgya pendurado numa instalação às margens do rio Moldávia. Na passagem citada, o narrador nos conta como a morte pode ser estetizada através da imagem – ocorrência que parece um eco do acontecimento íntimo espetacularizado no romance de 1997.

Entretanto, é mais frequente na ficção do nosso autor a compreensão da cena enquanto lugar onde os sujeitos podem se recriar, expandir a própria realidade, tomar posse do vivido – em suma, valoriza-se mais as qualidades e potencialidades da cena que seus possíveis perigos. A cena assumidamente criadora de realidades é exaltada e se opõe àquela outra cena embebida da pretensão de parecer fiel ao objeto/evento representado – a exemplo da cena da mídia quando ambiciona retratar um acontecimento a partir da lógica da reprodução. Nesse sentido, a presença permanente da cena em *A tragédia brasileira* (sobretudo aquela desvelada na realidade cotidiana ficcional) alude à nossa própria condição de ator e criador de *personas*. Sant’Anna parece apreciar essa teatralidade quando coloca em seu romance-teatro personagens-atores em constante confecção e permuta de máscaras diversas. Seria tal desvelamento dos artifícios da ficção um modo de aproximar o artista do sujeito comum, o seu leitor (uma vez que este último, tal como as criaturas-criadoras santanianas, é também criador de si mesmo)? O certo é que na ficção de Sant’Anna o leitor é estimado e convidado a assumir um papel ativo na construção da obra, seja recriando e conferindo sentido ao espetáculo mental do romance-teatro, seja analisando e desconstruindo o discurso do narrador em primeira pessoa (recordemos as palavras de Martins sobre seu desejo de ser avaliado pelo leitor), seja contribuindo para a ampliação da cadeia de prazeres gerada pela representação.

Para analisar os três romances citados acima recorreremos a alguns conceitos do universo das artes cênicas (cena da vida, cena da cultura, cena *work in progress*, *performance*, ator, espectador). Ressaltamos, ainda, a pertinência deles como chave de leitura para refletir sobre o nosso próprio mundo, sobre o processo de mídiatização da vida (Gabler) e de predominância da realidade televisiva (Gumbrecht). Com isso, quisemos fazer a volta e unir as duas realidades em jogo: a ficcional, criada por um sujeito, e aquela construída socialmente pela comunidade. Nosso interesse, portanto, foi encontrar outra via de leitura para a obra de Sérgio Sant'Anna tantas vezes restrita ao rótulo de metalinguística – como se a narrativa do escritor fosse apenas um incansável falar sobre o próprio fazer literário e nada mais; como se fosse possível ao artista extrair-se da realidade social e viver num mundo à parte, fantasioso. Ainda com a intenção de confrontar os dois mundos, voltamos nossa atenção para a noção de simulacro tomada de empréstimo de Baudrillard. Do termo citado aproveitamos, sobretudo, o pensamento segundo o qual é impossível, na contemporaneidade, distinguir realidade e ficção, resultando desse fenômeno a produção de um discurso erguido sobre a instabilidade, sobre o vazio.

Para Baudrillard, os *Media* (autores de parte dos simulacros que circulam e compõem toda a nossa cultura) não só manipulam os sentidos da imagem: a própria imagem é já pré-moldada (trata-se do caráter de precessão do simulacro) sendo ela apresentada presa a um *passe-partout* significante responsável por unificar toda e qualquer leitura. Cabe ressaltar que o simulacro não é, como pode parecer inicialmente, simplesmente algo criado intencionalmente através das novas mídias, isto é, um mero produto ou conteúdo – ao contrário, ele já teria sido internalizado nas mentalidades, daí sua ação de moldar o pensamento e as visões de mundo³⁴⁷. Tal tese implica, portanto, (este ponto, para nós, é problemático) na alienação dos sujeitos-espectadores, posto que diante da cena não seria possível uma recepção singular, emancipada. Na visão do filósofo não há mais realidade, tudo é simulacro – incluindo sua leitura condicionante. Ora, a obra santaniana, em especial aquelas estruturadas em primeira pessoa, nos mostra que exatamente por não ser possível recuperar a cena passada ou uma realidade dita profunda/objetiva (pois as palavras são sempre tão frágeis), o simulacro, ao menos na ficção, pode assumir aspectos positivos, artísticos, uma vez

³⁴⁷ Sobre Beaubourg, tratado em *Simulacros e simulação* como o hipermercado da cultura, Baudrillard diz o seguinte: “Nunca foi tão claro que o conteúdo – aqui a cultura, noutro sítio a informação ou a mercadoria – é apenas o suporte fantasma da operação do próprio *medium*, cuja função é sempre induzir massas, produzindo um fluxo humano e mental homogêneo. Imenso movimento de vaivém semelhante ao dos *commuters* dos arredores, absorvidos e repelidos a horas fixas pelo seu local de trabalho. E é mesmo de um trabalho que aqui se trata – trabalho de teste, de sondagem, de interrogação dirigida: as pessoas vêm selecionar aqui objectos-respostas a todas as perguntas que podem fazer, ou antes, *vêm eles próprios em resposta* à pergunta funcional e dirigida que os objectos constituem.” (BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 88, grifo do autor).

que ele abre o espaço para a criação, para a invenção de uma história, para a autocriação dos seres ficcionais. É justamente por não haver uma verdade a ser restabelecida que Antônio Martins pode escolher, entre tantas imagens de Inês, aquela que mais lhe comove. Com base na lógica da simulação santianiana podemos também relativizar o poder soberano daquele simulacro confeccionado pelas mídias e observado por Baudrillard. Uma vez que os discursos dos meios de comunicação apresentam brechas (visto serem fundados sobre a instabilidade do chamado “fato”) há a possibilidade de o leitor-espectador se valer delas e preenchê-las com a sua versão, confrontando a fala autoritária do outro a fim de modificar a paisagem, a cena.

Contra a teoria que condena o sujeito à posição de passividade diante do espetáculo das imagens, Sérgio Sant’Anna nos oferece personagens que sentem, conferem sentido à cena e criam imagens sem, necessariamente, abandonar a posição de espectador. Em lugar do sujeito fascinado diante de um novo produto anunciado na TV, ele nos apresenta a versatilidade do Autor-Diretor que reorganiza o sensível (o atropelamento de Jacira) de forma diferente a cada novo ato do romance-teatro. É certo que apesar de serem os donos da cena da enunciação, os narradores e protagonistas santianianos perdem com frequência o poder sobre a cena do enunciado – a Cena *Xis* narrada pelo Autor-Diretor se inicia com a entrada da vizinha e não pela vontade do personagem; a cena da relação sexual entre Antônio Martins e Inês aparece em *Um crime delicado* como sendo armada por Brancatti; as cenas com Béatrice e Jana, ambas de *O livro de Praga*, não são regidas por Antônio Fernandes, mas pelas personagens-*performers*. Porém, eles não se contentam com os papéis de ator secundário ou espectador passivo: os narradores/personagens tomam a frente da cena, se inscrevem nela e exigem com razão a coautoria. Nesse sentido, os seres de ficção se apresentam radicalmente contrários à imposição de uma recepção única do simulacro, idêntica para todos os envolvidos na cena.

Ainda que haja problemas na noção de simulacro formulada pelo filósofo francês, isso não implica, a nosso ver, no descarte de todas as suas ponderações, apenas indica a necessidade de fazer ressalvas à tese. Afirmar que o simulacro (enquanto presença opressora dos *Media*, por exemplo) ocupou plenamente o lugar da realidade nos parece tão falso quanto a negação de sua existência no mundo atual. Não podemos ignorar a força do efeito espetacular (bem diferente da teatralidade) espalhado por toda parte e incumbido, muitas vezes, da missão de uniformizar os modos de ver, sentir e compreender a cena e as imagens – para tanto, valendo-se da recitação de lugares-comuns e tentando suprimir qualquer elemento potencialmente perturbador de sentido capaz de produzir leituras diferentes. Entretanto, recusando a visão apocalíptica de Baudrillard, o espectador não é um fascinado diante do

show pronto a dar sempre a mesma resposta pré-fabricada. Há os que dançam conforme a música (e, mesmo neste caso, seria pretensão afirmar que a recepção da cena por esse grupo de sujeitos se dá de modo padronizado)³⁴⁸, mas há também aqueles que quando entram na dança barganham um novo passo estabelecendo um ritmo próprio e outros mais que recusam as regras e criam uma nova coreografia – uma outra via de percepção do mundo e de *autopoiesis*. Certamente, as imagens têm poder sobre os espectadores, mas este poder termina na ação de atingi-los, pois prever as reações e/ou o ponto da ferida, enfim, unificar completamente a recepção, é negar a multiplicidade de formas de ser espectador e de participar da cena.

Nos dois últimos capítulos nos ocupamos do papel do espectador. Apontamos primeiramente o poder da cena sobre as personagens para, em seguida, analisarmos as diferentes respostas dos espectadores santanianos ao dado a ver. Nesse sentido, foi preciso voltar a atenção para a construção do olhar nos romances do escritor. O olhar tem um peso singular em *A tragédia brasileira*. Por um lado, o gênero híbrido romance-teatro põe em evidência a função espectador tanto no nível do enunciado (os personagens são, além de atores, espectadores do mundo ficcional), quanto no da enunciação (uma vez que o romance se organiza como um espetáculo mental através da voz narrativa) – incluindo neste último a enunciação realizada pelo leitor-espectador na cena da recepção. Por outro, a multiplicação do olhar na realidade das personagens é um aspecto relevante dessa obra, visto ser o modo privilegiado de ligação entre os seres de ficção. Em cada nova cena há um rearranjo do olhar: muda-se a postura e as posições de quem olha e de quem é olhado, bem como a intensidade dos jogos escópicos.

Inicialmente, analisamos tal intensidade da contemplação a partir das noções de *studium* e *punctum* propostas por Barthes. Vimos que o olhar conduzido pelo *studium* é seduzido pelos signos, pela convenção. Recordemos a perspicácia do Autor-Diretor ao perceber que seus atores viviam fora do palco as personagens de sua “tragédia brasileira” durante o jantar no restaurante chinês. Algo semelhante se verifica na percepção de Antônio Martins ao ler e interpretar os gestos, o figurino e o corte de cabelo dos expositores da mostra “Os divergentes” – todos eles, segundo o narrador, tão preocupados em transmitir a

³⁴⁸ O *studium*, por exemplo, enquanto efeito produzido por algo partilhado dentro da cultura, pode conduzir um grande número de espectadores a rir de um personagem que escorrega numa casca de banana ou a chorar quando diante do adeus dramatizado por um par romântico na telinha. Porém, tais reações seriam simplesmente resultado de uma partitura? Bastaria reunir os elementos certos e a estrutura adequada para produzir sempre o mesmo efeito? São questões que, a nosso ver, estão à espera de interpretações mais apuradas, posto que os discursos sobre o papel do espectador ainda sofrem os influxos do pensamento conservador responsável por carregar de passividade as funções envolvendo o olhar – sobretudo quando quem as exerce é o homem do povo e não o intelectual.

mensagem correta e executar com louvor o papel de “pessoas bem-sucedidas”. Em ambos os casos a teatralidade presente na realidade ficcional é revelada porque o espectador (Antônio Martins e o personagem do romance-teatro) tem diante de si uma cena que convida a análise, que desperta o interesse vago. Bem distinto é o olhar afetado pelo *punctum* causador da ferida, do distúrbio. No romance-teatro ele se impõe às personagens e é descrito como desencadeador de fascinação e de paralisia – a exemplo da cena do atropelamento de Jacira.

Por sua vez, em *Um crime delicado* o olhar parece atravessado pelo *punctum* do crítico de teatro Antônio Martins. Há o olhar que fere e constrange o narrador levando-o a se justificar, a explicar suas ações envolvendo Inês, e há também aquele que promove o desejo por “aquilo” que ele evita pronunciar, palavra censurada em sua fala em vários momentos da obra. Se o *studium* favorece a análise pormenorizada (logo, a leitura sem sobressaltos, sobretudo, porque parte de uma contemplação indiferente), o *punctum* (enquanto algo causador de distúrbios, ferindo o sujeito em um ponto preciso e individual) aparece na ficção santaniana como desencadeador do ato criador. Nesse sentido, o *punctum*, ao tocar a personagem em um ponto íntimo, colabora para o desenvolvimento de uma mirada particular sobre o mundo³⁴⁹ – e isto já é meio caminho para a fabricação de uma linguagem “própria”, de um “estilo” – além de alimentar o desejo de escrever. Antônio Fernandes, nosso escritor em Praga, se deixa levar por esse olhar em nada convencional. O interesse do narrador é despertado pela *performance* radical de Béatrice, por uma representação de sombra em forma de boneca, por uma santa de fama duvidosa. Nesse sentido, seu relato/romance de viagem é um escrito (tal como o de Antônio Martins) que circunscreve *punctum(s)*.

Conforme demonstrado, é possível identificar, vez ou outra, o que afeta (como *studium* e como *punctum*) o personagem-espectador na literatura santaniana. Mas o que seria a causa do olhar, o que o convocaria? Com a noção de objeto *a* pudemos perceber que a visão não é dona de si, ao contrário, ela é refém da pulsão escópica. Esta última, segundo Quinet, “confere ao objeto desejado do mundo sensível seu caráter de beleza e permite ao sujeito ‘tocá-lo com os olhos’ e desnudá-lo com o olhar”³⁵⁰. Logo, também o *studium* (percebido na contemplação apaziguadora) tem aí as suas origens. Porém, tal visão prazerosa implica que o olhar enquanto *a* se apresente como véu (um véu que embeleza, tal como aquele que

³⁴⁹ Tal aspecto, talvez, possa ser percebido para além dos muros da ficção. Poderíamos nos questionar, por exemplo, se o dramaturgo Nelson Rodrigues não teria sido capaz de transformar seu *punctum* (termo passível de ser traduzido, para o linguajar rodriguiano, na palavra obsessão) em obras de arte. Certa vez, ele nos brindou com o seguinte depoimento: “...todo grande homem tem de ser, obviamente, obsessivo. Não sei se me entendem. Mas o grande homem é a soma de suas ideias fixas. São elas que o potencializam.” (O globo, 21/01/1970). As ideias fixas, pensadas como algo ao qual é preciso retornar, sempre podem, quiçá, nutrir-se da ferida produzida pelo *punctum*.

³⁵⁰ QUINET. *Um olhar a mais*, p. 49.

transforma Inês em uma princesa russa) ou acompanhado de um manto capaz de encobrir a falta do sujeito, proporcionando desse modo um sentimento de completude e satisfação. Se o olhar (*a*) é desnudado ele pode se apresentar como um *punctum* em sua versão mortífera. “O gozo escópico, a *Schaulust* que essa pulsão provê, é o gozo dos espetáculos e também o gozo do horror, pois o olhar não pode se ver a não ser ao preço da cegueira ou do desaparecimento do sujeito”³⁵¹. Nesse último caso, é evidenciada no olhar-objeto (*a*) a parte maldita herdada da pulsão de morte.

A psicanálise nos ofereceu uma perspectiva interessante para pensar o olhar nos romances santanianos que ainda não havia sido explorada pela crítica. O objeto *a* é um olhar a mais – parafraseando o título da obra de Quinet – a ser observado. É um olhar bem diferente daquele que nós estamos acostumados a abordar e a encontrar representado no texto literário, porque ele não se refere a um órgão, embora sendo externo seja ainda uma parte do sujeito, algo que o afeta. Ele organiza o nosso mundo, dita como nós vamos nos relacionar com o outro. Trata-se de um olhar que vem antes da visão e isso nos levou a considerar sua anterioridade também à própria escrita. Nesse sentido, o objeto *a* é revelador da trama de *Um crime delicado*. Antônio Martins, o crítico de teatro, está o tempo todo obstinado em satisfazer a pulsão escópica através do seu relato, do seu ato de mostrar-se ao leitor. Fica também evidente a presença de um olhar inquisidor no romance de 1997. Obviamente, não é o caso de colocar o personagem no divã. Isso seria empobrecedor tanto para a literatura quanto para a psicanálise. Aqui, nosso objetivo não foi fazer desse olhar a mais algo que iluminasse os supostos problemas do narrador e sim observar por outro ângulo a construção de seu discurso. Nesse sentido, a noção lacaniana cumpriu um papel importante em nossa análise, posto que ampliou a compreensão do olhar nos textos de Sérgio Sant’Anna, iluminando aspectos outrora apagados. Cabe assinalar, contudo, que tal empreitada tem os seus riscos e o leitor deste trabalho deve estar consciente de que essa noção é complexa, ultrapassando em muitos aspectos os poucos apontamentos aqui esboçados.

A máscara na obra santaniana se afirma na recusa de uma essência ou de uma identidade autêntica a qual a personagem possa recorrer, sendo ela revelada ao leitor ora através da teatralidade presente na realidade ficcional (quando esta permite a troca ou permuta de máscara, como ocorre no romance-teatro), ora a partir da redução da personagem a certas características estereotipadas ou à identidade profissional (a exemplo das máscaras assumidas pelos narradores de *Um crime delicado* e de *O livro de Praga*). Logo, a máscara e o olhar são

³⁵¹ QUINET. *Um olhar a mais*, p. 49.

indissociáveis, pois é a partir da junção de tais elementos que o mundo se apresenta aos seres de ficção com determinados contornos, formas e cores. É por ver o mundo através da máscara do crítico de teatro que Antônio Martins percebe sua vida como um grande espetáculo. É por vestir tão bem a máscara do artista que Antônio Fernandes tem a chance de contemplar as encenações realizadas por enigmáticas figuras femininas em sua viagem a Praga. Também através do olhar o obsceno nos é apresentado. A parte focalizada pelo narrador no mundo ficcional revela o ponto onde ele goza, ação que o transforma em ser desejante.

O obsceno descortina igualmente a diferença entre as noções supracitadas de Barthes. No jogo erótico vivido pelas personagens não há muito espaço para o prazer do *studium*, aquele “que comporta abandono, deposição, do olhar.”³⁵² Esse dar-a-ver, próprio ao espetáculo apolíneo, é contrabalançado pela imposição do olhar estimulada pelo *punctum*, pela cena dionisíaca. No último capítulo quisemos analisar as reações do espectador afetado pelo elemento excessivo, buscando distinguir as experiências produzidas pela cena erótica. Conforme demonstramos, na literatura santaniana, a função tradicional do espectador é estabelecida como um papel ativo, do qual se extrai certo saber do corpo envolvido pela fantasia – trata-se de um olhar nunca saciado porque o toque não é concretizado na realidade ficcional. Por sua vez, a função de espectador participante condiciona um tipo específico de ação (uma ação do corpo), nem melhor nem pior que aquela realizada pelo espectador convencional, apenas diferente. Nesse segundo modo de estar em cena, a “interação” corporal entre as personagens possibilita ora a diluição dos limites (através das inúmeras transgressões por elas realizadas), ora a cocriação de uma obra quando arte e sexo se encontram no palco montado na realidade ficcional. É preciso acentuar ainda, conforme nos indica Quinet, que o toque só se torna fonte de prazer porque ele se acha conduzido pela pulsão escópica. Nesse sentido, ser participante não implica o apagamento da função espectador, ao contrário, só se pode ser participante porque antes disso foi possível desnudar o objeto de desejo com o olhar.

O excesso de imagens do corpo na literatura santaniana, sobretudo em *O livro de Praga*, quando observado de relance, pode ser interpretado como mera reunião de lugares comuns do ato sexual. Certamente, o leitor atento às transformações sociais e conhecedor daqueles “livros que se leem com uma só mão” pode questionar o teor provocativo e transgressor das cenas eróticas aqui analisadas tendo em vista a crescente obscenidade em nossa realidade (ou mesmo o filão editorial ancorado na literatura pornográfica, parte dela

³⁵² LACAN. *Seminário, livro 11*, p. 102.

facilmente digerida). Porém, acreditamos ser preciso tomar distância para ver o fenômeno de modo diacrônico, pois o obsceno revelado em *O livro de Praga*, por exemplo, retoma algo que já se mostrava de forma mais radical em *A tragédia brasileira*, a saber: a construção da cena na literatura. O apelo sexual de Béatrice e de Jana pode até não chocar o leitor de hoje, mas surpreende por colocar a figura do espectador em posições inusitadas. De fato, as transgressões não ferem o leitor, mas sim o narrador³⁵³ Antônio Fernandes, pois este se sente “deslocado” em meio à cena nada convencional realizada pelas personagens-*performers*. Ao longo do quarto capítulo tentamos demonstrar que o erotismo santaniano é, principalmente, um modo de expor a cena, de chamar a atenção do leitor para o diálogo entre vida e representação. Evidentemente, a transgressão na arte é mais poderosa quando se apresenta no plano da enunciação, tal como ocorre no romance-teatro, mas pequenas transgressões se tornam possíveis nas “narrativas de amor e arte” publicadas em 2011, no nível do enunciado – e tais manifestações nos mostram que é possível transgredir limites sem romper com a lógica convencional do narrar.

Não nos parece adequado estabelecer como erótico-pornográfica a literatura de Sant’Anna, uma vez que sua escrita parte justamente da recusa em se enquadrar em um gênero particular – para tanto, ela se vale de inúmeros jogos e de processos de hibridização. Nesse sentido, preferimos qualificá-la (e não tipificá-la) como escrita obs-cena: porque transgredir os limites do usual quando reúne no momento erótico corpo sexualizado e representação artística (ao nos apresentar personagens experimentando o sexo em contiguidade com as coisas do pensamento), bem como os limites do gênero romanesco (ainda que este seja, desde sua origem, marcado pela hibridez discursiva e pelo dialogismo), uma vez que brinca com o teatro (*A tragédia brasileira*), com o gênero testemunhal (*Um crime delicado*), com os gêneros relacionados ao deslocamento (o relato de viagem em *O livro de Praga*), fazendo em todo caso o elogio da cena. Portanto, a escrita é obscena não apenas por elencar meia dúzia de palavras espúrias ou descrever situações contendo alusões sexuais, mas porque, ao lado disso, revela³⁵⁴ os mecanismos de sua própria produção ao expor

³⁵³ Nas palavras do narrador: “...eu me sentia deixando para trás o território de uma arte enlouquecida e extremada. [...] Sim, tudo era possível e caminharia para apoteoses dos corpos e espíritos depravados, era o que eu imaginava. E talvez, ou provavelmente por despeito, eu denunciava para mim mesmo, com indignação, uma total falta de limites éticos ou estéticos para aquela arte do escândalo, que, para atingir o paroxismo, só faltava o corcunda espiando por alguma fresta na porta” (SANT’ANNA. *O livro de Praga*, p. 40-41).

³⁵⁴ É necessário atentar que o caráter metaficcional da obra de arte contemporânea deixou de ser exceção há muito tempo, ao ponto de ser, talvez, mais transgressiva a narrativa preocupada “apenas” em contar uma boa história. Logo, o efeito obsceno nasce da duplicação da exposição (mostração do corpo das personagens e do ato de narrar, isto é, das palavras como corpo). Vale dizer que essa dupla exposição – ainda que realizada de modo peculiar nas obras aqui analisadas – não é um artifício restrito à narrativa santaniana. Podemos encontrar procedimento semelhante na literatura de Hilda Hilst, ficção pornográfica na qual se observa, de acordo com

as personagens atuando e contando sua história ao leitor como se tudo não passasse de um verdadeiro espetáculo. Acrescentemos ainda que apesar de ser a vivência do corpo obtida pelos narradores transmutada em palavras e elaborada como pensamento (condição maior para o nascimento da narrativa) isso não implica num saber totalmente racionalizável. Nesse sentido, ainda que se possa falar sobre (o *studium*), permanece sempre a sensação de falência da palavra (o *punctum*).

A predominância da explicitação da existência de um saber do corpo na literatura santaniana – saber não transmitido ao leitor devido à precariedade da linguagem em relação à “vivência” das personagens – responsável por transformar os seres de ficção em libertinos parece confirmar o argumento de Gumbrecht de que a arte contemporânea encontra na exploração do prazer sensorial e na representação do corpo sexualizado uma forma de resistência a um mundo real cada vez menos pautado pela experiência concreta (obtida através da ação efetiva do corpo). Além disso, é possível que haja na escrita de Sant’Anna certa resistência à lógica da transparência (observada na nossa sociedade atual) por meio do jogo obscuro armado pelo narrador. Recusando a claridade total e a assepsia promovida pela transparência, as obras aqui selecionadas exploram a multiplicidade de imagens e cenas sempre nos ocultando algo, sempre reafirmando a existência de uma zona escura causadora de dúvidas no narrar – donde supomos estar o elemento polimorfo e inacessível sobre o qual o simulacro é erigido, algo que simboliza um impossível da fala.

Nesta pesquisa procuramos apresentar quatro questões suscitadas pela obra de Sérgio Sant’Anna, todas elas convergindo para a construção da cena. Esta última só existe na literatura do escritor na medida em que há a presença de um corpo em atuação responsável por preenchê-la ou estendê-la, bem como o comparecimento de um olhar para fixá-la enquanto tal. A noção de simulacro se mostrou relevante porque aclara a presença da “cena da vida” na obra do romancista. Trata-se, também, de uma noção que nos permitiu tecer considerações sobre a nossa encenação de cada dia, fora dos palcos oficiais. Por meio do simulacro, portanto, foi possível ligar dois mundos, isto é, pensar a escrita ficcional em consonância com o seu tempo, sua sociedade. Ao lado disso, pareceu-nos provocativa a possibilidade dramatizada nos romances santanianos de conhecer o mundo através do corpo posto em situação de atuação em tempos marcados pelo decreto do fim da experiência. Nesse

Cardoso R., certo “*strip-tease* ou metalinguagem da linguagem erótica” (CARDOSO, R. Pornografia: um artefato plural, p. 101). No caso da literatura de Sérgio Sant’Anna, o erotismo propicia o *strip-tease* da linguagem cênica.

sentido, foi preciso observar mais de perto o papel do espectador, refletir sobre as exigências da cena para o olhar, sobre as respostas do olhar para a cena.

Ao relacionar diferentes campos do conhecimento (filosofia, crítica literária, psicanálise, crítica da cultura, estudos sobre a contemporaneidade, teorias do teatro e da arte da *performance*) na nossa leitura da obra santaniana, incorremos no risco de reunir discursos cujas linhas de pensamento se contrapõem. O pensamento vanguardista de Rancière, por exemplo, vai de encontro ao pessimismo de Baudrillard em relação à realidade pós-moderna. Nossa observação de que o sujeito representa um papel, sendo, por isso, uma criação, pode, numa primeira visada, se debater diante do poema de Drummond citado no quarto capítulo, no qual encontramos o eu lírico afirmando ser comandado pelo corpo e não por seu ser consciente. Ressaltemos, porém, que cada autor chamado a participar desta escrita nos possibilitou observar a cena a partir de um novo viés, contribuindo para a expansão dos sentidos do texto literário. Inclusive, a própria obra ficcional santaniana, ao ser composta por imagens formadas a partir de elementos díspares, parece esperar que seu leitor faça uso da capacidade de articular paradoxos, de conciliar polos adversários:

...e parece que suas vozes falam em mim quando me reporto a algo como atritos musicais, confluências da tonalidade com a atonalidade, do belo tão suave com aquilo que seria antimusical, de uma estética ao mesmo tempo racional da matemática com uma beleza divergente, o que [...] era uma busca do impossível, de uma música que tenderia para o infinito.³⁵⁵

Acima, o escritor da realidade ficcional de *O livro de Praga* demonstra sentir identificação com a composição tocada por Béatrice, uma composição que é pautada pelo contraste. Seria o discurso do narrador igualmente fabricado dessa forma?³⁵⁶ Não seria também paradoxal a narrativa de Antônio Martins, uma vez que o crítico de *Um crime delicado* tenta relatar uma vivência que, para ele, excede as palavras? De modo semelhante, não haveria um conflito impossível de resolver (e que, curiosamente, figura de maneira harmoniosa) no gênero romance-teatro de *A tragédia brasileira*? É preciso confessar que quisemos nutrir nossa escrita desse caos organizado. Deixamos, contudo, para o leitor do presente trabalho o seguinte alerta: as referências incluídas neste texto vão muito além dos

³⁵⁵ SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 25, grifo nosso.

³⁵⁶ Aos leitores que duvidam dessa possibilidade, repito as palavras do próprio narrador, citadas em outro momento deste trabalho: “E é evidente que só depois dessa audição tornei-me capaz desta escrita: foram eles três, Voradeck, Béatrice, Svoboda, que, para melhor ou para pior, me abriram esses caminhos, que podem me levar a sofrer críticas devastadoras e impiedosas, como eles mesmos sofreram...” (SANT'ANNA. *O livro de Praga*, p. 25).

poucos argumentos aqui abordados e as mesmas noções, tão pertinentes para a análise da obra santianiana em um dado momento, podem se apresentar contraditórias em outros.

No teatro, as cortinas precisam ser fechadas para que um espetáculo dê lugar ao próximo. Vez ou outra, algum elemento da finada cena é aproveitado ganhando nova função, novo significado – seja ele um objeto cenográfico, uma dada iluminação, uma peça de figurino. Metaforizando tal procedimento, encerramos este estudo com a expectativa de que ele impulse outras leituras. Esperamos, pois, que as próximas cenas (realizadas pela comunidade acadêmica) possam valer-se de algum aspecto focalizado aqui ou, ainda, que futuros leitores desta pesquisa possam fundar sobre a nossa cena uma escrita a contrapelo capaz de abordar o que foi desconsiderado, censurado ou apagado no presente texto que chega agora a seu fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Sérgio Sant'Anna

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. 2. ed. revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Textos sobre Sérgio Sant'Anna

CARDOSO, Eliana. Ambiguidade pós-moderna de um crime delicado. *Valor Econômico*, [S.l.], 18 Fev. 2011. Caderno Cultura & Estilo, seção Ponto & Vírgula. Disponível em: <<http://www.elianacardoso.com/pdfs/1298029910.pdf>>. Acesso em: 7 Fev. 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 33, p. 11-24, 2009. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3301.pdf>. Acesso em: 27 Out. 2014.

FRANKE, Carine Daniele. Desnaturalizando os signos: performance e a construção de um novo leitor em *Simulacros*. *REEL*, Vitória, ano 7, n. 9, p. 1-19, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3712>>. Acesso em: 27 Out. 2014.

GONGORA, Anderson Possani. Entre o afeto e a perversão, uma mulher misteriosa: breve análise de “Um crime delicado”, de Sérgio Sant'Anna. In: *SILEL*, n. 2., 2011, Uberlândia. *Anais...Uberlândia*: EDUFU, 2011. p. 1-20. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anais/dosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_918.pdf>. Acesso em: 27 Out. 2014.

GRACIANO, Igor Ximenes. O gesto literário exposto: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, n. 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. p. 1-10. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/IGOR_GRACIANO.pdf>. Acesso em: 21 Dez. 2013.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. A barbárie e as razões do discurso em Sérgio Sant'Anna. *Terra roxa e outras terras – revista de estudos literários*, Londrina, v. 8, p. 21-29, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_3.pdf>. Acesso em: 15 Dez. 2013.

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda; MENEGAZZO, Maria Adélia. Sérgio Sant'Anna: um realismo erótico. In: CELLMS, IV EPGL e I EPPGL, n. 3., 2007, Dourados. *Anais...* Dourados: UEMS, 2007. p. 1-10. Disponível em: <<http://www.uems.br/cellms/2008/documentos/32%20-%20SERGIO.pdf>>. Acesso em: 20 Set. 2014.

PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 101-116.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 176-187.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. *Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna*. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008a.

_____. Para uma estética da representação: a teatralidade como recurso da representação nos romances de Sérgio Sant'Anna. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, n. 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008b. p. 1-14. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/GLEISER_VALERIO.pdf>. Acesso em: 18 Mar. 2013.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Demais Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 55-63.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Corpo. In: _____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009. v. 3, p. 457-486.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BARTHES, Roland. Escrita e revolução. In: _____. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-62.

_____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2012a.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1990.

_____. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3, p. 33-65.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Obras completas (1952-1972)*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé editores, 1989. v. 2, p. 88-90.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Álvaro de. Todas as cartas de amor são... In: PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Organização, introdução e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 267.

CARDOSO, Ronnie Francisco. Pornografia: um artefato plural. (*In*)*Visível*, [S.l.], edição zero, p. 88-101, Set. 2011. Disponível em: <<http://revistainvisivel.com/revista-zero/revista-invisivel-zero-2011.pdf>>. Acesso em: 27 Out. 2014.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Work in Progress na cena contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CRÍTICO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em: 27 Out. 2014.

DAMISCH, Humbert. Máscara. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: S/l, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1984. v. 32. p. 304-322.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII. In: HUNT, Lynn (Org). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade: 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 217-238.

GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. Tradução de Ingrid Stein. In: COSTA LIMA, Luis (Org., seleção e introdução). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v. 2, p. 989-1014.

HILST, Hilda. Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio. In: _____. *Júbilo, Memória, Noviciato da Paixão*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001. p. 57-68.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome seguido de Na colônia penal & outras histórias*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAURENT, Éric. Alienação e separação I. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire (Orgs.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 31-41.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Literatura e Performance. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 18, p. 1-12, 2012. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018/182/SE%C3%87%C3%83O%20VARIA/TEXTO%205%20JULIANA%20%20LEAL.pdf>. Acesso em: 27 Out. 2014.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, PosLit, 2002. p. 69-91.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NÃO PECARÁS contra a castidade. Sexto episódio da série Decálogo (Dekalog). Direção: Krzysztof Kieslowski. São Paulo: Versátil Home Video, 1989. 1 Dvd (58 min.), son., color., legendado.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Anamar Moncavo. A psicologia de Platão: sobre a teoria da *psyché* (alma) humana no diálogo *Fedro*, a partir das categorias do apolíneo e do dionisíaco. *Plêtos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 176-196, 2012. Disponível em: < <http://www.historia.uff.br/revistaplethos/arquivos/vol2num1/13anamar.pdf>>. Acesso em: 27 Out. 2014.

PARDO, Ana Lúcia. Questões do humano para Além do Espetáculo. In: PARDO, Ana Lúcia (Org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Sesc, 2011. p. 36-55.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Brutos Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

QUINET, Antônio. O olhar como um objeto. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire (Orgs.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 155-163.

_____. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RUFINO, Joel. Reflexões sobre teatro e teatralidade. In: PARDO, Ana Lúcia (Org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Sesc, 2011. p. 81-88.

SANT'ANNA, Sérgio. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea. Curitiba, Brasil, 7 Nov. 1997. Entrevista concedida a Adalberto Müller Jr.. *Letras*, Curitiba, n. 49, p. 258-275, 1998. Disponível em: < <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19001/12315>>. Acesso em: 27 Out. 2014.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

SOUZA, Eneida Maria de. O futurismo do presente. In: MARTINS, Anderson Bastos; SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 29-39.

UM CÃO andaluz. Direção: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia, [200-?]. 1 Dvd (80 min.), mudo, p&b.

ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do Real!*: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo Cezar Castanheiras. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ZORZI, Ludovico. Cena. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: S/l, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1984. v. 32. p. 383-416.