

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FERNANDA NALI DE AQUINO

**VOOS FICCIONAIS: IMAGENS DE FICÇÃO E DE ESCRITOR EM “O VÔO
DA MADRUGADA” DE SÉRGIO SANT’ANNA**

Vitória
2017

FERNANDA NALI DE AQUINO

Voos ficcionais: imagens de ficção e de escritor em “O vôo da madrugada” de Sérgio Sant’Anna

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Nascimento.

**VITÓRIA
2017**

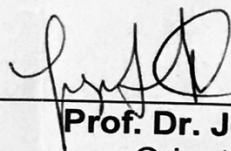
Fernanda Nali de Aquino

“Voos ficcionais: imagens de ficção e de escritor em ‘O voo da madrugada’ de Sérgio Sant’Anna”

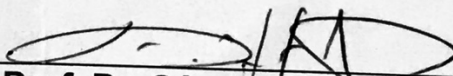
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 27 de abril de 2017.

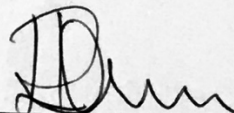
Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Jorge Luiz Nascimento (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão



Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Examinador interno



Prof. Dr. Luiz Romero de Oliveira (UNESC)
Examinador externo

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

A657v Aquino, Fernanda Nali, 1987-
Voos ficcionais: imagens de ficção e de escritor em 'O voo da
madrugada' de Sérgio Sant'Anna / Fernanda Nali Aquino. -
2017.
130 f.

Orientador: Jorge Luiz Nascimento.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura brasileira. 2. Ficção brasileira. 3. Formas breves.
4. Sérgio Sant'Anna. I. Nascimento, Jorge Luiz. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

AGRADECIMENTOS

A todos os que, generosos, colocaram-se como interlocutores enquanto professores e colegas, sobretudo Jorge Nascimento, Sérgio Amaral, Fabíola Padilha, Junia Zaidan.

Aos meus pais, generosos com o tempo, Fernando Aquino, Zuleica Nali e Carlos.

Resumo

A análise proposta neste trabalho focaliza as relações entre seis narrativas de Sérgio Sant'Anna incluídas em "O vôo da madrugada", penúltimo livro de contos lançado pelo escritor em 2003, englobando os contos a saber: "Um conto nefando?", "O embrulho da carne", "Um conto abstrato", e todos da seção "Três textos do olhar": "A mulher nua", "A figurante" e "Contemplando as meninas de Balthus", com o objetivo de obter um painel desse momento da obra de Sant'Anna por meio de uma leitura de aproximação de literatura com experiências-limite da morte, da sexualidade e da expressão artística para pensá-las como transgressão, contribuindo para ampliar as reflexões sobre os textos ficcionais desse escritor que tem se tornado indispensável para se pensar a literatura no Brasil. Veremos como esses temas são abordados nessas narrativas procurando apontar imagens que nelas se desenham e como dialogam com uma certa tradição literária, desembocando numa imagem de literatura e escritor contemporâneo, no qual se consolida um processo de composição híbrido que podemos nomear de Formas Breves. Esse trabalho propõe realizar tais leituras em diálogo com propostas e concepções sobretudo de Michel Foucault, Giorgio Agamben e Ricardo Piglia.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; transgressão; formas breves.

Abstract

This work investigates the relations between six narratives of Sérgio Sant'Anna included in "O voo da madrugada", penultimate book of short stories published by the writer in 2003. The objective was to verify a panel of that moment of the work of Sant'Anna through a reading of literature approach with limit experiences of death, sexuality and artistic expression to think of them as transgression, contributing to broaden the reflections on the fictional texts of this writer who has become indispensable for thinking about literature in Brazil. We will see how these themes are approached in these narratives trying to point out images that are drawn in them and how they dialogue with a certain literary tradition, leading to an image of literature and contemporary writer, which consolidates a process of hybrid composition that we can call Brief Forms. We used conceptions especially of Michel Foucault, Giorgio Agamben and Ricardo Piglia.

Keywords: Sérgio Sant'Anna; transgression; Short forms.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Prólogo para alçar voo.....	9
CAPÍTULO I: SALTOS PARA FORA: VOOS IMAGINÁRIOS.....	18
1.1 “Um erro de cálculo: Uma barca na noite”	23
1.2 Noite, morte, barca: travessia e tradição	29
1.3 Desaparecimento e transgressão – escrever um conto?	38
CAPÍTULO II: UM EMBRULHO, NEFANDO?	49
2.1 Um conto nefando e interrogativo: a suspensão	49
2.2. Escrita e olhar: erotização e transgressão	59
CAPÍTULO III: TRÊS TEXTOS SOBRE O OLHAR, E CONTO OSCURO E ABSTRATO.....	67
3.1 A experiência das narrativas-ensaio.....	67
3.2 Um pequeno adendo obscuro e abstrato: entre modulações e significações.....	79
CAPÍTULO IV: VOOS BREVES.....	83
4.1 Da grande obra à narrativa breve: do romance-teatro ao conto-ensaio ..	83
4.2 Formas breves: o conto e o ensaio	87
4.3 O escritor de formas breves	108
4.3.1 O ensaísta-contista: o autor se inscreve	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO - Prólogo para alçar voo

Sérgio Andrade Sant'Anna e Silva, escritor nascido no Rio de Janeiro em 1941, deu início a prática de escrita aos 24 anos na Revista Estória, em Minas Gerais, e a sua carreira literária profissional em 1969 com a publicação dos contos reunidos em *O Sobrevivente*. Manteve constante produção ficcional, dentre as quais *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973), *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Amazona* (1986), *A tragédia brasileira* (1987), *Monstro* (1994), *Um crime delicado* e *O Vôo da Madrugada*, em 2003 (Prêmio Jabuti 2004), esta última a qual se dedica esse trabalho.

O escritor e sua obra possibilitam um amplo estudo e proveriam temas para diversas áreas de pesquisa em literatura como composição, performance, experimentação textual e etc., tendo se destacado nas leituras da fortuna crítica a ele dedicado pelo tom caústico e trabalho estético com a linguagem que provoca questionamentos quanto ao próprio exercício literário e à escrita como espaço de representação. Entre os trabalhos desenvolvidos na academia sobre o escritor, destacam-se teses e dissertações como a de Luis Alberto Brandão Santos e Igor Graciano, que serão aqui re-lidos ainda na introdução em uma revisão bibliográfica, em que a trajetória literária do escritor serve de contexto para enfoques diversos.

A análise aqui proposta focaliza as relações entre oito narrativas de Sérgio Sant'Anna incluídas em *O voo da madrugada* (SANT'ANNA, 2003) penúltimo livro de contos lançado pelo escritor em 2003, a saber: “A barca na noite”, “Um conto nefando?”, “O embrulho da carne”, “Um conto obscuro”, “Um conto abstrato”, e as incluídas na seção “Três textos do olhar”: “A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus”, com o objetivo de obter um painel desse momento da obra de Sant'Anna e contribuir para ampliar as reflexões sobre os textos ficcionais desse escritor que tem se tornado relevante para se pensar a literatura no Brasil.

Cabe sublinhar que, embora tenha passado mais de dez anos do seu lançamento, a motivação para esta pesquisa alia-se a escassez de estudos que contemplem uma leitura criteriosa que possa concebê-la como uma unidade alinhavada a um projeto estético do escritor.

Desamparados, os solitários tripulantes desse estranho voo (que pode ser metáfora para o livro) que atravessa a madrugada, mais que obsedados pelo desfecho, entre pousos e repousos, parecem saltar até as zonas mais sombrias e subterrâneas num gesto de resistência à morte, mas que também se constrói como emergência de vida em outros tons, outros saltos de linguagens. Essa atmosfera asfixiante de aproximações invariavelmente paradoxais desaba na aproximação entre literatura e morte encontra ressonâncias na ideia de escrita literária como experiência de transgressão, com a qual dialogaremos ainda primeira parte do trabalho, sobretudo ao longo dos três primeiros capítulos. Nesse contexto, procuraremos estabelecer diálogo com a perspectiva foucaultiana¹ e de Maurice Blanchot, que privilegiam como trajetória a relação da obra literária com a morte, inserindo-se questões de linguagem e escrita e que se encontra, em Foucault, sobretudo nos ensaios e reunidos em “Ditos e Escritos III” (2001).

Essa dissertação se propôs a desenvolver, nos três primeiros capítulos, trajetórias para compreender as determinadas narrativas no diálogo entre literatura e o conceito transgressão. Assim organizamos: no primeiro capítulo, uma breve apresentação da obra como um todo, destacando imagens específicas da composição literária que desaparecem e reaparecem, com variações, nos outros textos; nos tópicos seguintes nos debruçamos sobre a narrativa “A barca na noite”, verificando como a transgressão se materializa nas imagens de morte, suicídio e escrita. Nos valemos da imagem de travessia, também vinculada à morte, para estabelecer cotejos com a tradição literária. No

¹ Necessário o adendo de que a contribuição de Foucault com a qual aqui se propõe dialogar difere da comumente estudada em partes temporais e datadas (textos arqueológicos na década de 1960, genealógicos na década de 1970 e arqueo-genealógicos como última fase) e prioriza a abordagem aproximativa que o filósofo desenvolveu entre literatura e a loucura, a morte e questões gerais do homem na modernidade, no qual a linguagem protagoniza espaço dessas discussões.

segundo capítulo, desenvolvemos a análise pelo intrincamento das narrativas “Embrulho da carne” e “Um conto nefando?” e as imagens de transgressão materializadas no estupro, incesto e escrita. Ao longo do capítulo, nos propusemos a discutir algumas questões evocadas relativas à sexualidade e erotismo. O terceiro capítulo concentra-se sob os “Três textos do olhar” e os brevíssimos “Um conto obscuro” e “Um conto abstrato”, em que a transgressão pode ser materializada no torpor da experiência estética e, por fim, a experiência da escrita ou literária. Os dois últimos contos, por estarem bastante atrelados ao fazer literário/estético, ainda se aproximam mais a ensaios que contos propriamente ditos, e portanto estão incluídos nesse capítulo.

Importante frisar que, embora as imagens de tabus sejam evocados, não é cada um deles individualmente que nos interessa nessa proposta de pesquisa. Interessa-nos inseridos nas relações entre transgressão e escrita. Perspectivar a escrita nessa linha pode fecundar maneiras outras de escrever, abrindo a possibilidade de problematizar constantemente a produção literária contemporânea, em que se trata de uma escrita feita de multiplicidade, que não tende para a homogeneidade e que coaduna com aquilo que está para além de seus limites. Na busca de detectar as particularidades dessas escolhas e aproximações desses variados signos a ideia de literatura, sujeito e escritor, partimos para a segunda parte do trabalho.

No quarto capítulo, propomos um breve panorama dos processos composicionais da escrita e ficção e suas transformações em Sérgio Sant’Anna e, por consequência, no recorte das últimas três décadas do século XX e primeira década do século XXI. Tratando-se de um livro em que os gêneros não aparecem bem definidos, a exploração do tom ensaístico em narrativas ficcionais aponta para o hibridismo e experimentalismo formal que nos retira a certeza (e a motivação) para definir o que seriam essas narrativas enquanto gêneros. Nesse sentido propomos nos aprofundar sobre os gêneros conto e ensaio em diálogo com a ideia de *formas breves*, sob a perspectiva de Nadia Gotlib e do argentino Ricardo Piglia. Então, se lemos os textos na clave do “por que, ainda sim, escrever?” propomo-nos a possíveis respostas para também outra pergunta – “por que escrever dessa forma?”

Para traçar esse percurso, a proposta parte do que já foi dito acerca do conto e do ensaio com um recorte dos textos que se propõem autorreflexivos, desembocando na escrita; nessa parte, priorizamos a terceira sessão de *O voo da madrugada* – “Três textos do olhar” - e seu íntimo contato com a experiência artística, o sujeito e um sujeito específico: o sujeito-autor, que pela materialidade do livro, vem a ser o escritor, considerando-se que a narração de histórias imbricadas pelo mesmo tom vem a ser exemplar das estratégias do discurso literário, acionador de mundos e configurações outras, garantia do exercício de alteridade de quem escreve e de quem lê.

Se escrever é “mostrar-se”, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro, o confronto entre autor e leitor, porque também nas narrativas literárias há o exame mútuo entre as partes, observar as posições que ocupam esses sujeitos e como estão problematizadas nas narrativas soma-se a proposta presente no último tópico desse capítulo, através de revisitação a algumas questões que já foram colocadas acerca do autor, passando por Barthes e Foucault, para se construir um panorama do autor hoje; indo até Giorgio Agamben, para pensar o escritor como o contemporâneo e breve incursão pelo fenômeno que se convencionou nomear de autoficção, desenvolvido sobre estudos de Phillipe Lejeune e capitaneado pela pesquisadora Diana Klinger.

Revisão bibliográfica

Muitas vezes tomado como escritor de uma literatura pós-moderna², como privilegia a leitura do crítico Villaça, vinculando o exercício literário a reações específicas contra formas cristalizadas de escrita, com ênfase na abolição de fronteiras entre uma intelectualidade e a cultura de massa, exemplarmente, ou

² A ideia de "pós-modernismo" surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, uma geração antes de seu aparecimento na Inglaterra ou nos EUA. Perry Anderson, conhecido pelos seus estudos dos fenômenos culturais e políticos contemporâneos, em "As Origens da Pós-Modernidade" (1999), conta que foi um amigo de Unamuno e Ortega, Frederico de Onís, que imprimiu o termo pela primeira vez, embora descrevendo um refluxo conservador dentro do próprio modernismo. Mas coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard, com a publicação "A Condição Pós-Moderna" (1979), a expansão do uso do conceito. Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado. (LIMA, 2004)

em leituras que optam por uma perspectiva mais historicizante, que tem como grande representante a pesquisadora Flora Sussekind (1985), Sant'Anna insere-se num rol de escritores interessados nas possibilidades e impasses de reconhecimento e questionamento da linguagem literária.

Uma das importantes contribuições à fortuna crítica de Sant'Anna é "Um olho de vidro: as narrativas de Sérgio Sant'Anna", de Luis Alberto Brandão Santos (SANTOS, 2001), originalmente apresentado como dissertação de mestrado e posteriormente editado como livro. Através do prisma do olho, Santos desenvolve uma análise que investiga a constituição do olhar do narrador do escritor em relação com os espaços e personagens, captando mecanismos os quais o autor se vale para questionar as próprias limitações da narrativa. Também trazem contribuições relevantes a tese de Igor Graciano (XIMENES, 2008) que procura traçar uma leitura crítica em torno das questões de representação e exposição do gesto literário para se pensar as implicações do que chama de escrita inventiva.

Como pontua Maria Isaura Pinto, a complexidade da escrita, o experimentalismo formal, a subversão dos gêneros literários, a pesquisa de diferentes possibilidades narrativas com o apelo a imagens que exigem aproximação com outras formas de discurso (PINTO, 2008) são características comumente atribuídas pela crítica especializada à obra de Sérgio Sant'Anna, sendo considerado "caudatário de uma linhagem moderna de ficcionistas de incorporam à escrita a exposição de suas articulações problemáticas com a realidade, trabalhando em vários planos, numa arquitetura narrativa que subverte a mimeses tradicional (PELLEGRINI, 2008, p. 101).

Ainda pertinente salientar, como faz Santos, que essas explorações não têm a ver com experimentalismos desprovidos de fundamentação que tornam a leitura uma tarefa estafante. Acionam, ao contrário, o uso da inteligência aguçada a serviço da construção narrativa como mecanismo em busca do prazer ao manipular-se a linguagem. Suas narrativas são conhecidas por leituras que as remetem a uma ficcionalização da própria narrativa que problematiza o papel do narrador, autor, escritor, leitor e personagem no espaço da contemporaneidade,

reflexão em consonância com a literatura produzida em sua época. Desde suas primeiras publicações nos idos de 1960 e 1970, sua ficção coloca-se sob o jugo de uma postura reflexiva sobre o próprio fazer literário, aliando a mordaz leitura do mundo a sua volta ao remoque das interpretações. Em um contexto de regime político autoritário, pós golpe militar de 1964³, trouxe em "O sobrevivente", conflitos que foram acentuados em "Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)," em que, tanto do ponto de vista do tema quanto da estrutura formal, marcas da experiência histórica do autoritarismo presente na sociedade por ocasião do regime militar podem ser detectadas.⁴

Os dezessete contos curtos de Notas de Manfredo Rangel, escrito em 1973 no governo Médici - tido como o mais agressivo e violento do período militar - trazem personagens em que o caráter de inadaptação social é perceptível textualmente e se dá pela presença da violência na relação entre as personagens e o mundo exterior, através de uma postura agressiva ou mesmo por intermédio de uma espécie de resignação depressiva. Em um contexto histórico de repressão estatal, como o do regime militar brasileiro, as tensões entre sujeito e a sociedade são aguçadas e as figurações da violência sob forma de autoritarismo e opressão, na literatura de ficção, remetem ao debate sobre essas tensões que, como observa Luis Alberto Brandão Santos, surgem no texto como "alegorias da opressão estatal da ditadura militar ou extensões dessa condição de opressão a instituições ligadas ao Estado e submetidas a suas políticas de poder (SANTOS, 2008, p. 16).

Sua ficção desponta em meio às discussões sobre a representação ficcional da literatura brasileira produzida nesse período, aproximando-o de uma literatura de caráter experimental. Uma ficção que se realiza no ensejo de se incorporar a realidade não em delação, mas para expor e traçar o que ela tem de legitimada.

³ O regime militar, ditadura de Estado que se estende da deposição de Jango, em 1964, à posse de José Sarney, eleito pelo Colégio Eleitoral, em 1985, caracterizado por essa tendência autoritária na medida em que reprimiu violentamente sua oposição, limitou bruscamente as liberdades de expressão e pensamento e restringiu direitos políticos.

⁴ A noção de autoritarismo que define a ação política do período histórico referido, é subsidiária das reflexões de Florestan Fernandes Jr. em *Apontamentos sobre a "Teoria do Autoritarismo"*, para quem o comportamento autoritário se caracterizaria por uma forte tendência de efetivar o exercício do poder através de relações de dominação.

Por isso fez de Ralfo escritor, subversivo, cavaleiro, ladrão, vagabundo, ator, ao encenar uma autobiografia imaginária em “fragmentos selecionados de uma existência” (SANT’ANNA, 1975) reunidos em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, livro que “trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginário de um homem real” (1975) para também dizer, em tom de sátira, do contrassenso da univocidade de discursos chancelados e estilos consagrados.

Dependurou ainda, no desarrimo de um andaime a 17 andares do chão de “Discurso sobre o método”, um limpador de janelas que, apenas por sorte de um acaso (prostrar-se sentado na pausa do trabalho para fumar meio cigarro) passa a ser notado pelos transeuntes do asfalto como se estivesse prestes a se suicidar. (SANT’ANNA, 1989)

Encenou um *Romance de geração*, que nomeou “teatro-ficção”, e que se desdobra em crítica, teoria, jornalismo, cinema, música, artes plásticas e até romance através da intercalação de gêneros literários ou extraliterários. A multiplicidade polifônica e hibridismo constituem marcas de composição em várias narrativas, com trechos que simulam uma peça, letras de canções. Com personagens-atores e um narrador-autor, a hibridização de gêneros através de rupturas com linearidade temporal, em um movimento contrário a cristalização de um enredo definido, dialoga com essa impossibilidade de discurso definido e definitivo, em prol do que, como diz uma de suas personagens, a “literatura é, pois, dos gêneros mais abertos” (SANT’ANNNA, 1981). O que acaba por colocar em xeque também a subjetividade autoral, que se articula entre a ficção e a contingência humana do artista. A identificação subliminar do autor com seus personagens, não raro apresentando narradores-autores, personagens-escritores, e a fala dos seus atores se verifica tanto no texto propriamente, quanto no contexto externo, de vida, o que se pode verificar em entrevistas jornalísticas ou tomadas cinematográficas de depoimentos.

Em 1982, publica um conto cujo enredo se dá em torno de um concerto que é justamente o seu não-concerto em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (SANT’ANNA, 1982), construindo uma narrativa não-narrativa, não-ficção, ao menos em termos tradicionais. Entreviu minúcias de um cenário “vistos

algum dia pelo pintor Edward Hopper, uma espécie de realista ortodoxo”, em que uma série de descrições são seguidas de interrogações e ao fim de cada parágrafo, uma frase assertiva: “Não, não é bem isso.”, construindo uma narrativa como um projeto sempre inacabado, possível apenas se concebido na precariedade da procura de se dizer o indizível.

No premiado “O monstro” (1994), Sant’Anna, em uma espécie de “fusão da linguagem literária com a linguagem jornalística, fazendo da oposição real/ficcional o eixo de sua narrativa” (ALVES; GONÇALVES, 2010, p. 324), coloca em uma entrevista um professor universitário para prestar esclarecimentos quanto ao estupro seguido de homicídio de uma jovem cega no apartamento de sua amante. Esta última, por sua vez, tem o privilégio de fiar-se no silêncio, já que opta pelo suicídio. De jeito similar também pôs, em “Um crime delicado”, numa cadeira de réu um crítico de teatro suspeito de um crime muito delicado: o estupro de uma jovem manca, modelo de um pintor. Se no primeiro, o personagem encontrou na confissão declarada do fato que lhe é imputado no espaço narrativo, o outro inverte o itinerário e filigrana pormemores para surpreender-nos ali, sendo julgado ao fim. Apesar de absolvido judicialmente, as frágeis delimitações e oscilações entre arte e vida conduzem o narrador a confessar, no entanto, “uma culpa visceral e atávica, um verdadeiro pecado original”.

Seus personagens investigam a máscara imaginária da identidade e, apesar da obstinação na busca do crime implicado em cada história, com assiduidade instabilizam qualquer tipo de resposta assertiva pela extrema experiência da própria ambiguidade. (DIAS, 2003/2004, p 6)

Em “O Monstro”, a culpabilidade advinda com o crime confesso pelo professor não o absolverá judicialmente. Ambos, no entanto, parecem colocar em xeque muito além um fato criminal em si ou um fato sexual, denunciando a fragilidade e precariedade também dos discursos legitimados e legitimadores, como o jurídico nesse caso.

Em similar gosto pelo deslocar e mesclar gêneros, compõe o conto-carta sob o epíteto de Beatriz, mas que “talvez nem seja mulher, mas um homem solitário em seu quarto acanhado e que constrói para si uma amante louca em nome de quem remete a si mesmo ou ao léu uma carta que tenha a duração escrita de uma noite” (SANT’ANNA, 1994, p. 35) mas que “(...) assina Beatriz como quem se veste de princesa para um amante inventado (...)” para talvez dizer mais do predomínio da verossimilhança no processo de escrita do que nos acontecimentos em si, numa descentralização dos fatos para pensar que eles existem quando construídos discursivamente.

Flora Süssekind, ao constatar uma descontinuidade entre a prosa dos anos 1980 e a dos anos anteriores, aponta como alvo mais evidente da primeira a figura mesma do narrador, a subjetividade, posta em questão numa ficção próxima ao ensaio. Sujeitos são colocados a ver no desamparo de sua humanidade vacilante e em sua exasperação, que constroem sua força justamente na problematização das fragilidades. Narrativas plurais, provocativas a regimes autoritários datados, como a ditadura, ou não, resvalam na defenestração do caráter de denúncia para alumiar outros autoritarismos, menos dados a ver porque velados, do qual não se exclui a literatura também como espaço institucionalizado.

CAPÍTULO I: SALTOS PARA FORA: VOOS IMAGINÁRIOS

O *Voo da Madrugada* e suas 16 narrativas curtas – divididas em três partes – apresenta um escritor que transita de contista a ensaísta (facetas experimentadas ao longo da sua obra) ao mesmo tempo que se apropria e reinventa textos, desestrutura formas literárias e mescla gêneros no tratamento com a linguagem a serviço do que, nessa compilação, aparenta ter o rosto senão da morte, do que a envolve. Concisas em sua estrutura, as narrativas são como voos: salto, pouso e paragem, se enredam e se bifurcam, capitulares e espirais em múltiplas leituras sob o universo da noite, que apresentam enredos com situações-limite da experiência da morte e tabus sexuais, que *grosso modo* podemos denominar como estupro, incesto, suicídio, alucinação, pedofilia, torpor da experimentação artística.

Publicado em 2003, pode-se dizer que ele mantém características representativas da escrita de Sant’Anna, que surgem nessa coletânea numa particular tonalidade umbrosa. Em suas páginas, o predomínio de experiências radicalizadas estabelece vínculo com as artes plásticas, musicais e literárias em variáveis modulações: um trompetista de jazz ensaia à tarde, um violonista toca uma sonata de Bethoven, o contista entoia uma canção de Trenet relembrando-a numa versão de João Gilberto, coabitam gemidos de gatos que copulam, meninos saciados da própria crueldade com sessões de verdadeiras torturas às baratas e a formigueiros, uma mulher negra que chupa o pau de um homem branco, e ainda sim “composições, meandros, nuances melódicas, a materialização de sonhos e fantasias”.

A primeira parte da coletânea apresenta personagens tomados por “percepções súbitas e intensas”, imbuídas na clave da morte e em alta carga erótica. Em uma época que se comemora a liberação dos tabus⁵, as cenas deslindam temas que aproximam morte e sexualidade, como incesto mãe-filho, um homem que deseja ter seios, a rememoração da iniciação sexual de um agora pai de família com sua irmã, o desejo de um distinto homem numa viagem a negócios por uma prostituta menor de idade, uma mulher de classe-média no divã de um analista

⁵ Publicação na virada do século XXI.

que relata como sua rotina foi atrapalhada pelo vislumbre involuntário de um crime de estupro e assassinato numa página de jornal, tentativas bem-sucedidas e malfadadas de suicídio. Ou ainda a velha senhora comparada a formigas de apartamento em sua aparente insignificância e o burocrata solitário que, ao contar uma “história de fantasmas”, descobre-se ele mesmo um espectro.

No conto que dá título e abre o volume, “O voo da madrugada”, um homem, prostrado pela sedução exercida por uma prostituta infante da cidade de onde agora parte, Boa Vista, embarca em um avião que transporta cadáveres de um acidente aéreo até São Paulo. As motivações que fazem com que ele esteja na poltrona de designado voo se dão pelo episódio relacionado à no provinciano hotel “Viajante”, em que, embora tenha ingerido comprimidos, não conseguira dormir por causa do “som infernal” vindo da boate em frente denominada, ridiculamente, “Dancing nights”. Indo então até rua, se depara com uma ainda garota (que a ele se oferece e que não pode deixar de notá-la) e com o que poderia inferir como seu gigolô. Ambos que “o impeliam a querer partir imediatamente daquele lugar maldito”. Tomado por misto de repulsa e fascínio, ele parte para aeroporto muito antes da hora marcada no bilhete e antecipa a volta para casa no voo especial antes mencionado.

O convívio com motivos sestros de indigência (vividos na cidade visitada) aliado à particular natureza do voo que o transporta, conduzem o narrador a uma estreita interlocução com a morte, anunciada ainda no aeroporto pela bênção de uma velha negra, decrépita e mutilada, vendedora de café. Nesse itinerário, propenso à imaginação caliginosa, ele emerge em uma reflexão escatológica sobre a reversibilidade entre o fluir da vida e a dissipação da morte. E é em um momento próximo ao “apogeu da madrugada” se dá uma aparição: uma jovem de vestido preto, “como se surgida de lugar nenhum”, “atravessava minha aparência para enxergar aquele que eu poderia ser, que eu desejava ser, ou aquele que verdadeiramente eu era”. Uma mulher que “poderia amá-lo”. Ela abraça-se a ele como se já se conhecessem profundamente: “a única resposta dela foi abraçar-se fortemente ao meu corpo (...) agarrar-se, através de mim, a alguma coisa outra como a vida mesma”. Enlaçam-se e beijam-se, até que o homem adormece. O encontro fantasmático revela, na volúpia do abraço, o

esforço para suspender o escoar da morte. No entanto, quando do desembarque e o desaparecimento misterioso da mulher, a intensidade da alucinação, de materialidade e duração que a transformaram na “experiência mais marcante”⁶ e inexplicável – já que posteriormente o narrador não pode mais localizá-la – resvala numa outra. Imediatamente após a sua chegada a casa, um outro encontro obsessivo: espera-o sentado na cama do seu quarto um homem que, após alguns segundos, o protagonista reconhece como a si mesmo.

Nesse conto, imagens que surgem como aparições, recorrentemente nomeadas como espectros, vindas de lugar nenhum e que se revezam nesse aparecer e desaparecer, atravessam significativamente a narrativa e solicitam do leitor, do escritor, das personagens a identificação de uma semelhança, a procura para estabelecimento de alguma coerência. Também assim, como que por aparição, desembarcamos em outras tantas “entre todas as histórias possíveis” desse livro. Uma “Voz”⁷, “rouca, arranhada, cava”, surgida como espécie de advertência, um pouso de página escrita apenas frente e verso, “como se vinda de um espectro ou do além” que fala da morte, porque “a única realidade a estender-se indefinidamente é a da morte”, e da experiência erótica, porque afirma ser também uma voz “erótica, de uma noiva fatal e celestial, abrindo as pernas e dizendo: deite o rosto em meu ventre, como se à matriz retornasse;”. A voz se dedica, ainda, a anunciar não uma tragédia (porque embevecidos da narrativa anterior, o que esperar senão mais dessa natureza), mas a boa nova, com o argumento de que “somente tendo você existido, terá adquirido as doces prerrogativas do não ser”. E com um suposto rejubilamento, previsto pela “Voz”, resvalamos na próxima narrativa, nomeada como pergunta e que sugere uma suspensão e dúvida quanto a natureza do que será contado, já que “Um conto nefando?”.

Nessas narrativas, a escrita protagoniza o processo de uma busca que desenvolve uma espiral, como na abstração almejada em “Um Conto Abstrato”, resumida pela tentativa de ser “um conto de palavras que valessem mais por sua modulação que por seu significado”, ou de “afastar-se dos significados mais

⁶ Trechos de “O voo da madrugada” (SANT’ANNA, 2003)

⁷ Segundo conto da coletânea cujo título é “A voz” (SANT’ANNA, 2003).

manifestos da linguagem” para se chegar ao vazio, vácuo, em “Um Conto Obscuro.” Mas ainda sim que cabem frases recitadas por um homem (o contista?) de uma canção de Charles Trenet e Leon cuja versão de João Gilberto que o inspira, cabe também um trompetista que ensaia à tarde o jazz da noite, e mesmo um violonista que toca uma sonata de Bethoven, Nada Além, de Mário Lago, revezando-se os espaços que ocupa, voltando-se sempre em que escrever é “talvez uma das maiores maldições entre todas, por nunca alcançarmos verdadeiramente, pelas palavras, a fusão que tanto almejamos”. Malgrado o reconhecimento desse inevitável fracasso, é ela a escrita reconhecida como o lugar mesmo da busca e sua principal ferramenta. O autor assume o risco ao eleger a escrita, já que “durante a escrita do conto, há sempre a iminência do fracasso, de o contista não conseguir manifestar seus fantasmas, entes, pensamentos mais soterrados, e não lograr traduzir em imagens uma ânsia desesperada de poesia, como salvação de um vazio”. A escrita, em sua faceta mais visceral num momento de desespero. Essa insuficiência é o mote de partida em “Invocações”, em que o narrador parte de uma série de interrogativas relativas as suas (im)possibilidades:

Quantas vezes já não desesperei de mim, diante da impossibilidade de escrever não uma grande obra e sim um simples **conto**, mas que aplacasse, ainda que por poucos dias, uma ânsia de realização e de beleza? Quantas vezes já não me desesperei diante dessa impossibilidade? Gemi, solitário, dentro de um quarto, abafei gritos, quis bater a cabeça na parede, cheguei a desejar, por causa disso, a morte? E me pergunto: quantos artistas, ou candidatos a serem-no, já não se mataram ao debater-se contra seus limites? Mas quantas outras pessoas de reconhecido talento, ou mesmo de gênio, também já não se mataram por não suportar o tormento e a angústia encravados em seus cérebros? (SANT’ANNA, 2003, p.87)

Nesses pequenos voos despontam imagens e signos que se afinam e se seccionam, com ressonâncias da morte nas imagens de tentativa de um suicídio (em “Barca na noite”), estupro (incesto em “Um conto nefando?” e estupro seguido de homicídio em “O embrulho da carne”), mas que também possuem alta carga erótica, relacionando-se também com o episódio na cidade de Boa Vista em “O voo da madrugada” e uma íntima aproximação com a os processos de linguagem e escrita.

A morte, para todo e além de sua acepção mais abreviada, é ela como desejo do salto para fora, para estados “absolutos” encenados, no volume, através do torpor do sexo em experiências radicais, o fascínio exercido pela arte (ativadora de paixões), a liberdade da imaginação, impulso das narrativas: espaços inenarráveis de onde ninguém retorna e de onde parece vir o vigor e força do livro.

As narrativas parecem apontar para um desejo de libertação, desejo exasperado de fuga que constrói escapatórias no sonho/delírio ou mesmo na morte, mas também na própria manifestação artísticas, um videoclipe, uma canção sendo entoada, a escrita de um conto, como possibilidade única de prolongar a vida.

É o que parece apontar os "Três textos do olhar", textos da última parte do livro que exibem a veia ensaística desse escritor no flerte com as artes plásticas, no torpor experimentado pela fruição do prazer estético. Nessa seção a profusão de imagens se interseccionam, se fundem e deslocam-se entre os textos nos eixos morte, erotismo e escrita como olhar. O primeiro deles, "A mulher nua" surge a partir de "um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999". Em "A figurante", uma imagem feminina em uma fotografia antiga ganha ares de protagonista na história que nos será contada pelo narrador.

Reunidas em um só volume sob a carga simbólica da noite e da madrugada, da morte, de experiências sexuais e artísticas de torpor e inebriamento, as narrativas por fim dão vazão para a experiência literária, que tem na narrativa de abertura “O voo da madrugada”, uma espécie de preâmbulo do que se desenrolará no próprio livro: a partida de alguém, um embarque tomado ao acaso e às pressas em um avião fretado para o traslado de corpos de passageiros mortos num desastre aéreo. No périplo, aparições surgidas como se de lugar nenhum, que se revezam nesse aparecer e desaparecer, são como as narrativas desse livro. Numa época em que se comemora a liberação de tabus, Sant’Anna realiza em O voo da madrugada nefandos saltos em contrapelo a voos rasos, de inerte amplitude, revés de um laconismo sinonímia de incomunicabilidade.

1.1 “Um erro de cálculo: Uma barca na noite”

Mas você falhou – repete – e agora está aqui na enfermaria da clínica. (...) E a única coisa que você pode fazer para elevar-se um mínimo que seja, na situação em que se encontra, é escrever um conto. Então você invoca as forças que talvez possam ativar-se em meio da sua grande fragilidade para que lhe concedam esse pequeno conto de um sobrevivente’

Mas, uns cinqüenta metros antes de atingir o embarcadouro, você escuta já o terceiro e último apito da barca, solene na noite, e ao chegar ao cais, a embarcação zarpou poucos segundos antes. Você fica tão aturdido que chega a pensar em dar o salto impossível, de uns vinte metros, que o lançaria no interior da barca. Mas, impotente, só lhe resta apoiar-se na amurada de pedra do cais, e olhar.” (SANT’ANNA, 2003, p. 108-109)

Esses fragmentos localizam-se na curta narrativa “A barca na noite”, de *O voo da madrugada*, e descrevem duas cenas limítrofes que se relacionam em justaposição, como será visto adiante, ambas provocativas de uma sensação de pausa que suspende uma determinada ação.

Parto dos excertos encontrados no meio da narrativa, na contramão de uma sequência cronológica, em um conto também situado aproximadamente no meio do livro, para compor outros enquadramentos de cena seguindo o exercício da prerrogativa ensaística: “da felicidade de uma liberdade frente ao objeto”, do qual Luis Alberto Brandão lança mão no já citado livro *Um olho de vidro: as narrativas de Sérgio Sant’Anna*.

A falha a que se refere o primeiro excerto relaciona-se a uma malfadada tentativa de suicídio de um personagem, inscrito ficcionalmente como *você*, em que uma série de coisas “que não parecem estar acontecendo” vão sendo descortinadas em hipóteses, nas primeiras linhas do conto:

Como estar internado na clínica psiquiátrica após tentativa para valer de suicídio, pela ingestão de dezenas de soníferos e tranqüilizantes, depois de haver calafetado com tiras de jornais as portas da cozinha e aberto o gás do forno do fogão junto ao qual você se deitou para morrer, cedendo finalmente a uma angústia mortal e impiedosa que, nos últimos três meses, não lhe deu trégua”. (SANT’ANNA, 2003, p.106)

Você foi encontrado caído no chão da cozinha, pela namorada “que talvez já nem assumisse mais essa condição” e agora teria que enfrentar as consequências do seu “salvamento”, como “se haver com seus filhos: com o seu amor ferido, sua mágoa, sua justa raiva e o temor permanente de que você possa tentar se matar de novo”, “(...) além da conta dos exames e gastos com a internação.” “E a única coisa que você pode fazer para elevar-se” (...) “é escrever um conto”: o conto de um sobrevivente. (SANT’ANNA, 2003, p.108)

No conto que você escreve (a que se refere o segundo excerto), que se constrói como *uma outra* narrativa, há um “homem que corre por uma praça semideserta que vai dar na estação das barcas que fazem a travessia entre duas cidades” (SANT’ANNA, 2003). Este homem, que você reconhece como a si mesmo, tenta não perder a barca de uma hora da manhã, “pois pressente que, perdendo-a, perderá também o passo certo do seu destino” (SANT’ANNA, 2003, p.109). Mas, uns cinquenta metros de atingir o embarcadouro, ele, que se reconhece como você, ao chegar ao cais, a embarcação zarpou. Você, ou o homem, até pensa em tentar o salto impossível, mas desiste: “Impotente, só lhe resta apoiar-se na amurada de pedra do cais, e olhar”.

Nesse ponto, voltamos às cenas de reconhecida suspensão/interrupção da ação que desencadearia, pelo objetivo, a morte de você ou a partida do homem na barca. No entanto, um erro de cálculo desvia o curso esperado e, para o primeiro, “Com você sobrevivendo, o seu ato fica suspenso no ar (...)” (2003), restando-lhe escrever um conto; para o segundo, ao homem no cais, apoiar-se na amurada e olhar.

Essa suspensão que sublinho e de que parto, em epígrafe, relaciono a um similar gesto percebido por Luis Alberto Brandão Santos no já citado “Um olho de vidro: as narrativas de Sérgio Sant’Anna”. Nesse trabalho, Santos destaca uma outra cena de Sant’Anna, em que uma “narrativa começa com um espectador que assiste, muito atentamente, à cena do sujeito com seu olho de vidro. Na cena, o que mais lhe atrai à atenção sequer está descrito de modo explícito. Trata-se do percurso que o olho de vidro traça no ar” (SANTOS, 2001, p. 15).

Santos relaciona essa cena a uma em que um jogador de basquete, depois do arremesso de bola, não se importa em confessar que o que amava era ficar ali parado, esquecido de tudo, já que, para o que importa para ele, não é vencer nem competir, mas “o próprio lance suspenso no instante e o seu reflexo no olhar”: “O que fascina o espectador é o estado de completa suspensão em que o olho mergulha naquele intervalo específico de tempo. Como se deslizasse aleatoriamente no vácuo, voltando-se para todas as direções. Como se fora um olhar ilimitado.” (2001, p.16). Em “A barca na noite”, essas suspensões são provocativas de um certo desvio da narrativa através de uma reduplicação de imagens, que se também são a força motora que impele continuação da narrativa, também se entrecruzam.

Para efeito de leitura, organizo “A barca na noite” em duas partes, priorizando-se a imagem de duas narrativas. Com a ressalva de que a esquematização é sempre redutora, necessária apenas enquanto estratégia para identificação do leitor sem acesso imediato ao texto. Instauram-se dois planos ficcionais: o conto propriamente dito e outra narrativa, advinda da primeira, escrita por seu personagem. Um *conto* está sendo escrito dentro do conto que lemos e constitui-se como bifurcação deste, numa espécie de *impromptu*. Nomeio-o de conto la o conto propriamente dito e lb o conto sendo escrito. No conto la há um narrador que compõe cenas no campo das hipóteses, porque em torno de um “você”: “Há certas coisas que não parecem estar acontecendo com você. Como estar...” até calhar na escrita de um conto possível. *Você* vem a escrever um conto, que se localiza em conto lb (embora quem materialize efetivamente seja o “mesmo” narrador). Esse narrador, que narra a escrita do agora personagem que vem a escrever um conto (*você*), se dispersa no outro e vice e versa: no conto do personagem-escritor (*você*), é o narrador do conto la quem narra efetivamente e, no conto propriamente dito, o narrador (con)fundido com personagem, se justapõe a ele. O personagem que está no cais, no conto lb é também o personagem do conto la, que está numa cama de hospital psiquiátrico.

Flávio Carneiro, em resenha ao *O vôo da Madrugada*, publicada em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XX* (CARNEIRO, 2005) insere “A barca na noite” nos contos que se enveredam pelo gênero ficcional fantástico. Embora não seja essa a leitura proposta nesse trabalho, esse viés vem a auxiliar

na percepção desse caráter espiralado do texto, aspecto relevante para a leitura a que se propõe esse trabalho dissertativo, devido à possibilidade de se detectar, no texto de Sant'Anna, construções nessa ambiguidade. Nas narrativas fantásticas, em resumo, usa-se o código do duplo para se pensar em personagens semelhantes fisicamente, desdobramento de uma mesma personagem em dois, projeções telepáticas, que funcionariam como ferramentas narrativas.

Em “A barca na noite”, essas ferramentas podem ser lidas no processo composicional em que o conto Ib surge como desdobramento do conto Ia, e o personagem que está no cais, duplo do personagem que está numa cama de hospital psiquiátrico. O suposto escritor do conto Ib constituiria-se como um duplo do narrador do conto Ia, um se dispersando um no outro: no conto do personagem, é o narrador do conto I quem narra efetivamente e, no conto propriamente dito, o narrador confunde-se com personagem, numa justaposição, como pode ser observado quando o narrador, ao explicar as motivações do suicídio, revela entre elas “uma angústia cujo desenrolar não será aqui descrito, porque você simplesmente não tem forças para fazê-lo” (2003, 106). Apesar de manter a distinção ao referir-se ao personagem na terceira pessoa, a angústia não será descrita porque o protagonista não tem forças para descrevê-la, embora quem esteja escrevendo efetivamente, o narrador, seja outro.

No conto Ib, o narrador do conto Ia distingue como “um homem” o personagem que corre desesperadamente para a barca, mas, ao revelar que, aquele que escreve o conto, (personagem Ia) se reconhece nele, passa a nomeá-lo também de “você”, como nomeia o personagem Ia, justapondo-os. O homem que o personagem do conto Ib observa na barca e a mulher que o abraça, são, respectivamente, representações do personagem Ia e da sua namorada. Eles, junto com a barca, metaforizam a representação ficcional, a própria literatura “como se fosse um sonho ou num filme” (SANT'ANNA, 2003, 109), constituindo-se como duplo do fazer literário concretizado na escrita.

Narrativas construídas nesse intrincamento, espécie de *myse in abyme* não são raras na tradição literária. O escritor Júlio Cortázar foi muito reconhecido por

articular tão habilmente esses intrincamentos que alguns sugerem como chace de leitura para “A barca na noite”, o fantástico, em que entra a ideia do duplo.⁸

O escritor argentino Ricardo Piglia (escritor citado por Sant’Anna frequentemente em entrevistas e em uma particular que mencionaremos, com o livro “Formas breves”) resume tal aspecto com característica do próprio gênero conto, em que a intriga do conto deve se oferecer como um paradoxo que se instaura na tensão entre duas histórias: uma visível apresentada em primeiro plano e uma outra, secreta, narrada sempre fragmentada e elípticamente. Alguns escritores parecem reconhecer e brincar com essa característica, escancarando-a, como caso de Sant’Anna e Cortázar.

A intersecção das narrativas em “A barca na noite”, dá-se a ver quando homem na barca vem para suprir, ou incorporar, as inspirações do homem na clínica psiquiátrica não realizadas. Em sua condição de falimento, aquele que escreve o conto, *você*, representa-se, literariamente, como o homem junto à namorada que lhe salvou a vida, incorporando o que não se realiza na primeira parte da narrativa. Essa intersecção entre “você” (personagem que escreve um conto) e o homem que parte para o cais, não é apenas sugerida mas afirmada no próprio conto pelo narrador, cujo *ponto vélico* (para falarmos com Cortázar) ou o momento em que essas duas histórias se encontram não se oculta nem se sugere, mas se escancara no próprio texto, no momento em que o próprio personagem do conto percebe que “esse homem que recebe a acolhida da dama na barca é ninguém menos do que você mesmo, no conto que escreve para si próprio⁹, nesse momento em que seu destino partiu-se em dois: num deles, você

⁸ Cortázar relaciona ao fantástico como um encontro com o inesperado, no qual relaciona àquilo que conceitua de ponto vélico que, para ele, seria o lugar de convergência entre duas ou mais realidades, um encontro fortuito que para olhares mais observadores e questionadores não passa despercebido. No conto “Continuidad de los parques” (CORTAZAR. 1956) lugar de convergência – o ponto vélico – consiste no romance lido pela personagem do conto, que funciona como ponte entre as duas ou mais realidades. O conto une duas histórias, a primeira, a do homem que lê sentado em sua poltrona o romance e, a segunda, a do romance que o homem lê, produzindo assim uma única realidade. A instalação do fantástico – do ponto vélico – se dá no instante em que os leitores (leitor de “Continuidad de los parques” e a personagem que lê o romance) percebem que o romance é sobre a própria personagem, gesto que pode ser lido de maneira similar em “A barca na noite”.

⁹ Vale pontuar ambiguidade causada pelo uso do pronome em “você mesmo”, a mesma maneira como é nomeado quando está na clínica psiquiátrica.

é o homem que ficou no cais, abandonado, ou na enfermaria da clínica;” (2003, p.110). (E nesse um deles, já se evidencia dois: o homem no cais que olha, e você na enfermaria escreve, em que posteriormente exploraremos a aproximação entre os gestos de olhar e escrever um conto como ações intimamente relacionadas com a ficcionalidade). Continuo citação: “no outro, aquele que seguiu em frente na escuridão aconchegante”. E você (como aquele que escreve ou como homem que olha, leitor) representa-o como quiser:

Representa-o, junto com a mulher querida, na popa da embarcação, cruzando a baía estrelada entre duas cidades cheias de luzes, afastando-se para cada vez mais longe na noite do oceano, mas para sempre aqui fixados, neste conto com sua beleza discreta, em seu eterno abraço de dançarinos de tango, como numa caixinha de música na qual o leitor dá corda e a musiquinha e a dança recomeçam (SAN'TANNA, 2003, p. 112)

Nas linhas finais do conto, o leitor é mencionado, não apenas sugerido pela presença do pronome “você”, como no início, mas na própria palavra leitor. Aqui a relação entre a imagem da barca e suas possibilidades significativas e literatura fica exposta. A literatura, em seu caráter duplo, é precária, porque jamais abarcará a realidade, afastando-se inevitavelmente dela, e por outro lado, aproxima-se, porque é a partir da linguagem que a realidade se concretiza.

O olhar vincula-se ainda mais à escrita numa época em que a imagem é superestimada. Vale lembrar que o olhar também é instrumento do leitor. O homem no cais olha, e é esta imagem que ele lê. Olhar – leitor escrita – escritor, justapõe-se também leitor e escritor, que desenvolveremos mais adiante.

A literatura, na sua relação de desejo com a realidade, que inevitavelmente tangencia, passa a incorporar a ‘civilização da imagem’. Justifica, assim, sua necessidade de definir-se como olhar, de elaborar mecanismos narrativos que dialoguem com o leitor imerso em uma cultura predominantemente visual (SANTOS, 2005, p. 94). Por isso, nos propomos a realizar uma leitura do conto a partir de algumas imagens possivelmente captadas por aquele que resta no cais e que olha: o leitor, iniciando com as imagens da noite, a perda da barca e, como o destino partindo-se em dois, também pelos olhos daquele que está na cama da clínica psiquiátrica, o suicídio e a escrita de um conto, pensando-se

nessa reduplicação de imagens, considerando-se a hipótese de que é a partir de imagens inclusive gastas no universo literário que o autor reativa textos e dialoga com a tradição literária.

1.2 Noite, morte, barca: travessia e tradição

A tentativa de suicídio pelo personagem da primeira parte da narrativa sofre um desvio provocado pelo que o narrador identifica como um “erro de cálculo”, porque “não teve paciência de esperar a noite” (SANT’ANNA, p. 107). Na hipótese do narrador, se a tentativa fosse a noite, o suicídio seria bem sucedido. Executar a ação numa tarde facilitou a descoberta do seu ato pela namorada que, ao telefonar e não ter resposta, foi depressa a seu apartamento, e, encontrando-o caído, o levou a um hospital:

(...) você estava tão desesperado e aflito para aniquilar sua dor que não teve a paciência de esperar a noite, quando poderia avisar à namorada que iria dormir sozinho em casa e, lá pelas onze horas, dar um telefonema de boa-noite e então despachar-se para sempre (2003, p. 108)

Pela hipótese do narrador, se fosse noite, a tentativa lograria êxito tendo como saldo a morte. A “noite”, como visto, desempenha um fator determinante na narrativa, instaurando-se como uma imagem de relevo associada à outra imagem: a da morte. Observamos como esta imagem é manipulada no texto e se impõe sobre toda a atmosfera da coletânea, como dialoga com a tradição literária, considerando-se a recorrência desse signo nos textos de ficção (como possível observar nos dicionários de literatura e de símbolos posteriormente citados), muito frequentemente associado a alguma indeterminação. Chevalier e Gheerbrant, em seu dicionário de símbolos reúnem uma gama de significações em que a noite “[...] simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como obscuridade, a noite convém à purificação do intelecto.” (GEERBRANT, CHEVALIER, 2006). Diz ainda que:

[...] entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas

onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (GEERBRANT, CHEVALIER, 2006).

Bataille em “Le coupable, la divinité du rire” associava, em leitura de Michel Foucault, a experimentação da noite com a perda da linguagem. “O que chamo de noite difere da obscuridade do pensamento; a noite tem a violência da luz. A noite é a juventude e a embriaguez do pensamento” (BATAILLE Apud FOUCAULT, 2001. p.45)

Este “voltar ao indeterminado”, “a imagem do inconsciente”, ou mesmo perda da linguagem que se associa ao desejo de morte do personagem encontra sua materialização no suicídio que, tal qual a noite, relaciona-se com “a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico”, sendo imagem do inconsciente.

A questão é que o suicídio passa longe de ser qualquer tipo de morte; entre os diversos modos de morrer, talvez seja esse o mais polêmico. A morte por si só já é tomada em nossa sociedade como um tabu, não foi muito diferente em outras épocas da história da humanidade, o que transforma o suicídio num problema ainda maior, do que simplesmente morrer. Nesse viés de negação insistente da morte surge o interesse pela manutenção da vida.

Em “Outros espaços” (FOUCAULT, 2001, p. 411-422) Michel Foucault assinala que os cemitérios, até o final do século XVIII, localizavam-se exatamente no centro da cidade, no terreno sagrado das igrejas, e é a partir do século XIX que eles se deslocam para as margens do espaço citadino: (FOUCAULT, 2001, p. 418). Esse processo se deu em função de a ótica burguesa considerar que os mortos poderiam trazer as doenças aos vivos, criando-se a ideia de que o contato com os territórios da morte propagaria a própria morte. Do século XIX até o XXI esse processo apagamento da morte no espaço da vida social se intensificou e o que há é uma ocultação da imagem da morte; os doentes morrem em hospitais, não em suas camas; seus velórios não são realizados em casa, mas em locais distantes qualquer contato com o espaço da família.

Para o sociólogo Émile Durkheim (1982), o suicídio em específico tem como causa para todos os seus tipos um fundo social, ainda que possa ser visto como

uma decisão individual e apartada. Ele reconhece três modalidades de suicídio e todas elas estariam relacionadas a uma pulsão coletiva e social: o suicídio egoísta (o sujeito se afirma demasiadamente em relação à sociedade), o suicídio altruísta (o sujeito percebe a sua inutilidade social ou se vê oprimido pela pressão da sociedade. E uma terceira modalidade de suicídio que é a anômica, movida por uma deficiência de regras na sociedade. Para Durkheim (1982, p. 200), a anomia é proveniente de uma situação na qual “as paixões estão menos disciplinadas no preciso momento em que teriam necessidade de uma disciplina mais rígida”, desencadeando o sofrimento no sujeito, porque há um processo de desidentificação entre sujeito e sociedade. Nosso interesse, no entanto, como já exposto, não é nos determos sobre o tema suicídio para perceber sua “aplicação” nas narrativas que aqui nos interessam e a relação que podem estabelecer com uma realidade concreta visível em primeiro plano. Mas sim perceber como se vale e manipula essas imagens que são limítrofes e pertencentes as esferas dos tabus sociais com objetivo de provocar outras camadas de leitura.

A imagem do suicídio nesse escritor também resvala em outras narrativas de “O vôo da madrugada”, como na novela “O gorila”, em que uma mulher está com uma vontade irresistível de saltar da janela; em “Um conto nefando”, em que uma mãe cede ao “desejo” sexual do filho pelo temor que ele se suicide; em “Invocações”, em que se faz menção ao episódio do goleiro do fluminense, Carlos Castilho, que se suicidou em dois de fevereiro de 1987, também associado a uma espécie de depressão e angústia:

Devastado por uma depressão, às vésperas de voltar para a Arábia Saudita, onde era treinador de um clube, pulou da sacada da ex-mulher, Vilma, de quem era muito amigo. Segundo ela, e conforme publicado na revista *placar* de 16 de fevereiro de 1987, ele ficou andando de um lado para o outro no apartamento e esteve na sacada, olhando fixo para baixo. (SANT’ANNA, 2003, p. 95).

Também se pode detectar um movimento aproximativo dessa narrativa em outras obras de Sant’Anna. Chamo atenção, particularmente, para o romance *Confissões de Ralfo*, especificamente no capítulo “livro VII: Suicídios, personagens, Atravessando o point of no return”. Nele, como se pode observar

no excerto selecionado, há “um cara que atravessa uma ponte” e, atravessando-a, atravessa-o também:

Estórias de suicídios na cabeça ao vento. A estória possível de um suicida que se jogou num rio de forte correnteza. Depois de curto vôo (...). Atravessando a ponte imensa que liga, sobre a foz de um rio, dois países, duas cidades. Uma ponte imaginária, talvez. (...) estórias de suicídios possíveis. O meu próprio talvez. O suicida tímido e bem-educado. “Atravessando uma ponte, cruzando um rio, entre duas cidades e países, pouco importam seus nomes. Estórias de suicídios na cabeça ao vento.” (SANT’ANNA, 1975, p. 170, 171)

Passa, pela cabeça de Ralfo, histórias de suicídios enquanto atravessa a ponte que liga duas cidades, assim como passa pela cabeça do suicida em “A barca na noite”, a história de um homem que corre para pegar a barca que faz a travessia entre duas cidades. Tensionando-se essas relações, “A barca na noite” pode ser pensada como uma concretização possível, na escrita, das estórias imaginadas por Ralfo nesse episódio, Embora ainda que provisórias e hipotéticas: “Há coisas que não parecem estar acontecendo com você” (SANT’ANNA, 2003, p.106). Assim como o conto, esse texto, ao contrário da pretensão à certeza, propõe indícios, *aponta* para o que pode estar sendo sugerido.

Você, falhando no gesto extremo e sobrevivendo, deixa suspenso o ato. A essa suspensão desencadeia-se o que não era pretendido, mas agora possível: a escrita de um conto. Como o homem que corre por uma praça semideserta também falha, também por um erro de cálculo que perde “o passo certo do seu destino”, não partindo com a barca. No entanto, aqui a descontinuidade não se justifica mais pela oposição noite/dia, já que toda a ação é noturna.

A essa referência à noite e suicídio coaduna-se a imagem da barca, que se encontra, literariamente, desde o relato bíblico da Arca de Noé (em que Noé coloca em sua barca diversos exemplares de vida animal) a referência que talvez seja a mais expoente, a alegoria dantesca com o barqueiro Caronte às margens do rio e à porta do Inferno¹⁰, transportando os mortos.

¹⁰ Referência à primeira parte de “A divina comédia”, de Dante Alighieri, obra em versos decassílabos dividida em três partes nos quais os títulos são referências bíblicas: Inferno,

Através do barqueiro, Virgílio e Dante atravessam os caminhos do Inferno em que pesa, assim como “A barca na noite”, o tom noturno e referencial a morte.

Da vida ao meio da jornada, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva escura. Descrever qual fosse tal aspereza umbrosa, é tarefa assaz penosa, que a memória reluta em lembrar. Tão triste era que na própria morte não haverá muito mais tristeza. Mas, desejando celebrar o bem que ali encontrei, também direi a verdade sobre outras coisas vistas. Não posso dizer como chegara até ali, pois quando (inadvertidamente) abandonei o caminho certo, o sono me embotava os sentidos por completo. Ao fim (de aflições inúmeras) aproximei-me da colina sobre a qual esmaecia a escuridão do vale, que me causara profundo pavor. (DANTE, ANO, p)

A barca, tomando ainda de empréstimo as definições de Chevalier e Gheerbrant “é um símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos” (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 2006, 121). Ainda segundo o “Dicionário dos símbolos”, a barca dos mortos aparece em todas as civilizações, sempre designando passagem e travessia. No entanto, se a barca de Dante resguarda referências ao mundo cristão, a barca de Sant’Anna parece prescindir de quaisquer mistificações de caráter cristão. Ao perder a barca, ele sente que perde o rumo certo do seu destino.

Também encontra ecos contemporaneamente em outros signos, como a pequena canoa encomendada pelo pai, fiel e cumpridor, da “Terceira margem do rio” de Guimarães Rosa, em que uma “canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador (...) toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos” (ROSA, p.32-33) abriga o pai. A descrição tão pormenorizada da canoa faz com que ela possa ser facilmente associada à imagem de um caixão. No entanto, tanto a barca quanto a canoa são transportes que evitam a morte de quem se aventura no mar e que levam as pessoas de uma margem a outra.

Purgatório e Paraíso. DANTE, Alighieri. **A divina comédia**. Tradução, prefácio e notas: Hernâni Donato. Edição: Cultrix Ltda.

O emblema da barca associada à travessia de morte pode ser encontrada também no avião em “O vôo da madrugada”. Nele, um homem faz a travessia entre dois estados brasileiros em um voo especial que transporta mortos: os cadáveres de um acidente aéreo.

Para se falar de travessia e viagem, impossível não mencionar *A Odisseia*, de Homero. Bernd em seu “Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas” reconhece em Ulisses uma figura expoente do viajante, colocando-a em contrapelo a figura de Jasão, esclarecendo suas distinções resumidamente no excerto:

Dois grandes mitos estão associados à deambulação e à viagem: o de Ulisses (Odisseu) e o de Jasão. Se, de um lado, Ulisses simboliza o desejo da volta ao país natal e, por via de consequência denota os sentimentos de fidelidade à pátria, apego à família, sobretudo de uma grande nostalgia do passado, isto é, do tempo anterior às longas viagens, Jasão, ao contrário, corresponderia ao desejo da errância e da vagabundagem. (BERND, 2007, p. 675)

Michel Foucault, em “Linguagem ao infinito”, se vale de uma leitura de *A Odisseia* privilegiando a convergência travessia/linguagem/morte. Nele, reconta a epopeia em que Ulisses volta para casa repetindo, cada vez que se deparava com a ameaça de morte, como ele havia conseguido manter essa iminência, emergindo sempre na ameaça de um *novo* perigo:

O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem; mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites. No fundo do espelho onde ela recomeça, para chegar de novo ao ponto aonde chegou (o da morte), mas para afastá-la ainda mais, uma outra linguagem se mostra imagem da linguagem atual, mas também modelo minúsculo, interior e virtual. (FOUCAULT, 2009).

No entanto, se em *Ulisses* tal nostalgia revela a pressuposição de um passado que guarda identificações, numa espécie de proporcionalidade inversa, a experiência descrita por você na clínica psiquiátrica (em “A barca na noite” o homem que, sobrevivendo, experimenta um sentimento “a par de uma intensa nostalgia da morte, uma saudade do fim de tudo”) não comporta nenhum saudosismo, a nostalgia refere-se a algo projetado para o futuro que ainda não se concretizou: a morte sequer alcançada. Partindo-se de que nada foi conquistado ou, se foi, a nada serve, as ações aqui aparecem tensionadas de maneira tal que toda possibilidade de reinvenção resvala, inevitavelmente, na degradação e falimento do sujeito (condição de falimento experimentada pelo homem na clínica psiquiátrica, a perda da barca), com o abreviamento na morte, frustrando a possibilidade de qualquer humor e leveza dos discursos (tão presente em outras obras do escritor, como *Confissões de Ralfo*).¹¹ Aqui, o que antecede não se trata de uma expectativa entusiástica, mas um sóbrio desespero, uma espécie de melancolia: “você estava tão desesperado e aflito para aniquilar sua dor que não teve paciência de esperar a noite”, (...) “Desesperadamente, esse homem, (...) tenta não perder a barca de uma hora da manhã, pois pressente que, perdendo-a, perderá também o passo certo de seu destino”. (SANT’ANNA, 2003, p. 108-109)

Se a travessia de “A barca na noite” não guarda saudade do passado, por outro lado não se trata também de um elogio ao gesto de peregrinação, como acontece no mito de Jasão, em que se focaliza o percurso em si, a trajetória do viajante em busca da descoberta de sua identidade.

Tais apropriações do arquétipo da viagem pela arte literária encontram ressonâncias também em outras obras de Sant’Anna, como em *Confissões de Ralfo* (nos detendo ao eixo comparativo) com a (des)construção de um sujeito em constante deambulação geográfica a desbravar o desconhecido. Ralfo está em constante estado de partida, e na narrativa se aliam o pluralismo de mundos

¹¹ Referência a *Confissões de Ralfo*, que explora níveis de significação que passam da ironia a paródia a elementos fantásticos, caracterizando-se como um texto cheio de humor e de certa leveza. o texto apresenta as aventuras do personagem-título numa contínua viagem, mostrando o envolvimento do narrador-personagem com solteironas, a diversão em cassinos, o confinamento em um manicômio.

em que se situa à heterogeneidade de um personagem que se multifaceta em vários papéis. Assim, Ralfo vai de gigolô, “na cidade mais insuportável do mundo: São Paulo” a guerrilheiro em Eldorado; em contato com a cultura do outro, muda também a si próprio. Seu desejo é o de se refazer, não necessariamente em uma busca de si próprio para descoberta de uma intrínseca identidade, mas continuamente na movência também de si, sua reinvenção de caráter sempre provisório, sendo muitos possíveis a partir do abandono (exorcização) de si mesmo.

De diversas maneiras, a travessia instaura uma pausa e suspensão na vida daquele que viaja, apartando-o do mundo conhecido e colocando-o frente a um sempre diverso. Mas em “A barca na noite”, não parece haver nenhuma idealização no deslocamento, no movimento de tirar as coisas de lugar. Toda possibilidade de reinvenção, a reinvenção por si só, o deslocamento, também perdeu sua credibilidade, quando vemos que ela não é garantia de vida e desencadeia sempre na morte, no *desaparecimento* (a barca desaparecendo para sempre na noite estrelada), como única saída para transgressão¹².

Essas imagens da barca que resvalam no arquétipo de travessia, e que encontram similares em toda a coletânea, como no voo de “Um voo da madrugada” (pressupondo um avião), não são apenas metáfora da morte, sua acepção mais evidente, que se relacionaria à tentativa de suicídio pelo protagonista. Como símbolo de travessia que parte de um lugar para outro, ocupa o espaço de intermédio da qual também poderíamos dizer que ocuparia um tipo de literatura, como coisa fugidia que, quanto mais se busca apreender, mais se perde, e instaura-se como metáfora do fazer literário.

Mantendo-se as singularidades, tais experiências passam por uma retomada do vivido, da tradição literária. Sant’Anna traz a tradição literária para o centro da cena e dialoga com ela. Há, no entanto, muitas maneiras de se encarar a manifestação de referencialidade de um texto em relação a um outro. Sant’Anna

¹² Referimo-nos aqui, as acepções de desaparecimento e transgressão para Foucault.

dialoga e reativa textos e imagens (da tradição literária e da sua própria safra) num gesto apropriativo e de revisitação do passado e contato com a tradição.

Fabíola Padilha em “Expedições, ficções: sob o signo da melancolia” (PADILHA, 2007), ressaltara o aspecto da criação artística que se baseia no procedimento dialógico e que constitui o que chama de “rede textual polifônica” encontrando sua síntese no ato de emular. “Em sua etimologia, o verbo ‘emular’ comporta significados como seguir o exemplo de; imitar; etc., mas igualmente designa ‘competir, emparelhar, rivalizar, igualar, etc.’ (2007, p.). Prossegue ainda pontuando o seu caráter ao mesmo tempo de subordinação e de transgressão:

A rentabilidade polissêmica aponta para a ambiguidade entrevista na relação que o escritor estabelece com as obras do passado. Esse tipo de postura é a um tempo subordinada e transgressora, uma vez que afirma a descendência para, de certa forma, traí-la. (PADILHA, 2007)

Fabíola Padilha entrelaça duas obras que reconhece, sob a perspectiva do viajante, como paradigmáticas de autores que se dedicaram a pensar a relação entre textos consagrados do passado e a produção literária contemporânea. A biblioteca de babel, que se finaliza em “A biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem” e o romance “Se um viajante numa noite de inverno”, de Ítalo Calvino. O próprio Calvino, leitor de Borges, como demonstra em “Por que ler os clássicos” (CALVINO, 1993) pontua o caráter reiterativo a essas outras “leituras” figuram de maneira particular nos textos de Borges, que ele faz similarmente¹³. Sant’Anna também escancara sua biblioteca com o filho de “pretensões rimbaldianas” em “Um conto nefando” (que analisaremos mais adiante), no qual nos deteremos no tópico seguinte.

¹³ “faz parte das passagens obrigatórias da crítica sobre Borges observar que cada texto dele duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas”. “convém lembrar que do epos de Borges não faz parte somente aquilo que se lê nos clássicos, mas também a história argentina” [...] continuidade borgiana entre acontecimentos históricos, epos, transfiguração poética, sucesso dos motivos poéticos e sua influência sobre o imaginário coletivo. CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos** (trad. Nilson Moulin). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.

1.3 Desaparecimento e transgressão – escrever um conto?

Ao personagem do conto, não saltando, resta-lhe apoiar-se na amurada e olhar; como “você”, na clínica psiquiátrica, depois de ter dado o *salto impossível* do suicídio e sair-se fracassado em sua prova, a única coisa que pode fazer é escrever um conto.

A relação do salto impossível traz relações com a possibilidade do alcance da barca e da morte e com um obstáculo que as impossibilita. Por conseguinte, no entanto, também se relaciona à possibilidade de existir transposições, aqui materializadas no fato próprio de *sobreviver* e *escrever* um conto e, no caso do homem que fica no cais, *olhar*.

Em *Inferno*, de Dante, no prólogo, o autor justifica a escrita do livro como celebração do bem ali encontrado ainda que tal travessia seja uma tarefa penosa de descrever, afirmando que dirá a verdade sobre aquilo que viu:

Descrever qual fosse tal aspereza umbrosa, é tarefa assaz penosa, que a memória reluta em lembrar. Tão triste era que na própria morte não haverá muito mais tristeza. Mas, desejando celebrar o bem que ali encontrei, também direi a verdade sobre outras coisas vistas. Não posso dizer como chegara até ali, pois quando (inadvertidamente) abandonei o caminho certo, o sono me embotava os sentidos por completo. (DANTE)

Quando do movimento de aproximação dessas duas narrativas que se propõem a descrever – e escrever – como tarefa penosa, é importante também distinguir que no conto de Sant’Anna, o personagem que escreve não se propõe a dizer verdade sobre coisas vistas, nem celebrar o bem ali encontrado. Propõe-se a escrever um conto que, como gênero literário de ficção vinculado a manifestação artística, não se propõe a ser uma enunciação pautada nos termos de verdade¹⁴.

Propomo-nos a uma leitura nos termos de Foucault, que reúne uma vasta produção dedicada à arte na década de 1960 no qual privilegia as relação nos termos arte/morte e transgressão. Roberto Machado em “Foucault, a filosofia e a literatura”, reconheceu em sua obra “O nascimento da clínica” o deslocamento

¹⁴Conto vem de contar, verbo que indica ação, não estrita ao ato de narrar e descrever, mas também inventar. Por isso, não se compromete com um evento real; seu caráter ficcional é o que importa, o valor artístico. “o conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não tem limites. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se”. Debruçaremos-nos sobre a escolha estética desse gênero no segundo capítulo. GOTLIG, Nácia Batella. **Teoria do conto**. São paulo: Ática, 2006. (princípios; 2)

de interesse temático de Foucault para a reflexão entre literatura e morte (em que anteriormente focada na relação entre literatura e loucura), estudando o conhecimento médico a partir de dois níveis distintos mas intrinsecamente relacionados, que Foucault considerara como o constituindo: o olhar e a linguagem, o modo de ver e o modo de dizer, a "especialização" e a "verbalização" do patológico.

Já a noção de transgressão, que perpassa toda a sua bibliografia, recebe uma especial dedicação com o conhecido artigo "Prefácio à Transgressão" (FOUCAULT, 2009). Escrito sob inspiração de Bataille, encontra na sua relação com a sexualidade (ponto que será explorado mais detalhadamente na próxima seção) o irrompimento de uma transgressão que ultrapassa limites da linguagem. Foucault distingue, nesse sentido, transgressão do pensamento dialético de contradição, em que a transgressão não é a negação de algo que existe. É antes um gesto de afirmação que, no entanto, não se reduz a uma positividade: mas se constitui em sua relação com o limite transgredido. Cruza-se com a ideia de contestação pensada por transgressão como afirmações que não são positivas, e tampouco atos que giram em torno do tema da negação dialética. A contestação leva os valores e a existência ao limite, os conduz até uma zona vazia onde eles se constituem e onde o próprio limite ganha seus contornos.

Portanto, para se pensar em transgressão, para Foucault, não há como não se pensar no limite. A transgressão apenas se atualiza quando tomada em relação ao limite que se coloca em seu horizonte. No entanto, este limite que é necessário para a transgressão, por sua vez, só pode ganhar contornos acentuados quando a experiência de transgressão se torna iminente:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomençar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais

elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

A transgressão, portanto, não se trata de uma negação do limite posto que se constitui justamente nele. A transposição - não excluída a de uma barreira física - o salto de um lugar a outro (do cais até a barca, exemplarmente) só pode ser feito se há um limite geográfico e temporal: no conto, um homem tenta não perder a barca de uma hora da manhã, mas, há uns cinquenta metros antes de atingir o embarcadouro, a embarcação partiu.

Se o suicídio não é bem sucedido, pelo que ele conclui, numa leitura simplista, por não ser noite, na sua reconstituição (através da narrativa) embora seja noite, “a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível.” (FOUCAULT, 2009, p.). Ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las.

Portanto, se estamos, em “A barca na noite” como em todo *O voo da madrugada*¹⁵, lidando com situações-limite também além de limites físicos (os personagens são colocados em situações) não se trata de não existir um limite, mas sim de que estes estão se (re)construindo a todo instante, na tensão entre transgressão e morte.

Foucault, em “O pensamento do exterior” (1991) desenvolve questões similares a essa pontuada por Sant’Anna e que se anunciara em seu “Prefácio...”, mas aqui sob o signo da “experiência do fora”, e outros conceitos desenvolvidos por Blanchot. Michel Foucault atravessa a linguagem blanchotiana nos temas de

¹⁵ Em deles, exemplarmente “Um conto nefando?”, como se verá em análise adiante, as relações de transgressão e sexualidade se dá na relação sexual entre uma mulher e seu próprio filho e calha na questão “o que se haverá de fazer?” já que “o contínuo do mundo continue girando lá fora, tudo mais acontece (SANT’ANNA, 2003). Outro caso, Nos “Três textos do olhar”, a última narrativa o narrador vai dizer “diante de pinturas raras, porque transgredir?”

espaço vazio da linguagem, do Fora, da desapareição, do rumor, da noite, da origem e da morte e sua relação com a linguagem, a constituição do espaço literário como espaço neutro e vazio da linguagem para pensar a literatura como experiência, ultrapassando as relações dicotômicas interioridade/exterioridade em direção a experiência da obra.

Nesse percurso vislumbra-se a aproximação entre Blanchot e Foucault, imbuídas de uma visão da escrita como transgressão, operado pelo fora enquanto um vazio de invisibilidade, zona murmurante e, ao mesmo tempo, de um denso silêncio, que arrasta a escrita para um além de si, para esse limiar entre princípio (que é vazio, mas também recomeço) de morte das palavras.

Na digressão sobre a experiência do fora, Foucault reconhece que a ideia de transgressão, para Bataille, corresponderia à atração para Blanchot, à força para Nietzsche, à materialidade do pensamento para Artaud, ao desejo para Sade: a pura e a mais desnudada experiência do exterior. Para experimentá-la (a atração, a fruição do desejo), ou para experimentar a transgressão, deve-se então ser negligente: “como quem considera nulo o que está fazendo e inexistente seu passado” (FOUCAULT, 1991) e atrair-se pelo movimento sem finalidade. Tal negligência é, no entanto, visto por Foucault como apenas *outra face do zelo*. Esse esquecimento (dos familiares, do passado) tal negligência, não será, precisamente, a distração e o erro? Nessa negligência (aqui o erro de cálculo que culmina no atraso e perda da barca e em ser salvo pela namorada por ter não ter escolhido a melhor hora, a hora certa, para a tentativa de suicídio) tudo pode ser decifrado como signo intencional, empenho secreto. Àquela ação do suicídio executada pelo personagem, o erro de cálculo do horário, é de semelhante natureza ao erro negligente que o faz executar a tarefa em hora inapropriada, que o mantém vivo. Tal negligência no conto, uma tentativa de suicídio à noite, por exemplo, pode ser lido como signo intencional, como se houvesse uma intencionalidade no atraso, na negligência, no equívoco, no qual reside um empenho secreto: sobreviver.

Vale observar que não se trata do zelo que envolve a negligência como sua indispensável parte oculta, trata-se da negligência que permanece tão

indiferente ao que pode manifestá-la ou dissimulá-la, que qualquer gesto a ela relacionado adquire valor de signo, e tudo passa a “pertencer a uma cadeia de fatos necessariamente interligados”, como anuncia o narrador da primeira narrativa nas primeiras frases do conto:

Se alguma coisa digna de registro aconteceu em minha vida dura e insípida foi estar entre os passageiros daquele voo extra, de Boa Vista para São Paulo. Antes de tudo, devo explicar as circunstâncias, talvez fortuitas – mas que depois me pareceram pertencer a uma cadeia de fatos necessariamente interligados (SANT’ANNA, 2003, p. 9).

A negligência, como propõe Foucault, sendo apenas uma outra face do zelo, no entanto, no conto escrito pelo homem que está no hospital psiquiátrico, ao fim não significa uma ruptura: restar no cais ou alcançar a barca; na enfermaria da clínica ou “do outro lado”: ficar ou ir. “A transgressão não opõe nada a nada.” A atração, embora seja genuína, *quer não perder a barca*. No entanto, é justamente o que faz perdê-la, e mantê-lo ali. Poderia-se dizer que o homem no cais, “você” no hospital, o homem que atravessa a noite na barca, ambos estão atraídos:

(...) fica-se atraído na mesma medida em que se é negligenciado; e porque seria preciso que o zelo consistisse em negligenciar essa negligência em se tornar a si própria preocupação corajosamente negligente, em avançar em direção à luz na negligência da sombra, até o momento em que se descobre que a luz não passa de negligência, puro exterior equivalente à noite que dispersa, como uma candeia que se apaga, o zelo negligente que foi atraído por ele” (FOUCAULT. 2009, p. 230)

O que essa experiência do fora, experiência do exterior, suscita então, se ao fim, nada rompe? Embora com enfoques diferenciados, em que Foucault parece concentrar-se na ruptura que o pensamento moderno representou para a cultura ocidental enquanto que em Blanchot desponta uma preocupação da literatura como experiência poética, inserindo-se questões de linguagem e escrita, ambos estão investigando a literatura como experiência de linguagem e transgressão: porque transgredir? As relações entre a escrita e o conceito de fora presente em

Maurice Blanchot e em Michel Foucault resvala sobre os engendramentos éticos e estéticos que essa pode suscitar atualmente.

Se, no entanto, estamos nos referindo a todo tempo ao tangível do mundo para percebê-lo nas suas limitações e possibilidades de transposições enquanto linguagem, mantendo-se essa iminência é que essas mesmas relações de linguagem e morte, também sob o signo da ameaça de término, reinventaram-se. Sant'Anna parece também nos propor o fracasso na escrita para vislumbrar qualquer possibilidade de ainda, escrever (sobreviver). O homem na clínica encontra-se numa condição tal de falimento que a única coisa que ele pode fazer é escrever um conto, o conto de um sobrevivente: essa proposição está nos propondo um limite. Ainda sim, na escrita desse conto que se pode reconhecer um gesto relativo ao limite, e enquanto na materialidade (processo) da escrita, “nessa tênue espessura da linha”, se abrem possibilidades de transpor esse limite (e aqui, não se estaria, entre outras coisas, também tentativas de provocar disrupções quanto ao próprio exercício de escrita) surgindo o que Gilles Deleuze chamou de linhas de fuga, considerando-se os limites não cessam de ser rearranjados.

Nas leituras da fortuna crítica dedicadas a Sant'Anna, o escritor é reconhecido pelo trabalho estético com a linguagem que provoca questionamentos quanto o próprio exercício literário e a escrita como espaço legítimo de representação.

André Luis de Paula Arneiro em “Especulações em Sérgio Sant'Anna: relações dialógicas com a filosofia nietzscheana” (ARNEIRO, 2011) procurou verificar na obra de Sérgio Sant'Anna uma possível ruptura com a tradição literária na década de 1970, período em que é possível detectar uma tendência forte a uma literatura de reportagem, aos relatos de costumes, apontando diversas formas de violência na sociedade e as crises familiares, herança do Realismo, que exercia essas práticas na ficção. Sérgio demonstrou enveredar por outros caminhos, os que esse estudioso chama de caminho das especulações. Ao invés de produzir essa literatura mais interessada no reflexo do social, com ação narrativa, Sant'Anna parte para os palcos interiores, realizando uma literatura que, no entanto, não se omite a questionar os valores instituídos no social,

fazendo através de uma exploração das possibilidades de escrita, flutuando pelos gêneros de discursos tornando-os literários, expondo as engrenagens do narrar. O estudioso aproxima ainda a postura da escrita de Sant'Anna a Nietzsche, filósofo que rompeu com a tradição filosófica do seu tempo e pensava a arte como forma de transvalorar os padrões estabelecidos, os valores estipulados, e via na arte uma nova possibilidade de estilo de vida, o que não seria, na linguagem que estamos tomando de empréstimo, transgressão?

Em *O voo da madrugada*, se estamos nos referindo a uma escrita que se foge do estereótipo, não instaura também um questionamento da escrita como possibilidade de transgressão? No espaço narrativo, as limitações e fracassos surgem de outra ordem. Mas estamos aí, de todo jeito, frentes a um texto que se debruça sobre esse fazer texto.

Foucault reconhece que, até o final do século XVII, a escrita restringia-se a um suporte de uma fala, vinculada a funções de ensino, aprendizagem e comunicação. É na passagem do século XVIII ao XIX, que nos mostra a linguagem se abrindo como espaço de transgressão e contestação de si própria, emergindo-se numa certa autonomia estética. Em “O pensamento do exterior” (2009), ele reitera esse caráter da escrita do século XIX que sai do circunscrito ao universo linguístico e se torna um ponto de inflexão da língua em que novos arranjos emergem. Trata-se de uma disrupção, a partir de uma língua qualquer, que libera a escrita das delimitações de sentido que encerravam a literatura como representação. Pensando a escrita, Foucault traz questões da exterioridade do pensamento articuladas à especificidade da escrita literária que emerge em meados do século XVIII, em que o desejo em Sade e a ausência de deuses, e mesmo a crítica à metafísica ocidental de Nietzsche marca a exterioridade do pensamento acoplado a uma escrita literária.

“O pensamento do exterior” implica estabelecer articulações da escrita com a noção de transgressão e com a possibilidade de descontinuidade do pensamento. Foucault observa que frequentemente ele surge relacionado à literatura moderna caracterizada pela autoreferência que permite designar a si mesma, no desejo de sincronia que muitas vezes cai na ordem da interiorização.

Como consequência, obras ficcionais que propõem uma reflexão consoante a sua própria condição de ficção e que acentuam a figura do autor e a escrita tornaram-se presentes, cada vez mais, a partir do século XX. Na produção literária contemporânea a partir das três primeiras décadas do século XX, essa proposta mergulhou em um diálogo com a tradição literária numa via diversa da “tradição da ruptura”¹⁶ que se diagnostica no modernismo e em escolas literárias anteriores, mas, desembaraçando-se da exigência do ineditismo, que adota uma postura de reescrita, de “escrever com”.

Pode-se acoplar esse pensamento à Foucault, em que é no gesto de interiorizar ao extremo que a linguagem escapa e se afasta, numa passagem para fora. O discurso literário não seria a linguagem aproximando de si, mas se colocando o mais longe possível dela mesma, “e se, nessa colocação, fora de si, ela desvela ser seu próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos” (FOUCAULT, 2009) Perspectivar a escrita enquanto uma ligação com esse fora pode fecundar maneiras outras de escrever, abrindo a possibilidade de problematizar constantemente a produção escrita no mundo contemporâneo.

A linguagem reflexiva precisaria afastar-se cada vez mais da centralidade da certeza, saindo da confirmação automática que exclui a precariedade e a indeterminação do pensamento. Nessa perspectiva, a reflexão se coloca num contínuo movimento de contestação de si mesma e, ao mesmo tempo, desenha seus limites e reativa as transgressões que não cessam de rompê-los. Não se trata de pensar uma reflexão dialética, em que limite e transgressão se colocariam como opostos que se negam para chegar a uma síntese. Na perspectiva da exterioridade, a transgressão e o limite aparecem como veios que correm para um vazio em que a própria reflexão apaga-se e desmancham-se na própria escrita que vem a se materializar.

O conto incita o leitor a transgredir os limites, ultrapassar as margens, vivenciar o imprevisto (a descontinuidade da ação, sua suspensão, seu fracasso) e o incomunicável como a terceira margem de Rosa, que o lança nas imponderáveis

¹⁶ Referência à terminologia de Octavio Paz. Os filhos de barro.

travessias, nos sucessivos deslocamentos, nas incertezas das descontinuidades de sentido. A experiência do leitor, sob certos aspectos, recupera o olhar diante a perda da barca e de você na clínica, que optam viver o inominável, o entrelugar da identidade e da diferença, do medo e da coragem, da ação e da contemplação, da fixidez e do fluir.

O desafio de transgredir aparece reportado em “A barca na noite” nos momentos em que assume a voz e trama a subversão de seus outros similares (um se reconhece no outro) e se torna o registro de uma subjetividade que se mostra. Para falar com Bataille, em que o escritor revela escrever justamente para acionar um apagamento do seu “nome” “J’écris pour effacer mon nom. Le sens d’une oeuvre infiniment profonde est dans le désir que l’auteur eut de disparaître [...]”¹⁷.

Em “A barca na noite” os personagens são nominados genericamente com substitutos como um pronome, ou pela taxonomia um homem, a namorada, e que possibilitam uma certa identificação do leitor com o que está sendo narrado. Suas constituições também são provisórias e ocasionais: se em “Confissões de Ralfo”, Ralfo além de ter um nome, embora de subjetividades mutáveis, também possui uma profissão (embora também mutáveis): vem a tornar-se escritor. Em “A barca na noite” alguém, você, um homem na cama de hospital vem a escrever um conto. Se ele se torna ou não escritor por isso, a nomeação não vem a ser relevante, a situação de quebra em que se coloca, situação de fratura e desligamento permite apenas a constatação de uma ação: escreve um conto. E esse conto sequer é escrito por ele, mas por alguém - não nominável – que narra. Porque, talvez, como escreveu Deleuze e Guatarri em início de Mil Platôs:

Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuimos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. (DELEUZE, GUATARRI, 1995-1997)

¹⁷ Eu escrevo para apagar meu nome. O sentido infinitamente profundo de uma obra é o desejo do autor de desaparecer. (BATAILLE, tradução nossa)

No entanto, tal experiência de *inominação* passa por uma retomada do vivido, da tradição literária. Se o projeto modernista tinha como proposta realizar a experiência da obra com uma ruptura com o passado, uma prática contemporânea tem cedido espaço para a ausência de ordem estabelecida, o que resulta em arbitrariedade, descentralização e descontinuidade, que discutiremos mais detalhadamente no quarto capítulo.

Há muitas maneiras de se encarar a manifestação de referencialidade de um texto em relação a um outro. Sant'Anna dialoga e reativa textos e imagens (da tradição literária e da sua própria safra) num gesto apropriativo e de revisitação do passado, que se dá como uma releitura que não é ruptura, mas excrescência, similar a um percepção de Giorgio Agamben em conhecido ensaio "O que é o contemporâneo?" (AGAMBEN, 2009), ao afirmar que a via de acesso ao presente se dá numa tensão dirigida para o não vivido. Nesse texto, o autor discursa sobre o sentido propondo-o como gesto de ser contemporâneo, percebendo-o como a relação do tempo presente e tempo passado (o tempo situado como origem) que, no entanto, "em nenhum ponto pulsa com mais força do que no tempo presente (2009).

Agamben diz-nos que ser contemporâneo talvez seja "neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes". Ainda em suas palavras:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de coloca-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009)

Ser contemporâneo: é voltar ao vivido. Não em um gesto saudosista, fiado na crença de se reaver o passado, mas um gesto que é visitar, sem nostalgia,

aquilo que fomos; gesto que reedita o risco de existir, o gesto inacabado, para flagrar a beleza do provisório, do fugaz, do temporário.

Por isso, detectar tais apropriações no campo das imagens (e como elas são manipuladas neste livro e dialogam com outras tradições filosóficas) em um movimento de transgressão constitui o objetivo destes capítulos iniciais, estendendo-se a outras narrativas, como proponho adiante.

CAPÍTULO II: UM EMBRULHO, NEFANDO?

2.1 Um conto nefando e interrogativo: a suspensão

A terceira narrativa da coletânea, “Um conto nefando?”, tem início com a chegada de uma mulher um pouco embriagada em sua casa. A maneira como está vestida induz o filho, de 17 anos, a conjecturar que ela teve um encontro amoroso. Num acesso doentio e também por estar sob efeito de substâncias tóxicas, o filho a ataca sexualmente. Quanto a ela, as primeiras fortes resistências dão espaço a acédia em que ela se deixa ser violentada: “É então que, num misto de desfalecimento e louca lucidez, ela se abandona. Amolece os braços e as pernas e fica a mercê do filho.” E se entrega para dele ser cúmplice, temerosa de que ele não venha a se perdoar e opte pelo suicídio. Seu gesto parece ser acionado pelo medo e vem a ser cumplicidade com o filho e, “embora aja instintivamente, ela sabe, de forma bruta, que sua entrega encerra outras razões muito poderosas. Sabe que se o filho a possuir pela pura força talvez venha a considerar o seu crime tão nefando que, para ele, nunca haverá remissão. E, entre todos os medos dela, um dos maiores é de que um dia ele não encontre outra saída senão o suicídio” (SANT’ANNA, 2003, p. 32). Nele, o filho, posteriormente coabita a vergonha e repulsa pelo seu ato e seu desejo mesmo de trevas, fascínio ambíguo e obsessão.

O título em interrogativa em “Um conto nefando?”, sugere uma suspensão da valoração moral ou ao menos parece deixar ao critério do leitor a avaliação do grau de abominação da história que será contada. Essa ambiguidade se prolonga na conjuntura da narrativa, encontrando-se nas personagens uma variação que oscila do horror e medo ao prazer e afeição, em que a mãe não deixa de reparar no órgão do filho e surpreendentemente está molhada o suficiente para que a penetração aconteça:

E ele a penetra, sim, e ela está úmida o suficiente para que isso possa acontecer e há um espanto nele, e nela, de que isso esteja ocorrendo, e o mundo continue girando no eixo e cheguem ali no quarto os ruídos dos carros na rua, das vozes numa tevê ligada em outro apartamento, dos latidos de um cão. E ela continua tão lucidamente louca que diz: “Não goza dentro”. E ele obedece. (SANT’ANNA, 2003, p. 33)

Essa ambiguidade resvala ainda na simultânea dualidade entre o ocultamento e o desvendamento do corpo como objeto de desejo, na primeira parte do conto, encenada também no espaço físico desenhado entre a casa, mais especificadamente o quarto, como espaço refúgio para realização daquilo que não pode ser dito, devendo ser mantido em segredo, e a continuidade dos acontecimentos no mundo lá fora.

Do medo ou compaixão que a mãe se entregue, calha no desejo que o incesto aconteça. Um ato de extrema violência se transforma, até certo ponto, num prazer erótico, como se o ato sexual pudesse, já que irremediável, ser uma extensão da relação afetuosa que os dois mantinham anteriormente e que continuarão tendo logo em seguida. Nesse ponto define-se o fim da primeira parte do conto, que se seguirá de uma descrição minuciosa das sensações dos dois como um diálogo entre as duas personagens, sendo dividido em “Ele” e depois “Ela”¹⁸. O grau de erotismo da narrativa organiza-se cronologicamente, o que contribui para um ordenamento psicológico das personagens, com minúcias do narrador, em revezamento da dramaticidade (e desnudamento de toda a violência e a repugnância), em que a ação violenta que o incesto se constituirá como uma forma de prazer extremamente erótica.

Em “Ele” o filho se entrega a uma espécie de entorpecimento dos seus delírios e das suas razões eróticas, entre a vergonha e a sublimação, ao vestir a bermuda, vai “para o seu quarto e batera a porta, mas sem trancá-la, o que talvez indicasse uma expectativa da qual ainda não se dava conta. Do que ele se dava conta era de um desejo de lidar com uma parte sua mais tenebrosa.” (SANT’ANNA, 2003, p. 33).

Reúnem-se uma série de elementos antagônicos, desde a erupção de uma veia poética relacionada ao gesto de transgressão operado pelo ato que acabara de cometer, desejo por cocaína, até vergonha e repulsa, culpa e fascínio pela mãe:

¹⁸ Essa separação remete-nos a uma outra narrativa em que Sant’Anna se vale da mesma estratégia. Em “Um romance de geração”, na primeira parte, nomeada “uma comédia dramática em um ato”, há um diálogo entre dois personagens divididos em “Ele” - o escritor- e “Ela” - jornalista -, estão no apartamento do escritor para uma entrevista em que ambos discutem a produção literária no período ditatorial.

desejo mesmo de trevas, uma exaltação e desafio por ter empurrado o seu fascínio ambíguo e obcecado pela mãe para além de todos os limites e convenções, e uma espécie de encantamento por ter ela, sem dúvida, se entregado. (SANT'ANNA, 2003, p. 33 e 34). Há ainda uma mescla de sensações dele que vão desde a ideia de que incesto pode ter sido intencional, até a percepção da entrega sem resistência da mãe (e, portanto, a identificação de um desejo) e reconhecimento de ser melhor do que o possível amante da mãe. Achando-se digno do poeta Rimbaud, que admira e lhe serve de modelo, o rapaz pega uma caneta e escreve no seu braço algumas palavras, que para o narrador lhe servirão de inspiração para um poema no dia seguinte: “poeta, deuses, pecado, anjo, pântano, vermes, caranguejo, flores, pássaros noturnos, lírios, vaga-lumes” 29 (SANT'ANNA, 2003, p. 34).

Este sentido que o narrador apresenta para as palavras que o rapaz escreveu no braço pode ser visto como uma representação da história que foi contada sobre o incesto. O rapaz representa o poeta que cometeu um crime e será castigado, mas, com a esperança de ser absolvido e renascer da sua punição.

Em “Ela”, a mãe aparece no quarto do seu filho logo que ele “cerra os olhos” (SANT'ANNA, 2003, p. 34). Surge um “diálogo” entre ela e o filho, ainda que ele ainda entre a vigília e o sono, em que ela pede para que ele esqueça tudo o que aconteceu e não contar para ninguém. O filho concorda e diz que irá parar de usar drogas e voltar a estudar; por fim, adormece. Ela por sua vez, chora e conversa com Deus, como quem crê ao tempo que duvida da sua existência e por fim o acusa de ser o “responsável por tudo, o único e grande pecador.” (SANT'ANNA, 2003, p. 35). Independente da existência ou não de Deus os acontecimentos já estão definidos para acontecer, em que o destino de cada ser já está traçado, e traz a seguinte proposição: o que se passou entre ela e o filho já terá ocorrido com outras e outros desde tempos ancestrais, muito mais próximos do início das coisas, e sua mente é atravessada pela figura de uma mulher selvagem agarrada com o filho numa caverna escura rodeada por um mundo cheio de feras e perigos, como é também o mundo de agora, e que ela teve, sim, uma transa com o filho, mas, e daí? Teria a vida de acabar por causa disso? (Sant'Anna, 2003, p. 36).

A reflexão da mãe em ‘Ela’ é ao menos pertinente: a atração de um filho pela mãe ou da filha pelo pai já fomentara civilizações das mais diversas a antigas, sendo provavelmente no mito e tragédia de Sofócles “Édipo rei” o cânone ocidental mais expoente no que diz respeito a manifestações literárias. Jocasta, esposa de Laio, rei de Tebas, informada pelo oráculo de Delfos que o nascituro estava destinado a matar o pai e desposar a própria mãe, ordena que um serviçal desse fim ao bebê. No entanto, o criado apenas o abandona no campo. Criado por pastores, o belo jovem, ao saber do oráculo, se afasta dos pais que considera como legítimos e, por ironia do destino, chega à Tebas, cidade de seus pais verdadeiros, mata um velho sem saber que era este o rei e seu pai, enfrenta a Esfinge e por fim desposa a viúva do rei, sua mãe.

O incesto é definido por Bataille como uma proibição universal: Sob uma forma qualquer, toda a humanidade a conhece, mas suas modalidades variam. [...] Os mais civilizados dos povos se limitarão às relações entre pais e filhos, entre irmão e irmã. Mas, em geral, entre os povos arcaicos, encontramos os diversos indivíduos divididos em categorias bem distintas, que definem as relações sexuais proibidas ou prescritas. (BATAILLE, 2004, p. 310).

Foucault, em “História da sexualidade” (FOUCAULT, 1988) identifica um conjunto de modificações entre os séculos XVII e XIX, com um momento prévio no século XVI centrado na carne e no pecado, deslocando-se da carne para o corpo; depois, os processos de infantilização, com a redução do eixo da sexualidade à infância e que teria efeitos em tematizações em torno do incesto. Ele inicia a argumentação a partir da imagem da moral vitoriana, com uma sexualidade contida, muda, hipócrita, na qual a família conjugal incita o silêncio ao sexo. Há a existência de um puritanismo moderno, com sua interdição:

As crianças, por exemplo, sabe-se muito bem que não têm sexo: boa razão para interditá-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado. Isso seria próprio da repressão e é o que a distingue das interdições mantidas pela simples Lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. (p.10)

Foucault destaca e desenvolve aqui uma possível lógica da interdição, a qual Roberto Machado (2005) sintetizará ao afirmar que a sexualidade aparece na modernidade como levada ao limite: o incesto, enquanto interdição universal, reitera o discurso do tabu.

Sigmund Freud, sobretudo no volume "Totem e Tabu" (FREUD, 1969) esclarece que as restrições do tabu distinguem-se proibições religiosas ou morais: não estão baseadas em uma ordem divina e diferem das proibições morais. São desprovidas de fundamento e são de origem desconhecida, embora aceitas como natural por aqueles por quem são dominados.

Os preceitos morais atuam no homem e, se os tabus não são naturais a ele, o homem cria a sua própria moral vinculada ou não aos tabus e demais regras impostas pela sociedade. Nesse sentido a sociedade estipula as proibições com relação aos desejos instintivos, já que a moral surge como a expressão de um grupo social específico. A necessidade de estabelecer regras sociais em relação à atividade sexual define-se como distinção da natureza e da sociedade: os instintos que levam o homem ao desejo são de ordem naturais e as regras são sociais, portanto o homem estaria suscetível as mais diversas perversões sexuais.

É portanto perceptível o conflito entre os desejos naturais e as normas que regem a sociedade, que impõem regras a todos sobre essas manifestações sexuais, instaurando uma cisão entre o natural e o social, onde há a socialização da sexualidade ou o seu controle através de regras, o que por sua vez provocará a fantasia com o prazer proibido e levará paradoxalmente a quebra de regras. Daí a origem do repúdio da sociedade para com aqueles que realizam a fantasia, caracterizando-o como libertino.

A sexualidade, na tentativa de uma definição, costumeiramente aparece relacionada aos instintos que regem humanos e animais e a própria atividade sexual como um meio de reprodução. No entanto, nem sempre sendo consequência da necessidade de reprodução, a sexualidade humana ultrapassa

as preocupações com a procriação para tornar-se um ato individual, ligado a um objeto de desejo específico. Isso por que no momento em que o homem submete-se ao instinto sexual, tem-se, além da posse do objeto desejado, a expectativa, a imaginação e a curiosidade ansiosa que atuarão de alguma forma como fatores eróticos para o completo gozo. Nesse sentido se desenham as principais distinções das variáveis da sexualidade, os quais Octavio Paz, em “A dupla chama: amor e erotismo” reconhece ser o erotismo e amor, no qual o erotismo consistiria em uma das transfigurações da sexualidade pela imaginação humana: “(...) são sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível” (PAZ, 1994, p.15).

Na forte imagem sexual de “Um conto nefando?” de Sant’Anna, e que encontra ressonâncias ao longo da coletânea, o que parece haver não é glamour nem realizações fetichistas, nem sanidade ou lógica. A experiência se associaria mais a uma espécie de “código anafrodisíaco” tomando de empréstimo termo de Rubem Fonseca (FONSECA, 1975, p.141), em que o sexo tem apenas força, podendo-se chegar à adjetivação de horror e cruel. Isso pode ser observado na relação incestuosa entre mãe e filho nessa narrativa, mas também se manifestará no desejo de um homem pela infante às margens do hotel “Viajante” em “Um voo da madrugada” e na relação entre as personagens da narrativa seguinte “O embrulho da carne”, em que Teresa, Elias - seu psicanalista - e a moça de uma matéria jornalística por ocasião de ter sido violentamente estuprada, constituem uma espécie de triângulo em que os papéis se confundem ou se revezam.

A exploração de imagens relacionadas à sexualidade na obra de Sant’Anna como o incesto e o estupro, nos remete também a outras narrativas mais antigas do escritor, uma publicada em “Contos reunidos” e de título “Desígnios secretos” (SANT’ANNA, 1997) e outra publicada “O monstro” (1994), em que um estupro e morte praticados são narrados sob óticas similares, já que ambos os narradores personagens é que os praticam. Nessa última, há a provocação do questionamento de como um homem de posição distinta – um intelectual - pôde fazer isso? Ainda nelas, as constantes ficcionais orbitam a reiteração da sensualidade, do voyeurismo, do espetáculo e da encenação, neutralizando a

violência da ação em prol da erotização que não envolve apenas o corpo, mas a linguagem. Luis Alberto Brandão Santos observa:

O desejo sexual frequentemente atua como estímulo básico ao movimento das figuras que povoam seus textos. A busca e a vivência de um contato físico erotizado são, dessa forma, o principal ponto de partida para que as relações humanas sejam colocadas em questão. Perspectivas de convivência, entendimento e satisfação do sujeito com o outro não são debatidas apenas como temas, objetos de reflexão, mas experimentadas no cotidiano de narradores e personagens. (SANTOS. 2001, p 78)

Tema recorrente na ficção de Sant'Anna, o erotismo, exclusivamente humano e, enquanto sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação, apresenta uma variação incessante manifesta em todas as épocas e em todos os lugares e variando de acordo com o clima, a geografia, a sociedade, a história. (PAZ, 1994). Georges Bataille pontua que o erotismo não pode ser encarado independentemente da história do trabalho e nem independentemente da história das religiões.

Para os estudiosos da sexualidade, há certa unanimidade quanto ao fenômeno denominado “declínio de Eros”, que retrata o enfraquecimento do sentimento amoroso. Conforme pesquisa arguta de Octavio Paz, hoje, inúmeros são os estudos que têm como objeto a sexualidade humana, desde os tratados médicos, até o erotismo, mas são muito raros aqueles em que se estuda o amor. (PAZ, 1994). É possível observar que esse apagamento se deu muito em função de um processo de liberação sexual decorrente da revolução iniciada na década de 1950.

Luis Alberto Brandão Santos (2000) já observara que nas narrativas de Sant'Anna de uma determinada época, as variáveis que envolvem o corpo e sexualidade compõe dimensão política, vinculando o uso do corpo a um projeto de uma conquista datada de liberdade sexual (geração de 60 e 70 do século XX) e o absoluto desbunde com o radicalismo desse projeto, transparecido em “Um romance de geração” no balanço feito por Carlos Santeiro: “Putas velhas, é o

que somos. A gente bebe, trepa, vai embora e nunca mais. Eis a nossa geração” (SANT’ANNA, 1981).

Em *Amazona*, novela do autor datada de 1986, a narrativa constrói uma personagem saída das páginas de uma revista erótica e a exploração do corpo feminino caracteriza-se por extrair seu erotismo da hesitação entre presença e ausência dos corpos/imagens. A partir da década de 1980, a sexualidade como força contestatória perde espaço para uma outra dimensão ao ser absorvida pela sociedade de consumo, em que o erotismo torna-se mercadoria de intensa veiculação.

Em obras do autor em questão, verifica-se uma linguagem que explicita diretamente os atos sexuais e órgãos sexuais: se referir ao pênis como pau com frequência é apenas um exemplo de nomenclatura, mas as próprias cenas, provocativas de reflexos no próprio corpo do leitor, podem dar a estes a impressão de se estar diante de texto pornográfico e, portanto, é relevante pontuar acerca disso. Traçar um limite exato, uma fronteira, entre o erótico e o pornográfico parece ser uma tarefa quase impossível, diante da profusão do que se diz sobre. Alguns teóricos admitem que o pornográfico caracteriza-se pela exposição explícita dos atos sexuais ou de partes do corpo, ou que o foco está centrado nos genitais, enquanto que o erótico trataria com mais sutileza a apresentação dos corpos. Dentre um desses pesquisadores, Jesus A. Durigan adota uma perspectiva interessante ao distinguir erotismo de pornografia por meio da participação ou não do leitor no espetáculo sexual. Na pornografia, segundo ele, há uma participação, por meio da excitação sexual, enquanto que, no erotismo, mesmo que haja esse despertar do desejo, não é o objetivo principal do material literário ou artístico despertá-lo, mas solicitar uma cumplicidade à distância, visando a um conhecimento do desejo e do prazer, o que já constitui uma forma de prazer. Também se costuma distinguir erotismo de pornografia ao se avaliar certos produtos de caráter comercial inseridos na indústria pornográfica ou não: artigos como filmes, revistas, fotos. No entanto, a preocupação em dialogar com sociedade e os relacionamentos humanos com mais profundidade, aliado ao uso de uma linguagem sugestiva, nos permite pensar a escrita de Sant’Anna mais atrelada ao erótico, e o uso de elementos do

discurso pornográfico - tanto na linguagem como no modo de se apresentar (Sant'Anna é explícito nas descrições) – pode ser mais uma das artimanhas de um autor que rompe com provocações restritas a esfera cognitiva.

O erotismo, segundo Bataille, pode ter sentido da “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2004, p. 19) num jogo de destruição e criação do ser. Na prática sexual se dá uma pequena morte no auge do prazer erótico, caracterizada pela experimentação do desejo extremo. Neste jogo de conflitos eróticos encontram-se dois seres distintos que se relacionam sexualmente produzindo um novo ser, que também será distinto de todos os outros.

Junto às imagens erotizadas, mesclam-se as encontradas, com mais força, por exemplo, em “A barca na noite”, como as imagens de suicídio e impossibilidade da fala. A escrita do conto, em “Um conto nefando?” resvala no filho com pretensões rimbaudianas, com mais detalhes na segunda parte da narrativa em “Ele”:

Achando-se digno do poeta Rimbaud, que admira e lhe serve de modelo, o rapaz pega uma caneta e escreve no seu braço algumas palavras, que para o narrador lhe servirão de inspiração para um poema no dia seguinte: ‘poeta, deuses, pecado, anjo, pântano, vermes, caranguejo, flores, pássaros noturnos, lírios, vaga-lumes. (SANT’ANNA, 2003, p. 34)

Ainda que seja apenas uma indicação de palavras que servirão para um poema que ainda não possui uma realidade concreta, ele nos oferece já uma possibilidade de significação para elas:

[...] um poeta comete um pecado tão desafiador aos deuses que eles o afundam num pântano, onde seu corpo é devorado por vermes e caranguejos, mas, de sua podridão, nascerão flores e, durante as noites, ele ali paira como um anjo cujas asas são pétalas e tem a fronte cingida por uma coroa de lírios e, ao seu redor, como que formando uma veste, voam vaga-lumes ao som de um coro de pássaros noturnos tão negros que se confundem com a escuridão. (2003, p. 34)

O filho, personagem, é o nomeado poeta, ele colhe as palavras, embora a escrita não se efetive propriamente no texto. Quem escreve o texto, materialidade do

texto, é outro – o narrador do conto. Há um deslocar, uma ausência de univocidade. A disposição, modulação que o narrador para as palavras soltas do filho também é a história sendo contada sobre o Incesto em outra “linguagem” (para estabelecer relação com um conto abstrato). O rapaz, o poeta, que cometeu um crime e será castigado, mas, com a esperança de ser absolvido e renascer da sua punição, numa linguagem visivelmente dialógica com a poética de Rimbaud. O que acontece, até certo ponto, com a presença da mãe no seu quarto na parte seguinte do conto.

O que se passou entre ela e o filho já terá ocorrido com outras e outros desde tempos ancestrais, muito mais próximos do início das coisas, e sua mente é atravessada pela figura de uma mulher selvagem agarrada com o filho numa caverna escura rodeada por um mundo cheio de feras e perigos, como é também, de outra forma, o mundo de agora, e que ela teve, sim, uma transa com o filho, mas, e daí? Teria a vida de acabar por causa disso? (2003, p. 36)

Em “Embrulho da carne” Teresa está em um consultório para sessão de análise, obcecada com uma notícia que encontrara na página de um jornal que embrulhava a carne que trazia do açougue para casa. Ela rememora e reconta ao seu psicanalista, que, enquanto retirava a carne do embrulho e ao deparar-se com um pedaço do tablóide, com pormenores de um estupro e assassinato de uma jovem encontrada num trem abandonado, continuamente se via subtraída pela moça assassinada, "como se ela me atraísse, me obrigasse a olhá-la", muito embora tenha tentado se livrar do papel, atirando-o na lixeira. Que, não tendo acertado o alvo e tendo ficado do lado de fora do recipiente, pegara o jornal e o trouxera consigo até o quarto, chegando a recorrer inclusive a um ex-namorado pelo telefone, Rodrigo, sendo atendida pela atual, grávida (condição que repugna – uma criatura em seu corpo rasgando-lhe as carnes para nascer), que lhe respondera que ele não poderia atender. Deitada na cama, com as mãos sujas de sangue do jornal e a gordura da carne, Teresa diz que era como se fosse ela que balançasse enforcada no vagão escuro e abandonado. Teresa assume a identidade da mulher assassinada da notícia de jornal diante do seu analista, e é para Ele que conta a história sumariamente acima descrita. Ela ficcionaliza, imagina, inventa: porque olha, lê.

Roberto Machado em “Foucault, a literatura e a filosofia” (2005) reconheceu em Foucault a aproximação entre linguagem e olhar estudando o conhecimento médico a partir de dois níveis distintos mas intrinsecamente relacionados, que considerara como constituindo-o: o olhar e a linguagem, o modo de ver e o modo de dizer, a “especialização” e a “verbalização” do patológico. Machado observa ainda que Foucault desenvolve essas relações em análise das distinções entre medicina clínica classificatória e a medicina clínica moderna, em que, no primeiro, as doenças seriam entidades ideais e nosográficas, enquanto aquelas reais e corpóreas, orgânicas, e em que um fenômeno que era, na época clássica, uma espécie natural ideal, torna-se uma realidade articulada com a vida. Seria então uma dupla mutação: de um olhar de superfície deliberadamente limitado à visibilidade dos sintomas a um olhar de profundidade que penetra o espaço volumoso do organismo em busca da lesão oculta; mutação, correlata, da linguagem médica. O nascimento da clínica estuda a passagem de um espaço ideal de representação a um espaço real de localização da doença. Roberto Machado explana as questões do olhar para Foucault:

Para Descartes e Malebranche ver era perceber...; mas se tratava de, sem despojar a percepção de seu corpo sensível, torná-la transparente para o exercício do espírito: a luz, anterior a todo olhar, era o elemento da idealidade. “No final do século XVIII, ver consiste em deixar a experiência em sua maior opacidade corpórea; o sólido, o obscuro, a densidade das coisas encerradas em si próprias têm poderes de verdade que não provêm da luz, das da lentidão do olhar que as percorre, contorna e, pouco a pouco, os penetra, conferindo-lhes apenas sua própria clareza (FOUCAULT Apud MACHADO, 2005, p 55).

Desenvolveremos essas relações a seguir.

2.2. Escrita e olhar: erotização e transgressão

Em “Um conto nefando?”, a interrogativa dá espaço para questionamentos que atravessam todas as narrativas. Nefando é aquilo que é abominável de ser inclusive dito, e em sua etimologia guarda o termo falar, o que não deve ser falado. Porque, diante de situações de experiências tão *radicais*, que exigem nosso olhar, impossíveis de serem “descritas” de outra maneira, que não devem ser “faladas”, ainda sim dizer (esse desvelamento da insuficiência da fala em

relação ao olhar)? Porque, diante de tal experiência inenarrável do olhar, Teresa narra, reconta?

Provavelmente, “entre todas as histórias possíveis, essa certamente já terá acontecido”, revela a primeira frase do narrador de “Um conto nefando?”. Na segunda parte da narrativa, os diálogos das personagens podem ser entendidos para avultar o grau de dramaticidade e de ambiguidade do texto. O narrador detém o domínio de todo o saber sobre os acontecimentos e as personagens, antes mesmo que a história contada aconteça. No entanto, um narrador convicto de que a história que irá narrar “certamente já terá acontecido” (SANT’ANNA, 2003, p. 31) desvela a não autenticidade das falas enquanto falas, o caráter falho da representação em específico, mas também a não autenticidade da própria narrativa, colocando-a também na clave do comum, qualquer, cotidiano - como narrativa não inaugural.

Revela-se também a insuficiência/falácia da linguagem: falácia da escrita como redenção. Ainda sim, o filho espera, espera para um dia seguinte, mas efetivamente não escreve. Assim como em “A barca na noite” não é o personagem que materializa o texto, aqui quem materializa o texto não é o filho, que se considera poeta, mas aquele que efetivamente escreve (um outro de si): “Palavras com as quais quer mais ou menos significar que 'um poeta comete um pecado tão desafiador aos deuses que ...” (2003, p 34)

Roberto Machado, em “Foucault, a filosofia e literatura” (MACHADO, 2005) observa em Foucault um movimento de aproximação dessa falha trágica da linguagem, de falta de palavra também em Bataille, vinculado também à imagem do olhar, para pensar a morte como o limite:

[...] por exemplo, o olho, interpretado como o espaço da linguagem filosófica de Bataille “não nessa de transgredir fazendo-a surgir como o limite absoluto no movimento de êxtase para se permitir saltar para o outro lado.” Olho transtornado, perturbado, que descobre o limite da linguagem e da morte no momento em que figura o jogo do limite e do ser (MACHADO, 2005, p. 67).

Foucault, em “Prefácio...” chama a atenção para a questão do olhar (e seu “prestígio”) para Bataille sob o crivo da metáfora entre dia/noite. Foucault observa como esse escritor que não cessou de aproximar a experiência erotizada ao processo de escrita, ressalta a importância da sexualidade na nossa cultura vinculada a sua verbalização, reconhecendo que o aparecimento da sexualidade como problema fundamental marca o deslizamento de uma filosofia do homem trabalhador para uma filosofia do ser falante:

A sexualidade só é decisiva para nossa cultura se falada e medida que é falada. Não é nossa linguagem que foi, após dois séculos, erotizada: é nossa sexualidade que, depois de Sade e da morte de Deus, foi absorvida no universo da linguagem, desnaturalizada por ele. (FOUCAULT, op. cit 45)

Foucault esclarece que o que caracteriza a sexualidade moderna não é ter encontrado “de Sade a Freud, a linguagem de sua razão ou de sua natureza, mas ter sido, e pela violência dos seus discursos, ‘desnaturalizada’ – lançada em um espaço vazio onde ela só encontra a forma tênue do limite, e onde ela não tem para além nem prolongamento a não ser no frenesi que a rompe”. (FOUCAULT, p. 45)

Essa relação com a sexualidade na escrita também se propõe como diálogo com a longa tradição literária como em Bataille (e que possivelmente possui maior evidência na coletânea em “A figurante” com a personagem Eduarda, possível intertexto com uma obra de Bataille e na qual nos deteremos posteriormente) e se associa aqui às experiências limítrofes que caracterizam a modernidade (dos quais os textos contemporâneos são herdeiros) que Foucault pontuará em “Prefácio a transgressão”, em que a emergência da sexualidade se associa ao legado de vazio que decorre “morte de Deus” e o surgimento de uma “forma de pensamento em que a interrogação sobre o limite substitui a busca de totalidade e em que o gesto da transgressão toma o lugar do movimento das contradições”. (FOUCAULT, p. 45)

Foucault reconhece que, para Bataille o desequilíbrio humano entre as regras e os desejos se dá através das relações entre a interdição e a transgressão. A interdição aparece pela irracionalidade, pois não há como fugir da sua transgressão. Esta, por sua vez, não se apresenta como a oposição da

interdição, mas como a sua superação. Ainda, “a transgressão organizada forma juntamente com a interdição um conjunto que define a vida social” (FOUCAULT, 2009). Foucault desenvolve isso sua “História da sexualidade”. Sobre o assunto, André Duarte no artigo “*De Michel Foucault a Giorgio Agamben: a trajetória do conceito de biopolítica*” pondera:

Afinal, se a tese Foucaultiana de que o poder não apenas reprime, mas, sobretudo, produz realidades, já era suficientemente inovador e radical, como não se surpreender ainda mais com a tese de que o sexo e a sexualidade, tal como acreditávamos conhecê-los, não eram simplesmente dados naturais reprimidos pela moral cristã e pelo capitalismo, mas haviam sido forjados por um complexo de dispositivos e micro poderes disciplinares historicamente datáveis? A mensagem foucaultiana era clara e indigesta: o discurso da liberação sexual promovido pela sexologia acabava “depreciando e esquadrinhando os movimentos de revolta e liberação”. O caráter polêmico dessas teses fez com que as atenções se desviassem do último capítulo do volume I da *História da Sexualidade*. (DUARTE, 2008, 64)

No entanto, a transgressão do ato sexual que causa horror não é visível para a sociedade: o homem se fecha dentro de casa, mais especificadamente no quarto, ou vai para perto da natureza, onde se assegura estar longe da civilização, para a realização dos seus desejos eróticos. Em “Um conto nefando?” toda a ação se passa no interior e claustro do apartamento, mais especificadamente no quarto, em oposição aos espaços públicos, compartilhados pela coletividade. Em “Embrulho da carne”, Teresa traz o jornal consigo até o ambiente privado do seu quarto, inacessível a sua empregada, que permanece na cozinha, para “entrar” “olhar” e “ler”: para *gozar*. O título ainda sugere, também, a leitura no claustro, com a palavra embrulho (a matéria está contida no interior do embrulho). O momento em que ela reconta o episódio (momento em que cria/inventa uma narrativa) se dá também na clínica para seu psicanalista. Junto a ele ela recompõe o episódio. Seu psicanalista sugere, ainda, a Teresa, que talvez essa identificação aconteça porque ela se obrigue a ver de perto aquilo que mais teme: “E talvez você se obrigue a ver de perto as coisas que mais teme. Porque você pegou o jornal no chão para ler?” (SANT’ANNA, 2003, p. 61)

A violência de caráter sexual contida no incesto em “Um conto nefando?” guarda similitudes com o estupro em “O embrulho da carne”, com a moça morta vislumbrada na fotografia do jornal por Teresa, vítima de um abuso sexual que resultou em sua morte. Teresa, postada no divã, trava com o psicanalista um diálogo de aproximações absurdas com a moça brutalmente assassinada, como se fora ela a vítima de estupro e morte, chegando a se comprometer com a moça:

Mas a outra verdade – a verdade mesmo, eu acho – é que eu só tinha visto a fotografia e passado os olhos na reportagem e precisava ler aquela notícia, do princípio ao fim, como se fosse covardia, ou uma traição à moça morta, se eu não lesse. (2003, 63)

A ambivalência de tons e discursos de Teresa, aliado a sua inquietação com uma estranheza implicada em cada vivência, manifesta uma espécie de reversibilidade de papéis em que um mesmo personagem pode ser simultaneamente (e para além) o monstro e a vítima, culpado ou inocente. Teresa se coloca, a todo instante, em comparação com a moça do jornal, ora como vítima ora como culpada (se sentindo responsável), o que a impede de perceber-se em sua particularidade, transgredindo/atravessando os limites (as fronteiras) que separam uma situação da outra, através de uma violação.

Para Foucault de 1963, não existe nem um limite intocável nem uma transgressão fora dos limites. E tanto o limite quanto à transgressão trazem a marca da provisoriedade, não são definitivos: não possuem sentido em si mesmo, apenas em função do outro. Em Foucault, limite e transgressão não estão desvinculados: só fazem sentido em conjunto. No entanto, as próprias fronteiras somente são compreendidas no momento em que rasgadas pela luz e atravessadas. Desse modo, atravessamento significa uma violação, mas a violação não é jamais em si, ela não existe fora do atravessar das fronteiras, deslocando-se os limites.

Em “Prefácio a Transgressão” ele insiste que “o espaço a partir de então constante de nossa experiência” é aquele onde coabitam as fronteiras e sua violação. Aliado a isso, o esforço para encontrar a coerência da experiência moderna ativa-se pelo distintivo princípio do excesso. Vê-se isso, de início, na

importância concedida ao tema da profanação que, desde Sade até Bataille, passando por Nietzsche, se confunde com transgressão, num mundo agora “sem Deus”. Contudo, isso se constata no lugar concedido à desmedida de uma ultrapassagem que se “abre violentamente para o ilimitado”, tanto quanto na descrição desse movimento como uma “pura violência”. Além disso, o gesto de passar para além das fronteiras “afirma o ilimitado, no qual ela se lança”, ao mesmo tempo em que se aprende que “nenhum limite pode retê-la”.

Desde que um limite é rompido, outros o substituem mais longe, porque “a transgressão rompe e não cessa de recomeçar a romper”. Se essa força enfraquece, isso seria apenas temporariamente, até que algo a faça rasgar as fronteiras estabelecidas nesse tempo.

O trabalho sobre os limites é assim percebido à luz da violência e do excesso como princípios que permitem pensar a relação de dependência das fronteiras e de sua transgressão. É a partir de um gesto de violência mais reconhecido na sociedade, um estupro seguido de morte, que Teresa constrói familiaridade com sua “violência” mais sutil, romper com uma história (talvez a que ela vincule a seu ex-marido, agora prestes a ser pai de um filho de outra mulher).

Em um “Um conto nefando”, a violência e excesso, a desmesura que resulta na ultrapassagem das limitações que regem as normas de conduta para a prática sexual, com a transa entre mãe e filho, cessa no instante que tal limite é rompido, porque, tendo ultrapassado, ele não cessa de afastar-se para mais adiante.

Que ela teve, sim, uma transa com o filho, mas, e daí? Teria a vida de acabar por causa disso? E, embora aquilo não deva nem vá acontecer mais de jeito nenhum, caberá a ela fazer com que as coisas não se transformem num drama ou numa tragédia e, vai ver, ela tomarão mesmo um rumo melhor... (SANT'ANNA, 2003, p. 36)

No entanto, isso não responde em que medida a travessia violenta dos limites poderia ser tomada como uma tarefa a ser realizada. Em tal circunstância, quem deveria ou estaria habilitado para executar tal tarefa? Nesse sentido, em

“Prefácio à Transgressão”, Foucault procura distinguir, sem ambiguidade, a transgressão e a ética, para, ao mesmo tempo, distanciar-se da ética:

Essa existência tão pura e tão embaralhada, para tentar pensá-la, pensar a partir dela e no espaço em que ela abarca, é necessário desafogá-la das suas afinidades suspeitas com a ética. Libertá-la do que é escandaloso ou subversivo, isto é, do que é animado pela potência do negativo. A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos; não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. É justamente porque ela não é violência num mundo partilhado (num mundo ético) nem triunfa sobre os limites que ela apaga (num mundo dialético ou revolucionário), que ela toma no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que se abre neste limite e desenha o traço fulgurante que o faz nascer. (FOUCAULT, 2009)

Foucault reconhece modos de experienciar nossas relações enquanto ser e sexualidade, citando Kant e a crítica como estudo dos domínios legítimos da razão e Sade, com a descoberta da sexualidade como “profanação num mundo que não reconhece mais um sentido positivo ao sagrado”. Tido como singular, esse modo de experienciar nossas relações é, para Foucault, o que há nos nossos dias para pensar se queremos explorar as vias do excesso, da sexualidade e da morte, possibilitados inicialmente por Bataille, Blanchot e Klossowsky, escritores que nos levaram ao auge do erotismo, entendido como “uma experiência da sexualidade que liga, por ela mesma, a ultrapassagem do limite à morte de Deus”.

De acordo com Georges Bataille, todo erotismo é sagrado, e a questão do erotismo concentra-se na oposição sagrado e profano, no qual o termo “sagrado”, não se relaciona aqui à religiosidade habitual, embora guarde pontos de contato por pertencer à esfera do imaginário ou da espiritualidade. Dessa forma, para Bataille, o erotismo também é uma “religião”. A sexualidade, juntamente com a morte, representa os pontos de toque mais fortes entre o homem e o plano do sagrado. (BATAILLE, 1988)

Em “O voo da madrugada” há um motor que move os personagens na clave da sexualidade e da morte, no entanto, a tonalidade que desponta dos personagens

é a solidão, na perda da unidade com a totalidade. Se restabelecer essa unidade parece inviável, superar a solidão através da comunicação efetiva com o outro enfrenta sérios obstáculos; a solução buscada pode ser realizar essa fusão na linguagem e comunicar-se através da arte. Por que, em diálogo com Octavio Paz, se o erotismo seria a sexualidade transfigurada pela imaginação humana, a poesia e a linguagem literária seria a transfiguração, pela imaginação, da linguagem cotidiana.

CAPÍTULO III: TRÊS TEXTOS SOBRE O OLHAR, E CONTO OBSCURO E ABSTRATO

3.1 A experiência das narrativas-ensaio

A experiência do erotismo, com toda sua força, resvala também no intitulado "Três textos do olhar": três narrativas da última parte do livro, que exibem a veia ensaística do escritor no flerte com as artes plásticas, no torpor experimentado pela fruição do prazer estético. Nessa seção, a profusão de imagens se interseccionam, fundem-se e deslocam-se entre os textos. O primeiro deles, "A mulher nua" surge a partir de "um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999" (SANT'ANNA, 2003, p. 217). Essa "mulherzinha" (chamada desse jeito por se assemelhar a mulher comum, como argumenta o narrador-ensaísta, sublinhando não haver nenhum menosprezo na alcunha), que "se oferece ao nosso olhar", em "um cenário impecavelmente despido, para que a mulher nua se exponha ao nosso olhar" também é, logo no primeiro momento, observada pelo narrador em sua posição "de quem olha":

Um atributo notável da mulher nua é que, apesar de sua prisão solitária na tela, ela nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos. Jamais poderemos ser voyeurs secretos, ela sempre nos observará, nos penetrará agudamente, revelando-nos como funciona o nosso desejo e, portanto, quem somos, e isso valerá tanto para homens quanto para mulheres. (2003, p)

Essa mulher que sempre nos olha, "nos encara fixamente quando a olhamos" não se assemelhará ao homem no cais que olha em "A barca na noite" a barca e reconhece a si mesmo, "como funciona nosso desejo e, portanto, quem somos"?

Essa "mulher nua" vai sendo construída na materialidade da escrita pelo que ela não vem a ser, submetida a "comparações duríssimas": "sua presença é muito diversa daquela de nus pintados por pintores oniscientes da solidão, como Edward Hopper", pintor a qual o escritor já se referira literariamente com o conto

“cenários”¹⁹, presente no livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT’ANNA, 1982).

A narrativa faz uma incursão pictórica marcando não o que é, mas o que ela não vem a ser: “Não tem nada a ver, também, com os nus do ateliê e com os pintores que revelam, de algum modo, numa obra, sua relação ou atração pela modelo, como Goya e sua *La Maja desnuda*” (SANT’ANNA, 2003, 203). Além de incursionar por “*Nude in an Armchair*” (1929) de Pablo Picasso, que se caracteriza por ser também pintura de ateliê, com acréscimos e citações, de Matisse a Malevitch, todos pintores, homens, masculinos. Nesse sentido, a mulherzinha de “*A mulher nua*” nos propõe pensá-la em sua particularidade talvez no fato de ter sido pintada por uma mulher:

Em parte sim, mas não apenas por isso, pois nada impede que haja pintoras que estabeleçam, com maior ou menor envolvimento e afeição, uma relação íntima com suas modelos, que podem ser até elas próprias, como nos film-stills da norte-americana Cindy Sherman, criando personagens para si — e que não deixam de ser ela mesma — em flagrantes de atuações dramáticas, que até precisam que outro, sem se tornar o artista, empunhe a câmera sob a direção de Cindy, artista exemplar da nossa contemporaneidade, da passagem do século vinte e um.

Para Cindy, tornam-se essencialíssimos, embora sem ostentação, os figurinos, enquanto o figurino de nossa mulher nua, apesar dos adereços cor-de-rosa, é sua própria nudez, pois se trata de uma nudez criada, realçada, e algo certamente fundamental é que foi pintada sem a utilização de nenhuma modelo, o que não terá impedido que a artista passasse a amar sua criatura. Mas se trata, esta criatura, da materialização de uma subjetividade ultrafigurativa, e logo trataremos disso, que é uma diferença muito importante.
(SANT’ANNA)

E os trechos que destacam sua condição de estar sempre sozinha, embora paradoxalmente, sempre “conosco”, leitores ou observadores desse quadro? O escritor:

¹⁹A ele, tendo se referido em uma carta: “Tenho um conto, “Cenários”, que foi detonado quando me deparei, no Museu de Chicago, com o quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper, este grande retratista da solidão e da vida americana.

Antes, quero voltar ao aparente paradoxo de a mulher estar sempre sozinha e sempre conosco. Talvez se possa ir mais longe para dizer que essa mulher, mesmo que o quadro seja relegado aos porões, estará sempre à nossa espreita, desde que foi aprisionada, em 1999, em seu pequeno mas elástico espaço de 43 X 31 cm. E tão logo abrimos a página do livro, ou do catálogo da exposição em que estiver reproduzida, ou, ainda, passarmos entre os quadros dessa exposição, não apenas seremos fatalmente atraídos para ela, como teremos a sensação de que ela já nos olhava, até mesmo pelas costas, desafiando-nos a decifrá-la e, por que não?, desejá-la, mas de um modo especial, singular, inclusive porque existe algo de artisticamente traiçoeiro, suspeito, nessa pintura tão inesperada, nessa mulher que nos enreda em sua nudez. E há um naturalismo deliberado nessa obra, que a arremessa ao limite do artístico, ela não pertence a nenhuma escola ou contemporaneidade codificada, eis um de seus inegáveis atrativos.(2003, p. 208)

Não guardará essa mulher no quadro, mesmo que relegado aos porões, mas que está sempre à nossa espreita desde que foi aprisionada na tela, parentesco com aquela embarcação (do conto “A barca da noite”) afastando-se cada vez mais longe na noite estrelada “mas para sempre aqui fixados, neste conto com sua beleza discreta” (2003, p) e que pode ser sempre reativado “em seu pequeno mas elástico espaço de 43 X 31 cm” ou “tão logo abrimos a página do livro, ou do catálogo da exposição em que estiver reproduzida, ou, ainda, passarmos entre os quadros dessa exposição” “não apenas seremos fatalmente atraídos para ela, como teremos a sensação de que ela já nos olhava, até mesmo pelas costas, desafiando-nos a decifrá-la e, por que não?, desejá-la...” (2003) como “numa caixinha de música na qual o leitor dá corda e a musiquinha e a dança recomeçam.”

Se esse olhar-leitor requer uma identificação, que proporciona duplicações, podemos dizer também, aos olhos do leitor-ensaísta de “A mulher nua”, narrador deste conto, a mulher nua, que olha, reconhece-se na artista pintora do quadro, que, sem modelo, pintou-se para si própria:

Antes de tudo, a artista, a mulher nua, sem nenhuma modelo, pintou e pintou-se para si própria. Mas nessa sua intimidade que nos inclui, pelo olhar que trocamos, a mulher nua parece estar a nos dizer que nos deixaria tocar e gozar de seu corpo, de suas puras fontes femininas, se nos fosse possível dar dois ou três passos no aposento em que estamos junto com ela. No entanto, só o poderemos fazer com a visão, mas há, aqui, na carnalidade

desse quadro, uma visão tátil, ousou dizer, que nos torna, de algum modo, possuidores do corpo da mulher nua, embora todo movimento fosse fatal para a sua estática e elegante sensualidade.

Altiva, solitária, misteriosa, ela então se dá a cada um de nós desse modo, e poderemos ter esse sentimento tão raro diante de uma mulher pintada, que é o de não só desejá-la, como também amá-la perdidamente. (SANT'ANNA, 2003)

Luis Alberto Brandão Santos registra que, ao ler a obra de Sérgio Sant'Anna, tem-se a impressão de que o narrador, numa autoconsciência de que ele que determina o curso da narrativa, assume essa postura e posiciona uma lupa sobre os personagens, e é através dessa lente que se vislumbra em minúcias o recorte feito do narrador. É por meio também de uma lente que o narrador encontra a mulher protagonista da segunda narrativa dessa sessão, "A figurante", que assim como "A mulher nua" é a figurante de um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999²⁰.

Em "A figurante", segunda narrativa da seção "Três textos do olhar", uma imagem feminina captada ao fundo de uma fotografia antiga da cidade do Rio de Janeiro. O narrador, nas primeiras linhas de texto, revela o interesse pela imagem minúscula que aparece na foto, apontando o recorte ao mesmo tempo em que a anuncia como figurante:

Mas não é nenhum homem que nos interessa e sim uma mulher que, como por encanto, por um apelo misterioso, atraiu nosso olhar para a calçada, no canto direito, ao alto, da cena fotografada. Sim, encantatória essa atração, não apenas porque despertada de setenta e tantos anos atrás, mas porque as dimensões de *nossa figurante*, na fotografia, são bastante reduzidas e talvez seja mais *por uma intenção que a consideramos bonita*. (SANT'ANNA, 2003, p. 218)

O narrador constrói uma história pressupondo ser, a figurante da imagem, uma jovem senhora casada da sociedade carioca no início do século XX, que se deixa ser seduzida por um pintor recém-chegado da Europa, Lucas de Paula, que lhe

²⁰ Informação fornecida ao fim da narrativa "A mulher nua", entre parênteses. SANT'ANNA, 2003, p.

convida a contemplar reproduções de obras do expressionista Egon Schiele, consideradas “ousadas demais” para serem vistas por mulheres nesse lugar e época.

A primeira pintura que o personagem-pintor mostra a Eduarda o conduziu a prisão, chamada “Menina nua de cabelos negros”. O pintor chegou a ser rejeitado na cidade em que se mudara com sua esposa, devido ao hábito de pintar adolescentes, acusado ainda de ter exposto trabalhos pornográficos em local acessível a menores. As pinturas de Egon Schiele também são significativas para leitura do texto. O pintor, falecido prematuramente aos 28 anos, vítima de uma gripe espanhola (como o próprio Lucas revela), as obras de Schiele são conhecidas por seu erotismo quase macabro, pintura de meninas nuas e para tal uso de modelos adolescentes, e seus autorretratos intensos e provocantes, a sexualidade corpórea: ossos, zonas eróticas, curvas e linhas, com uma violência poucas vezes vista, equilibrar no fio tênue que separa erotismo de pornografia. A segunda tela mostrada a Eduarda trata-se de um autorretrato, “Nu masculino sentado”:

(...) gostaria que você se deixasse conduzir um pouco por mim na contemplação da obra, para ver comigo o que talvez só eu e uns poucos como eu vimos nela. Sim, porque aí onde a maior parte das pessoas vê exposição crua, apesar de estilizada, de uma anatomia masculina, inclusive dos órgãos sexuais, sem nenhum pudor, eu vou mais longe para dizer que Egon Schiele salientou o que havia de feminino em seu corpo, o ponto de contato entre os sexos feminino e masculino, que ele resolver encarnar decididamente neste quadro. (SANT'ANNA, 2003)

Se já nesse momento da narrativa vamos nos deparando com uma história que se insere em outra (há aí uma outra narrativa sendo tecida), essas referências ao pintor Schiele e sua relação com a exploração dos corpos nus, evidencia a marca de alguém que constrói imagens de si mesmo que se concretizará na imagem de mulher:

(...) Schiele, com suas obsessões de cunho sexual, foi um explorador e conhecedor profundo da intimidade mais secreta das mulheres e verdadeiramente viu o que havia de mulher em si próprio, além de tirar, penso eu, um grande prazer em retratá-lo. (2003)

Ao prosseguir no texto, a terceira e última pintura mostrada intitula-se “Moça deitada com vestido azul-escuro”. Os olhos de Eduarda “são imediatamente atraídos para o sexo ostensivamente à mostra de uma jovem deitada, de pernas abertas, oferecendo-se ao olhar do observador.” E inesperadamente Eduarda vai se dando conta que, o que torna aquele sexo ainda mais exposto, é justamente a modelo estar coberta, exceto naquela parte, por um vestido de mangas compridas e gola. Nessa então alta carga erótica e visual, Eduarda experimenta irresistível excitação e entrega-se, levantando a saia a abrindo a perna para mostrar-se, como a moça no quadro, ao pintor²¹, e entregar-se como uma “louca devassa”, após acometida por uma vertigem em um pequeno espaço de tempo, que fizeram seus olhos rodopiarem diante da imagem do quadro. O jogo do olhar apresenta forte nessa pequena cena: depois de vista a imagem e a vertigem com os olhos que rodopiam, ela reclina-se com os olhos fechados, ainda com a reprodução da pintura (ainda que caída em seu colo); se recompõe sem, no entanto, olhar novamente a pintura, embora agora a segurando nas mãos. Somente depois olha outra vez fixamente, por longo tempo e entrega de volta a Lucas; no intervalo em que ele a guarda, os olhos de Eduarda surgem fixando-se, gazeados, “no teto, como se lá houvesse outras imagens” (2003, p 233). Esse jogo tem seu ápice na fala da personagem, ao pedir que o pintor a retrate, “com os olhos e para sempre” (2003, p. 234) , e faça o que desejar, “mas nunca, nunca mesmo, diga uma só palavra a esse respeito”. Nesse instante revela-se a homossexualidade do pintor, sem que, no entanto, fosse interrompido o jogo, porque ele “acometido de comoção profunda” vê-se reagindo como um homem:

Lucas de Paula, naquele momento transfigurava-se, eufórico, em alguém com o tipo de sexualidade de um Egon Schiele e, despindo-se afobadamente de sua roupa de janotinha carioca metido a europeu, mostrou-se nu a Eduarda e também a si próprio, enamorado, quase como uma mulher, do homem que havia nele; de seu pau grande e duro, que ele, em três passos, aproximou de Eduarda, e ela o meteu na boca, o mais fundo que conseguia, ele de pé e ela sentada, numa posição de submissão absoluta.(2003, 235)

²¹ Egon Schiele foi um pintor austríaco do início do século 20. Sua biografia envolve episódios escandalizadores relacionados à sexualidade e pelo uso de modelos infantis, tendo sofrido retaliação da sociedade, que o considerava pornográfico.

Se “nosso” pintor de “A figurante” observa, quando da contemplação da segunda pintura, que Egon Schiele tenha destacado o feminino em seu corpo e o “ponto de contato entre os sexos feminino e masculino, que ele resolver encarnar decididamente neste quadro”, a imagem de mulher e deslocamentos quanto ao que consideramos próprio do gênero, pelo que sucede - ela, mulher casada, entregando-se ao pintor, e ele homossexual, “enamorado, quase como uma mulher, do homem que havia nele”, desejando uma mulher.

No conjunto da obra desse escritor, alguns perfis femininos podem ser rememorados. Tema o qual se debruça Edma Cristina de Góis em “Manipulações em cena: perfis femininos da visão de Sérgio Sant’Anna” (GOIS, 2010) no qual se propõe a observar como os perfis femininos são construídos pelo olhar masculino do autor, remetendo-nos ao professor Antenor Lott Marçal de “O monstro”, guiado por uma mulher, sua amante, que “o teria “corrompido”, levando-o a um desfecho trágico, de atração, sexo e morte. Antenor estupra uma jovem deficiente visual e a mata em seguida com a ajuda de sua amante Marieta. Ela é apresentada como a verdadeira autora do crime, destacando-se o seu poder de sedução. A outra mulher da narrativa é a vítima, facilmente atraída como presa. As mulheres da narrativa não detém a fala, ambas estão mortas. Na posição de único que tem direito à fala, Antenor detém a narrativa em que nenhuma mulher pode contar sua versão, afinal Frederica e Marieta já estão mortas. A questão de quem detém o discurso é percebida e problematizada pelo autor, segundo a visão de Regina Dalcastagnè:

Em seus contos e romances, ele discute o problema do acesso à voz e as dificuldades relacionadas ao fato de que o autor *fala por outros*. A tensão inerente à representação da alteridade é explicitada na resistência, imposta pelo objeto do discurso, a ser falado pelo outro. Seja o trabalhador, seja a mulher, as personagens de Sant’Anna nos tornam conscientes de que ouvimos uma voz que não é a sua, de que enxergamos por uma perspectiva muitas vezes deformada e que entre nós e o outro há uma parede de discursos.(DALCASTAGNE, 2007)

Ao analisar também a narrativa que aqui debruçamo-nos, Góis observa que, embora Eduarda tenha voz no conto, ao contrário das personagens em “O

monstro”, isso não a torna dona do seu próprio discurso, porque a voz de Eduarda é a do narrador homem ou do próprio Sérgio Sant’Anna. Por que então autor que, poucas vezes escreve sobre personagens femininas, opta por fazê-lo exatamente em cima de uma narrativa em que a mulher aparece periférica (na fotografia)? Uma das possibilidades é que Sérgio Sant’Anna problematize a própria representação normalmente feita de mulheres, por isso as imagens emblemáticas de erotismo e depuração do personagem pelo corpo são mantidas.

É inevitável ao leitor que passou cronologicamente pelo livro a associação com as narrativas lidas até esse instante, na qual destaco uma aproximação forte com a anterior, “A mulher nua”, na medida em que aproxima a imagem da pintura à imagem de autor: o narrador anuncia como marca que distingue a mulher pintada algo próprio do seu autor. Quem a pinta é uma mulher. Essa imagem de mulher é forte principalmente nessa seção do livro, em que estamos nos referindo, nos três casos, às pinturas de mulheres particularmente nuas, associada ora a obra, à sexualidade erotizada, ora a imagem de autor, deslocando-se sem posição fixa no espaço narrativo, uma imagem de mulher se apresenta.

Se esse pintor conduz o olhar, o narrador nos vai conduzindo na leitura. Apenas através da observação do outro, de Egon Schiele pela voz do pintor, Lucas de Paula pode falar de si mesmo; assim como o escritor, através da fala de seu personagem, pode falar por si mesmo, pela voz do outro. Portanto estamos também falando da imagem de artista/escritor, também no seu desejo de revelar-se.

O enredo inevitavelmente evoca uma infinidade de outros que alimentaram os folhetins durante o século XIX, tendo como intertexto importante madame Edwarda, de Georges Bataille (1897-1962), escritor que começou a escrever por sugestão do seu psicanalista e tem como principais temas abordados o erotismo, a transgressão e o sagrado. Sua obra transita pela literatura erótica passando pela filosofia, como “História do Olho”. Quanto a essa publicação, cabe uma curiosidade que passa por nome de autor: as duas primeiras edições, clandestinas, de “Madame Edwarda”, foram assinadas por um pseudônimo, Pierre Angélique.

E então, findado ainda como que conduzidos por esse pintor, seguimos “Contemplando as meninas de Balthus”, último texto dessa sessão e do livro. O que parece impulsionar o texto é a busca de encenar em palavras o fulgor das imagens, ou que alumia esses escopos. São espécie de comentários sobre sete pinturas do Conde Balthazar Klossovski de Rola, chamado Balthus, em que a nudez feminina de pequenas meninas são protagonizadas (ainda que impropriamente, porque “se abrigará antes no olhar de quem as contempla que nos corpos contemplados”) pela volúpia e lascívia exercida pela obra artística, traduzida aqui na plasticidade da escrita. O primeiro parágrafo da narrativa se constrói pautado nas possibilidades e insuficiências do que se pode *dizer* em relação às meninas nos quadros de Balthus, no campo da erotização evocada, e essa indecisão já aponta para o fato de que dizer implica uma materialidade própria do terreno da escrita: a impropriedade da palavra languidez, porque se trata de palavra de ambígua definição no dicionário, sugerem que as palavras inscritas por si indiquem voluptuosidade.

Se o narrador reconhece que as meninas não parecem estar conscientes para a volúpia que possam acender, sugere como exceção (porque usa a palavra “talvez”), a menina do quadro *Les beaux jours*, apontando também para a presença de um homem de torso sem veste.

Figura 1 *Les Beaux Jours* (1946) Balthasar Klossowski de Rola



Fonte: http://paintingandframe.com/prints/balthasar_klossowski_de_rola_balthus_les_beaux_jours-18545.html

Este homem, esclarece o narrador, trata-se do pintor de costas no canto do quadro a alimentar o fogo da lareira, fonte de luz para o restante do aposento (metaforicamente, podemos lê-lo como esse pintor que nos deixa em “A figurante”). Como o artista na pintura, o escritor, nem ele próprio verá o que se abriga nos espaços que cava (com a pá-palavra) da narrativa. Se o escritor desenha o pintor na tela aprisionada, há uma simultaneidade em que o escritor se inscreve também (e então já é o contrário de “A mulher nua”, que se expõe de frente) ajoelhado de costas para a narrativa. No entanto, nós, leitores, “sabemos que o mistério estará se ocultando ali, e que o único a penetrá-lo é o fogo. Ou melhor, provenientes do fogo, o calor e a luz”. “Comtemplando as meninas de Balthus” joga a todo instante com as imagens luz/claro/escuro e as possibilidades do olhar, sempre destacando os exercícios contemplativos. Se os espectadores da pintura sabem que mistério se embuste ali mesmo, no espaço da própria pintura sendo o fogo, por sua vez, o escritor, ou o pintor, se desenha ali: colocando lenha para queimar mais, para ter mais fogo, como quem cava mais palavras no papel, mais narrativas, no canto figurante:

uma luz que, ao sabor de um lance de chamas, ilumina uma flor clandestina na sombra. Ilumina-a para...ninguém, e isso é inquietante, porque nos retira do centro gravitacional para lançar-nos a uma descartável periferia, à morte, porque não somos necessários para que ... (SANT’ANNA, 2003, p. 240)

Mais uma vez, temos uma imagem de autor construindo-se. Na composição “menina com o gato”, o narrador faz suposições acerca do livro que está lendo Katia na pintura “Katia lisant”. Sem título visível, o narrador anuncia a tentação de querer imaginar o que está sendo lido, talvez um conto de Hoffman ou *O morro dos ventos uivantes*:

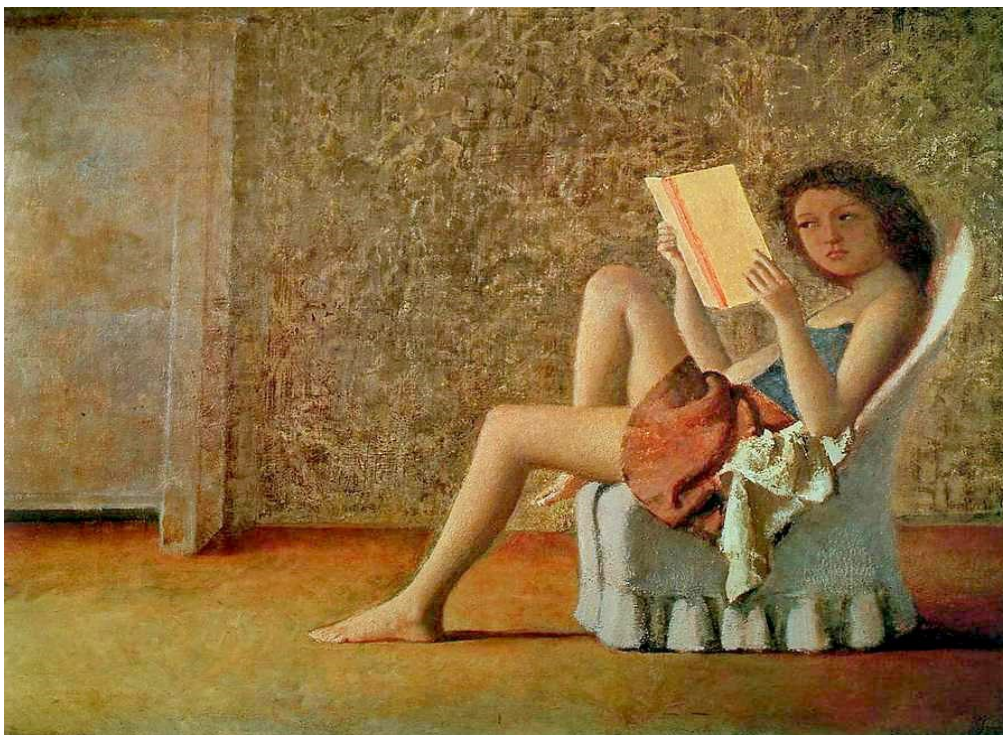
Outra tentação que pode nos tomar, às vezes, é a de querermos imaginar o que está lendo Katia... Algum romance de amor, alguma encantadora tolice? Um conto de Hoffman? Alguma novela com cavaleiros e princesas? Sabemos que Balthus preparou ilustrações para o belo e inesquecível (livro), e que o menino irrequieto e a menina a estudar, em *Les enfants*, encarnam Cathy e Heathcliff” e, “sabemos ainda, que o pintor redigiu um estudo, cujo manuscrito se perdeu, sobre livros infantis (SANT’ANNA, 2003, p. 241)

Figura 2 Menina com gato (1937) - Balthasar Klossowski de Rola



Fonte: [http://pt.wahooart.com/@/6WHK37-Balthus-\(Balthasar-Klossowski\)-menina-com-gato](http://pt.wahooart.com/@/6WHK37-Balthus-(Balthasar-Klossowski)-menina-com-gato)

Figura 3 Katia lisant (1974)- Balthasar Klossowski de Rola



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/42432421460156583/>

Ele revela a escolha dessas suposições baseado no repertório conhecido por ele de leituras do pintor, mesmo embora “qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora.” (SANT’ANNA, 2003). Afinal, em um livro sem título de páginas inacessíveis para o “contemplador de fora” tudo pode ser inscrito: “mas não devemos ser nós a inscrevê-lo, e sim Katia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios de imagens para nós”. Porque não podemos ver os reflexos, apenas os rostos no ato de mirar-se. “Então é o rosto que, com uma curiosidade toda especial por si próprio, se torna reflexo de sua imagem no espelho. E nesses reflexos de reflexos revela-se a fase, ou uma outra face – ou ainda a verdadeira face – das meninas de Balthus”.

Essas leituras pictóricas e fotográficas trazem o contato com a experiência mesma do olhar do escritor colocado como espectador (observador), como esse “contemplador de fora – o voyeur”. A distância de que diz Foucault, em “Isto não é um cachimbo” (FOUCAULT, 2009) “que impede que se possa ser, simultânea e imediatamente, leitor e espectador – assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras”. Nesse caso, se abriga nos “textos-ensaio” de Sant’Anna, pelo qual temos acesso às pinturas por uma leitura em palavras enquanto leitores, mas não espectadores. Se a matiz de escrita tem-se o escritor antes como espectador, em que a escrita é posterior, sucede e se ativa pela contemplação das imagens, em um movimento de voyeur vir a ser escritor; enquanto leitores nos oferece uma experiência diferenciada, enquanto leitores do texto, a escrita antecede e são mote para construção das imagens. O curioso é que essa menina, em particular, Katia, é leitora. Vinda das informações dadas pelo narrador ou pelo que seu próprio título em francês denuncia, ele está lendo: e que essa face que nos é revelada é o reflexo do que estará se passando no livro.

Nesse “Quanto mais quer mais se perde”, “acometidos pela exasperação do amor e do desejo por tanta beleza” (...), “Então, insensatamente, é como se quiséssemos estar no quarto com Katia lendo ou Thérèse”, as meninas de Balthus que figuram em posteriores quadros narrados, “sonhando ou nos quartos

de todas elas, encantados em um pássaro de brinquedo, uma meia, um gato, um colar”. Consolo que, de início, parece estar ligado apenas à possibilidade de produzir beleza, inscrevendo o artista como criador, limando-o, pretensamente, do anonimato entre a multidão e do esquecimento. Mas aos poucos ele se desmonta, torna-se vazio, como intui a personagem, porque artificialmente elaborado em meio à solidão.

Os “Textos sobre o olhar” também se tocam nos eixos morte, erotismo e arte/escrita. Em “Contemplando as meninas de Balthus” o alude/avalanche de palavras, embora se ressalve sempre tratar-se “de uma palavra de baixa e ambígua definição no dicionário”, o narrador refere-se ao vocábulo lascívia para alertar o leitor de que estamos num território (o ficcional) de ambiguidade e baixa precisão. Estamos diante de fulgores verbais que resvalam no retorno do questionamento de porque escrever diante do fracasso inequívoco da escrita diante de pinturas irredutíveis a outra linguagem, da impossibilidade de serem dizíveis, materializada pela pergunta do próprio narrador finalizando a narrativa-ensaio: porque, diante disso, “cometeríamos essa transgressão?”

A única alternativa de transformar a arte seria, talvez, atingir outras existências, estender uma ponte até a experiência alheia, dar a ela espaço para emergir e, de algum modo, se comunicar com a que se expressa na narrativa. O que certamente não redime ninguém, mas ao menos marca um sentido, estabelece um contato. É o que *O vôo da madrugada*, mais que outro livro de Sérgio Sant’Anna, parece propor – tocar o leitor em seus mais íntimos desejos e medos, comunicar-se, de alguma maneira, com eles.

3.2 Um pequeno adendo obscuro e abstrato: entre modulações e significações

Sant’Anna invoca para a cena em que se inscreve o conto, em suas margens, entradas ou saídas, imagens e semelhanças recorrentes a seu gesto artístico específico: a própria escrita. Duas narrativas curtíssimas nos chamam a atenção e são aqui reunidas: “Um conto abstrato” e “Um conto obscuro. Na primeira, a

escrita enquanto “persona” torna-se visceralmente explícita, mas ainda sempre vinculada (comparada, referenciada) a outras manifestações artísticas, como a musical. Em “Um conto abstrato”, o narrador almeja um conto “de palavras que valessem mais por sua modulação que por seu significado” (2003, p) Uma narrativa construída sempre em “como”:

Um conto abstrato e concreto como uma composição tocada por um grupo instrumental, límpido, obscuro” (...) “um conto em que os vocábulos são como notas indeterminadas numa pauta; que é como o bater suave e espaçado de um sino propagando-se nos corredores de um mosteiro” (...) “um conto de semântica distorcida, de sons insuspeitados como o de cordas soadas pelo vento feito música do Yakti ou do Smetak, ou de instrumentos balineses”.

Um conto lasso e elegante como um gato roçando o pêlo na perna de uma moça que bebe à mesa de um café parisiense um licor de artemísia enquanto lê um filósofo anacrônico da existência; um conto que é como uma ponte de ornamentos num rio enevoado em cujo curso um casal se beija num bote que desliza à deriva vagarosamente... (SANT’ANNA, 2003)

Como o que interessa, nesse caso, é a modulação, Sant’Anna esconde menos as semelhanças e imagens feitas, construídas em dislate, iluminadas “como a fulguração de um sonho”. Em outros contos aparecem mais ardis, figurantes, mas estão sempre lá, fixados. Escrever, já nos diz Maurice Blanchot em *O Espaço Literário* tem a ver com a *solidão essencial*, que se enreda até fazer da imagem, isoladora e fascinante, o lugar e a questão próprios no ato de escrever:

Escrever é entrar na afirmação da solidão em que o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência do tempo, onde reina o eterno começo. É passar do Eu ao Ele. [...] é dispor a linguagem sob o fascínio e, por meio dela, permanecer em contato com o meio absoluto, ali onde a coisa se torna novamente imagem [...], a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais mundo, quando ainda não há mundo. (2011, p. 25)

Já “Um conto obscuro” se inscreve, nas primeiras linhas, ao contrário de “Um conto abstrato”, em que se cortejava a melodia, a forma pura – porque “quanto menos contaminadas de significados melhor”. Os personagens, que nem chegam a se cristalizarem como tal, entram e saem aleatoriamente, na tentativa

de se captar ao menos algumas nuances, em um cortejo a pulverização. Nela, as referências sonoras também se realizam:

[...] há um coroa solitário – o contista? – que atravessa o parque parisiense pisando as folhas caídas de outono e assobiando, às vezes cantarolando, a canção: *Que rest-t-til de nos amours*, de Charles Trenet e Leon Chauliac. E é na magistral interpretação de João Gilberto para a canção imortal que o homem se inspira enquanto entoas as frases: *que reste-t-il de nos amour/Que reste-t-il de ces beaux-jours...*” Está no conto obscuro, mas como se pode ser assim tão límpido, tão belo e tão simples? (SANT’ANNA. 2003, p. 46,47)

Outros personagens são convidados para participações (entradas) no conto, entre eles instrumentistas, a namorada, :

(...) Um trompetista que ensaia à tarde o jazz da noite junto ao leito em que a namorada dorme nua. A feliz junção do sol escuro com a nudez abandonada da mulher parece fazer o músico alcançar acordes nunca suspeitados. Ou não passará tudo de um videoclipe?

No sonho da namorada loura do trompetista negro há uma rua em Nova York onde ela é figurante de uma vitrina viva em que tem de representar, como num filme, angustiada, um papel cujo texto, que deve dizer a um homem, não se lembra. (SANT’ANNA. 2003, p. 47)

Aparecem nesse conto obscuro as referências de um universo musical e artístico, um trompetista que ensaia jazz, um violinista que toca uma sonata de Beethoven, uma canção entoada por um homem, talvez o contista, mas pela lembrança de cantada por João Gilberto, uma canção de Mario Lago, “Nada Além”, cantada por Caio Fernando Abreu, conjugados as lembranças do contista no qual se incluem as judiações cruéis às baratas e genocídios formigueiros pelos meninos e o prazer contido nessas violências que não são “condenáveis”, ao menos juridicamente.

Trechos das canções surgem no conto como “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” como “Muito Romântico”, de Caetano Veloso, e uma canção de Sant’Anna com a qual ele faz algumas reflexões que podem ser concatenadas com o caráter desse livro. Nele, o autor revela um debate sobre o título que dariam a canção, em que ele preferiria que se “mórbida” enquanto que o colega

achava o nome mórbido demais, com o qual o autor responde que é justamente por isso, a palavra redime a morbidez. A escritor prefere nervo, e o amigo verso, que é melhor de cantar. O autor prefere a palavra anti-lírica, como opta pela anti-narrativa. Que vem, invariavelmente, a ser narrativa, assim como a canção, porque será narrada, e a canção, cantada.

Em “The God save the king” “a palavra é o som, ou o conjunto de sons, que possui uma significação. Existe uma multidão de palavras: homem, casa, bola, água, aranha, alvéolo, andorinha (...). Como esses símbolos reproduzem os sons musicais, podemos escrever melodias tão belas como esta (o professor assobia um trecho do tango “Adeus, avozinho” de Astor Piazzolla.

Esses intrincamentos e intersecções entre as temáticas de Sant’anna privilegiadas nessa dissertação são tensionadas através das relações entre experiências de falimento e escrita e estão também nos processos composicionais, que serão privilegiados nos capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV: VOOS BREVES

Quantas vezes já não desesperei de mim, diante da impossibilidade de escrever não uma grande obra e sim um simples conto, mas que aplacasse, ainda que por poucos dias, uma ânsia de realização e de beleza?

Sérgio Sant'Anna

4.1 Da grande obra à narrativa breve: do romance-teatro ao conto-ensaio

Em grande parte da fortuna crítica dedicada à obra de Sérgio Sant'Anna evidencia-se a constante intercalação de *gêneros* literários, em que aspectos da representação *dramática* despontam desde sua primeira publicação em 1969, com "O sobrevivente", com personagens às voltas com o fato de serem personagens, a exemplo o trecho em que uma cena desvela-se em seguida como sendo apenas uma ideia: "Durante o jogo, Lívia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará pose de modelo. (...) Tudo é ideia de Otávio, ele está influenciando Lívia, querendo fazer dela uma personagem." (SANT'ANNA, 1997, p. 58).

Um dos mais representativos estudiosos da obra desse escritor, Luis Alberto Brandão Santos, antecipa que "um exame superficial da obra completa de Sant'Anna é suficiente para que se constate a reiterada aproximação com o teatro" (SANTOS, 2000, p. 48). Essas referências ao teatro aparecem explícitas desde os títulos e subtítulos que constituem sua extensa obra, como em *A tragédia brasileira*, denominada "romance-teatro", *Um romance de geração* que, sendo um romance, é subintitulado "comédia dramática em um ato", *Junk-box*, com subtítulo "uma tragicomédia nos tristes trópicos"; *Confissões de Ralfo* com capítulos-livros como "Au théâtre"; até a estrutura dos textos e presença de personagens como o narrador crítico profissional de teatro de *Um crime delicado* em que narrador e personagens constituem-se quase como companhia teatral "‘Somos uma pequena família’, ele diz. ‘Ou como um grupo de teatro’" (SANT'ANNA 1992, p. 8)

Sant'Anna se aproveita da similitude entre ensaio e ficção, romance e texto teatral, considerando-se que ambos se valem do mesmo canal comunicativo, a linguagem verbal, além do fato de que um texto teatral, como um romance, deve se presentificar a cada leitura. A aproximação, entretanto, não chega a fazer com que a narrativa se torne uma peça propriamente dita. Flertando com o teatro, não pretende abdicar de suas especificidades, mas tencioná-las. Isso se dá em função da consciência de que o texto teatral não é teatro, apesar de querer sê-lo. Por mais que se dimensione para uma possível encenação, o texto, enquanto no papel, jamais abandona sua condição narrativa.

Em Sérgio Sant'Anna, segundo a perspectiva de Santos, encontramos "exercícios de interferência e cruzamentos, e uma tentativa de tencionar, ao máximo, pelo seu mútuo contato e por uma ruptura sincrônica, as duas dicções literárias em questão". No entanto, uma narrativa que, flertando com o teatro sendo que o teatro, é atuação, não significa que se queira como tal, muito pelo contrário. Se constrói a partir da ação dramática e confirma a presença de uma narrativa ao mesmo tempo no jogo teatral e 'por trás' dele.' romance e teatro, ou seja ficção e aporte teatral, como o próprio escritor revela: "Minha escrita flerta o

tempo todo com o teatro, sim, com a representação. Mas não escrevo nem gosto de escrever para teatro, que não admite textos mais reflexivos e subjetivos, que gosto bastante de fazer” (SANT’ANNA, 2008)

A tese de Ana Paula Porto (2011) ressalta uma das obras do escritor, *Um romance de geração*, como uma narrativa híbrida considerando-se a fusão entre teatro e romance. Na primeira parte, a pesquisadora destaca a presença de marcações típicas de textos dramáticos, por exemplo, “rúbricas e breves descrições” ou como eles devem agir: “rir, aflitos e desajeitados”. Nesse fundir de dramaturgia e narrativa há um rompimento com os meios tradicionais da estética literária.

Regina Dalcastagné em “Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência” aponta também essa característica em *Um romance de geração* (SANT’ANNA, 1981) que lança os olhos para a remissão da obra à repressão, especificamente a “geração de 64” apresentada como forma de encenação/peça de teatro/romance. Regina observa essa mescla:

[...] Um pouco peça (são dadas as marcações de fala e de espaço), um pouco entrevista (a repórter vai até a casa do escritor em busca de uma frase de efeito sobre a “geração de 64”), um pouco manifesto (ele faz longos discursos altissonantes sobre a de sua geração), o texto seria, afinal, o romance fracassado de Santeiro que, cínico, se compraz em exibir os próprios desacertos, não só literários, mas também afetivos, sexuais e políticos. Daí que o que é encontro de fato no primeiro romance, neste não passa de farsa – uma encenação que o escritor e a jornalista repetem todas as noites para eles mesmos, uma vez que não têm para quem apresentá-la (a peça, que na verdade é um romance, que na verdade é uma peça, é proibida pelo órgão de censura). (DALCASTAGNÉ, 2007)

A aproximação com o texto teatral constitui um modo de enunciação muito particular que o faz ser, inclusive, lembrado e reconhecido como tal. Essa estratégia composicional remete-nos às denominações do século XX de outras expressões e leituras da sociedade como as de Guy Debord, responsável pela difusão da teoria crítica acerca da sociedade do espetáculo centrada nas metáforas teatro e, no Brasil, Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador que teve como ponto de partida a performance como linguagem fronteira com o

teatro, apresentando tempo e espaço, além do corpo, como elementos constitutivos dessa manifestação artística.

Essa característica atravessa toda de Sant'Anna e é quase impossível se referir a ela sem considerar essa forte presença. Em o *Voo da madrugada*, no entanto, embora esse aspecto também o constitua, o autor elege as formas concisas e breves, conto e ensaio, na contramão das grandes narrativas que encontra no gênero romanesco. A reiteração e predomínio do termo inclusive nos títulos das narrativas como: “Um conto nefando?”, “Um conto abstrato”, “Um conto obscuro”, “Saindo do espaço do conto” e o ensaio como designação genérica de “texto” em os “Três textos do olhar” são indícios que corroboram ser estes os gêneros eleitos pelo escritor para, quem sabe, produzir a literatura hoje. Na coletânea, refere-se quase sempre a materialidade do texto que pode se encontrar na figura do contista, embora não necessariamente apareça esse nome, mas como alguém que vem a escrever ou escreve, associado quase sempre ao seu temor pelo eminente fracasso. Lemos, em “Um conto obscuro”:

(...) Mas a iminência da derrota se apresenta tão terrível que ameaça o contista com o não obter êxito nem com a narrativa de seu fracasso, fazendo dele, o contista, radicalmente, um homem comum com a sua angústia, um rosto sofrido e anônimo na multidão. (SANT'ANNA, 2003, 54)

Em “A barca na noite”, o escritor/contista surge como referência de alguém que irá escrever algo que pode ser o que lemos (não se revela exatamente qual sua nomenclatura). Em “Um conto nefando?” a referência se dá através do filho-poeta que anota palavras soltas que posteriormente lhe servirão para compor um poema. A escrita do conto resvala no filho com pretensões rimbaudianas, com mais detalhes na segunda parte da narrativa:

Achando-se digno do poeta Rimbaud, que admira e lhe serve de modelo, o rapaz pega uma caneta e escreve no seu braço algumas palavras, que para o narrador lhe servirão de inspiração para um poema no dia seguinte: ‘poeta, deuses, pecado, anjo, pântano, vermes, caranguejo, flores, pássaros noturnos, lírios, vaga-lumes’ (2003, p. 34)

Apesar da indicação de que estas palavras servirão para um poema no dia seguinte, o narrador nos dá uma significação para elas, que pode ser o sentido do poema pronto, que o narrador já conhece, em prosa (no conto que aqui se presentifica). No conto que dá título ao livro, “O voo da madrugada”, há um narrador que revela ser o autor do texto, embora não se nomeie como tal – narrador, contista - trata-se sempre de uma narrativa que pode ser associada ao gênero conto, porque um narrador que questiona: “Quantas vezes já não desesperei de mim, diante da impossibilidade de escrever não uma grande obra e sim um simples conto, mas que aplacasse, ainda que por poucos dias, uma ânsia de realização e de beleza?” (2003, p. 14)

Em *O voo da madrugada*, o ficcionista e ensaísta aproximam-se e permutam-se. Nos ateremos em desenvolver, em seguida, portanto, maneiras de se pensar esses tipos de narrativas – ficção e ensaio - para tentar compreender porque Sant’Anna recorre a elas.

4.2 Formas breves: o conto e o ensaio

Nádia Gotlib em sua “Teoria do conto” (GOTLIB, 2006) debruça-se sobre o estudo do conto feito por Córtazar, em primeiro plano, retomando três acepções do termo que o autor de *Jogo da amarelinha* desenvolve: 1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se **contar** alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas.

Não foram poucos que se dedicaram à tarefa de propor definições para o conto, gênero multifacetado que tanta pode assemelhar-se a outras tantas narrativas como a crônica, a novela, a fábula ou mesmo a poesia, as memórias e até o romance. Massaud Moisés localiza alguns exemplares que remontam ao princípio da própria arte literária, com textos da Bíblia (episódios de Salomé, Rute, Judite), no antigo Egito (a história de *Os dois irmãos* e o *Livro Mágico*), na Antiguidade Clássica (alguns trechos da *Odisséia* e das *Metamorfoses*), na Pérsia e na Arábia (*As mil e uma noites* e *Aladim*) etc..

No século XIX, o conto torna-se autônomo da novela e do romance, ganha categoria literária e é produzido por escritores voltados para as narrativas breves e concisas. No entanto, o conto caracteriza-se notadamente para além de uma narrativa curta. Machado de Assis apontara a principal vantagem de um conto medíocre sobre um romance medíocre: sua brevidade; indo na contramão da “brevidade” como sua única necessidade. Hélio Pólvora vai dizer que conto "pode ter meia página, uma página ou trinta mil palavras, como em Henry James" (PÓLVORA, 2002)

Mário de Andrade afirmara provocativamente que "conto é tudo aquilo que o autor quiser chamar de conto", podendo-se incluir desde certas crônicas a poemas em prosa de Baudelaire. Fabio Lucas, em ensaio dedicado ao estudo da obra do escritor Osman Lins, observa como as obras atuais são construídas a partir de situações cotidianas em que se tematiza problemas da contemporaneidade:

A preocupação dos atuais contistas se divide notadamente entre a busca de uma linguagem nova ou original ou simbólica e a tentativa de narrar o drama de uma consciência, marcada pela pluralização de problemas da vida moderna: o mergulho no subconsciente (função catártica), a solidão e a impossibilidade do diálogo na sociedade burguesa (individualismo filosófico), os contrastes da sociedade em transformação (função política, didática e reivindicadora). (LUCAS, 1973, p. 112)

No ensaio "O Conto Breve e Seus Arredores" Cortázar tece observações sobre os elementos invariáveis do conto, os quais se aplicam em sua produção:

Tenho a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. E penso que talvez seja possível mostrar aqui esses elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade da obra de arte. (CORTAZAR, 1993)

Cortázar em *Alguns aspectos do conto* ressalta a escassez de trabalhos acadêmicos que se dediquem ao estudo desse gênero relegado a segundo plano por toda a tradição da crítica literária. Nesse trabalho pontua aspectos

específicos dessa narrativa, em que o contista, não dispondo de tempo, trabalha com a densidade, escolhendo e limitando imagens e acontecimentos significativos:

[...] que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1993)

Para Cortázar, um conto é tanto mais significativo quanto mantenha a tensão necessária, que resulta do tratamento que é dado ao tema. A tensão não se alia necessariamente a um número de páginas reduzido, embora seja perceptível uma maior dificuldade em manter-se a tensão em uma história longa com muitos personagens. Daí a definição de Edgar Allan Poe, do efeito único proporcionado pela história curta, que deve ser lida de uma só vez; e a de Cortázar, na conhecida analogia do conto com o boxe:

Um escritor argentino muito amigo do boxe me diz que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance sempre ganha por pontos, ao passo que o conto precisa ganhar por nocaute. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases. (CORTÁZAR, 1993, p. 351)

Mas, adverte o autor, não se deve entender isso demasiado literalmente, "porque o bom contista é um boxeador muito astuto e vários dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, já estão minando as resistências mais sólidas do adversário" (CORTAZAR, 1993)

Daí depreende-se outra característica do gênero, a introdução. Retomo os inícios das narrativas lidas de nossa coletânea até então: "Entre todas as histórias possíveis, certamente já terá acontecido alguma como está" (SANT'ANNA, 2003). "Se alguma coisa digna de registro aconteceu em minha vida dura e insípida foi estar entre os passageiros daquele voo extra, de Boa Vista para São Paulo. Antes de tudo, devo explicar as circunstâncias, talvez fortuitas – mas que depois me pareceram pertencer a uma cadeia de fatos necessariamente interligados" (2003, p. 9); "Ela para de chorar e, aos poucos, vai

conseguindo articular as palavras” (2003, p.56); “Há coisas que não parecem estar acontecendo como você” (2003, p. 106). Introdução que já condiciona o desfecho, utilizando o exemplo usado por Nádía Gotlib, de onde nasce a concepção tchekhoviana do conto como um sistema "fechado", em que se alia uma total economia de meios e uma rigorosa necessidade funcional de todos os seus elementos, em que diz Tchekhov, que "se, no primeiro capítulo, se disser que da parede pende uma espingarda, no capítulo segundo ou terceiro alguém terá que dispará-la", em *O voo da madrugada*, a retomada as palavras iniciais de algumas narrativas tem-se que, à referência a espécime espingarda-palavra, a referência a algo a ser contado via “registro”, “história” “há coisas”, “conseguindo articular as palavras” revela a necessidade da disparada via fabulação.

Ainda acrescenta Cortázar duas características principais do gênero: a intensidade e a densidade, valendo-se de uma linguagem que prima pela concisão. A ideia de "tomada" da realidade converge para o conceito do conto como fotografia, em relação ao do romance como filme. O romance e o conto, diz Cortázar:

[...] podem ser comparados analogicamente com o cinema e a fotografia, posto que um filme é em princípio uma 'ordem aberta', romanesca, ao passo que uma fotografia bem-sucedida pressupõe uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abarca e pela maneira como o fotógrafo utiliza esteticamente tal limitação. (CORTAZAR, 1999)

Moldado pela "noção de limite", o conto, tal como a fotografia, cede a esse limite para encontrar, adiante, a síntese que possibilita uma transgressão e, portanto, a expressão de uma realidade mais ampla do que a captada pela câmera ou pela cena *refletida* no texto. Um bom conto não se esgota em si mesmo como simples registro de um acontecimento ou como conceituação da realidade.

Nessa medida é possível verificar na obra de Sérgio Sant'Anna uma possível ruptura com a tradição literária que chegou ao seu tempo, a década de 1970. Observamos que nesse período havia uma forte tendência à literatura de reportagem e aos relatos de costumes, com tônica sobre as variadas formas de

violência na sociedade e as crises familiares, espécie de herança do Realismo que exercia essas práticas na ficção e que na literatura contemporânea é bastante recorrente, por exemplo, nos textos de Dalton Trevisan. Mas Sérgio Sant'Anna tensiona essas relações, e, em vez de produzir essa literatura mais interessada no reflexo do social puramente, com ação narrativa, investe em uma aproximação que se dá também na própria ficcionalização (enredo) do uso de um registro para compor uma narrativa, aqui chamada de ensaio. Em "A figurante", a personagem é "capturada" num canto de uma foto antiga:

É numa foto publicada num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco, no centro da cidade, no final dos anos vinte – a data exata não é mencionada -, com seus bondes, ônibus ainda acanhados, não muitos automóveis, a maior parte com a capota levantada (...) os edifícios ainda tímidos; lojas, cafés, um cinema.

(...) Mas não é nenhum desses homens que nos interessa e sim uma mulher que, como por encanto, por um apelo misterioso, atraiu o nosso olhar para a calçada, no canto direito, ao alto, da cena fotografada. (SANT'ANNA, 2003, p. 218-219)

E deixa a sugestão de que essa escolha se dá não só pela imagem, mas pelas próprias características do registro fotográfico, que a fazem reduzida:

Sim, encantatória essa atração, não apenas porque despertada de setenta e tantos anos atrás, mas porque as dimensões de nossa figurante, na fotografia, são bastante reduzidas e talvez seja mais por uma intenção que a consideramos bonita. (SANT'ANNA, 2003, p. 213).

Em "Embrulho da carne", Teresa é cooptada por uma imagem fotográfica no jornal:

Mas a outra verdade – a verdade mesmo, eu acho – é que eu só tinha visto a fotografia e passado os olhos na reportagem e precisava ler aquela notícia, do princípio ao fim, como se fosse covardia, ou uma traição à moça morta, se eu não lesse. (2003, p.)

Em "Contemplando as meninas de Balthus", o narrador tece uma belíssima comparação entre pintura e fotografia, o que, na materialidade do texto, parece provocar uma aproximação dessas expressões artísticas com a escrita:

Podemos então dizer que, nesse instantâneo de desvelamento, através de uma cortina que foi aberta de um golpe – e, no meu

entender (houvesse nos quadros um desenvolvimento cronológico, como no cinema), de outro golpe será fechada -, encontra-se a magia da câmara fotográfica, imobilizando no tempo o momento irrepitível e terno, da imagem aprisionada pela luz nas trevas que antecedem e a ela sucedem no quarto fechado: um quarto que é também a câmara mais recôndita de nós mesmos, os contempladores, e onde se passa o defloramento de extrema delicadeza, o olhar, a paixão não maculada pelo ato. (SANT'ANNA, 2003, p. 243)

Espaço entre ficção e ensaio, estamos no terreno das formas breves, e Sant'Anna transita, na escrita, provocando aproximações entre essas possibilidades de dizer muito em pouco espaço. As artimanhas de linguagem desse escritor e constantes deslocamentos de tom, preenchendo de fabulação o ensaio, e dando tom ensaístico ao que conta como ficção, retira de nós, leitores, a motivação de engendrar o texto em marcações de gênero. Sant'Anna não parece, definitivamente, preocupado com essas demarcações, e talvez coopte com a proposição de Andrade: “conto é tudo aquilo que quiser chamar de conto”. Porque, como observou também Cortázar, é necessário percebê-lo enquanto uma instância viva, em constante ressignificação:

É preciso chegar a uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas, se não possuímos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. Somente com imagens pode-se transmitir a alquimia secreta que explica a ressonância profunda que um grande conto tem em nós, assim como explica por que existem muito poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTAZAR, 1999, p. 350)

O ensaio designa um gênero também difícil caracterização. O termo significa “experiência”, “exame”, “prova” designa “um espécime literário de contorno indefinível” nas palavras de Massaud Moisés (MOISÉS, 2004) e remonta aos

Ensaio de Michel de Montaigne, escritor francês do final do século XVI, obviamente com alterações ao longo da atividade literária, ainda que se possa dizer que era praticado desde a Antiguidade e não recebesse essa nomenclatura (costumam ser alinhados sob a rubrica Poética, de Aristóteles e os Diálogos, de Platão) (2004, 146).

Define-se comumente o ensaio como uma composição de pequena extensão, que discute, descreve e analisa um tema, sobre um assunto qualquer, sem se preocupar com formalidades externas como documentos e provas de caráter científico. Em razão disso, Montaigne afirmara que o ensaio é o auto exercício da razão que por isso mesmo repele toda e qualquer influência externa. Para ele, regem o ensaio três ideias básicas: i: auto exercício das faculdades; ii: a liberdade pessoal; iii: o esforço constante pelo pensar original. Seja qual for o tema, o objetivo é a avaliação do seu próprio julgamento, o aprofundamento das suas inclinações. Por isso, o ensaísta não deve necessariamente concordar com pontos de vista de outras pessoas acerca de seu trabalho, desde que as desenvolva com argumentação o seu ponto de vista será respeitado.

“O ensaio tem de ser necessariamente crítico”, na medida em que “a crítica é a antítese do obscurantismo e traduz o repúdio do sono dogmático. Em suma, o ensaio é uma atitude ginástica do intelecto que, repudiando o autoritarismo, pensa por si só e por si próprio. Quer dizer, o ensaio é o espírito crítico, o livre-exame.” (LIMA, 1944).

Torna-se praticamente impossível estabelecer com rigorosa precisão os limites do ensaio. “Daí que os estudiosos do assunto tendem a reunir sob idêntica denominação obras contrastantes, enquanto certos autores empregam abusivamente a palavra ensaio no título de livros.” (MOISÉS, A Criação Literária.)

Massaud Moisés reconhece o ensaio como pertencente ao gênero prosa (embora possa também ser expresso em versos), distinto do tratado, manual ou obras de caráter expositivo, ainda que de natureza literária, e que pode ser

literário, filosófico, antropológico, etc., que se constitui como um exercício do pensamento, construção de um raciocínio no próprio fazer, “escrevendo a pensar” ou pensando enquanto escreve:

Breve no geral, o ensaio contém a discussão livre, pessoal, de um assunto qualquer: a liberdade é o seu clima e o seu alimento. O ensaísta não busca provar ou justificar suas ideias, nem se preocupa em lastreá-las eruditivamente, nem, menos ainda, esgotar o tema escolhido; preocupa-o, fundamentalmente, desenvolver por escrito um raciocínio, uma intuição, a fim de verificar-lhe o possível acerto: redige como se buscasse ver, na concretização verbal, em que medida é defensável o seu entendimento do problema em foco. Para saber se o pensamento que lhe habita a mente é original, estrutura o texto em que ele se mostra autêntico ou disparatado: escrevendo a pensar, ou pensando enquanto escreve, o ensaísta só pode avaliar a ideia que lhe povoa a inteligência no próprio ato de escrever. (2004, p. 147)

Como consequência, afasta-se dos torneios frásicos e de um vocabulário complexo em prol da clareza e concisão que permitem estabelecer um diálogo íntimo com o leitor, de modo que possam trocar ideias e aperfeiçoar-se, por isso o estudioso afirma que o ensaio constrói-se como um “exercício de humildade”.

Nesse sentido, o ensaio vale menos pelo acerto ou procedência das ideias que pelos horizontes que descortina aos dois interlocutores. (...) Assim, o ensaio identifica-se como um texto redigido com os olhos voltados, ao mesmo tempo, para a beleza da expressão literária e para a verdade que nela pulsa. (MOISES, p. 147)

Essa liberdade a que se refere Massaud Moisés coopta bem com os três textos do olhar, últimas três narrativas de *O voo da madrugada*. Em “A mulher nua”, exemplo já citado, a reiteração com observações transversais e citações que situam o leitor nas leituras do escritor, mas sem preocupação formal, cooptam não exatamente textos de crítica de arte acadêmicos, mas àqueles de uma liberdade ensaística frente ao objeto, da qual fala Maussad Moisés, como no excerto:

(...) signos de pura sexualidade e pura pintura, como *Nude in an Armchair* (1929), de Pablo Picasso” essa obra-prima e triunfo implacável do moderno, foi também pintura de ateliê (e se não foi, foi feita como se fosse), ambientada, é claro, num estúdio

falsificado, com acréscimos e citações, de Matisse a Malevitch, intrometidos na cena pela imaginação requintada e rigorosa, pelo espírito lúdico, pela lucidez e pelo gênio de Picasso. (SANT'ANNA, 2003, p.)

As inserções e referências aparecem como diálogos e mesclam-se à narrativa sem rígida disciplina, em prol do exercício do pensar e da construção de um raciocínio que se dá no próprio momento da feitura do texto, ou “*pensando enquanto escreve*”, suscitando ainda questionamentos quanto insuficiências e potencialidades da escrita.

E se essas inserções forem obscuras, o escritor argumenta que são justamente as lacunas que instigam e possibilitam o fluir da leitura. Em “A figurante” o pintor narra (fabula) para Eduarda, e para nós leitores, a leitura que faz da reprodução de “Menina nua de cabelos negros”.

Em “Teoria do conto”, Nádía Gotlib ressalta justamente que “esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois” (2003). Gotlib apresenta uma esclarecedora incursão na história do gênero do qual nos valaremos adiante.

Nadine Gordimer sintetiza o conto como representação do real através de flashes de luz, intermitentes como o piscar de vaga-lumes:

Concebido como tal, o conto seria um modo de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário. As reservas a esta concepção são mais ou menos semelhantes às que já foram levantadas sobre o conceito de conto como representação de um momento epifânico ou de crise existencial: ela pode explicar um conto, ou uma narrativa. Mas não o conto enquanto gênero. No entanto, a escritora propõe uma questão de interesse, quando indaga das razões que levam o conto a sobreviver: quais as implicações sócio-políticas desta sobrevivência? Se o romance, conforme a crítica marxista de G.Lukács, pressupõe privacidade para a sua curtição pela classe burguesa e marca o apogeu da cultura individualista, que papel social caberia à leitura do conto? Segundo ela, o conto “é uma arte solitária na comunicação, e é, pois, outro sinal, tal como o romance, de uma solidão e isolamento crescentes do indivíduo numa sociedade competitiva. Você só pode ter a experiência de leitura de um conto mediante condições mínimas de privacidade que são as da vida da classe média. (GORDIMER Apud GOTLIB, 2006)

O conto, observa a autora, possivelmente devido a sua “completude”, que possibilita a leitura numa tacada só, dependeria menos que o romance das condições clássicas de vida da classe média, e talvez por isso corresponda a uma ruptura também histórica. Sant’Anna, na entrevista supracitada ao “Livros que amei”, justifica sua escolha por títulos de narrativas curtas baseado na profusão de possibilidades e fluidez do tempo vivido, em que hoje não se concebe “dispensar” tempo demasiado na leitura de calhamaços de páginas de ficção. O conto, enquanto arte solitária, marca da solidão e isolamento crescentes do indivíduo, talvez por isso a profusão de narrativas breves em detrimento das longas narrativas no literatura pós século XXI. Neste caso, caberia a pergunta se o conto ou ensaio poderia também tornar-se obsoleto, quando o período de desintegração for substituído por novas formas sociais e por formas de arte que as representam, tendendo a ser seguido por outras formas narrativas.

Haveria, então, pergunta-se a estudiosa, uma tendência à predominância de formas cada vez mais breves? Esta proposta estimula discussão sobre a relação entre o conto e outras formas breves de comunicação, veiculadas pela TV, por exemplo. Qual será o destino do conto? Seria ele a voz de um solitário?

Gotlib prossegue na discussão citando Elizabeth Bowen e sua alerta para a proximidade entre a arte do conto e a do teatro, e para o fato de a arte do conto estar crescendo paralelamente a do cinema, quando observava produções dos últimos trinta anos. E lamentava o destino do conto:

(...) foi durante muito tempo o “romance condensado”, que precisava de um assunto complexo (tal como o romance) e dependia do modo como a condensação era levada a efeito. Faltava, pois, ao conto o que o caracteriza — a “simplicidade heroica”, e certas características que Bowen salientava na seleção que fez de contos para o volume *The faber book*: a completude, a espontaneidade, a capacidade de situar o homem na sua solidão, na consciência de ocupar um lugar sozinho na realidade. E também a solidão do homem, a sua voz solitária, a base das considerações de Frank O’Connor, na obra *The lonely voice*. (GOTLIG, 2006. p. 28)

O conto visa satisfazer o leitor solitário, individual, crítico, porque nele não há heróis com os quais este possa se identificar, como no romance. Ainda segundo O'Connor, na leitura de Gotlib, no conto não há também a totalidade de uma experiência, com desenvolvimento cronológico, como no romance, mas a seleção de pontos, que acabam definindo o seu sucesso ou o seu fiasco. As personagens do conto têm um mundo autônomo: não é a brevidade que as caracteriza. O que as caracteriza é o fato de os problemas serem delas, e portanto individualizados, de modo que esse autor situa o conto no mundo moderno como um gênero novo, destinado ao leitor solitário e cuja temática da solidão surge como consequência de uma sociedade capitalista, eminentemente consumidora. Entretanto, ainda que a identificação de vozes entre leitor e personagem não aconteça, a identificação pode existir ainda que e pelo próprio fio da semelhança de situações: a da solidão.

O voo da madrugada apresenta personagens no claustro dos espaços privados urbanos, seja ele um apartamento, um quarto de hotel decadente, um carro, um avião, uma sala de análise, ou mesmo uma tela de 43 X 31 cm (em “A mulher nua”), sempre em situações em que o convívio social é limitado.

No entanto, a partir de suas situações particulares e de sua voz desenha-se imagens que tocam o leitor quando acionadas na leitura do texto estão paradoxalmente sempre sozinhas e sempre conosco, como nossa “mulherzinha”:

Antes, quero voltar ao aparente paradoxo de a mulher estar sempre sozinha e sempre conosco. Talvez se possa ir mais longe para dizer que essa mulher, mesmo que o quadro seja relegado aos porões, estará sempre à nossa espreita, desde que foi aprisionada, em 1999, em seu pequeno mas elástico espaço de 43 X 31 cm (SANT'ANNA, 2003, p. 211)

Como aquela embarcação de “A barca na noite”, como o próprio texto, que ainda desenha, sem que talvez possamos nos dar conta, uma imagem de sujeito e de espaço específicos, priorizadas as imagens de cidade, muito próprio desse gênero. Santos, em ensaio intitulado “Uma ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant’Anna” (SANTOS, 2001, 84) analisa que a cidade vem a ser uma categoria em Sant’Anna dentro das suas narrativas. Em sua pesquisa,

ele ressalta a escolha do escritor por um olhar sob um cenário urbano que, não consolidado nas suas duas primeiras publicações *O sobrevivente* (1969) e que repercutem em alguns contos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973) -, nos quais reconhece ainda ecos de certo “autocentrismo” e “subjetivismo”, surge em *Confissões de Ralfo*, com um olhar que passa por uma imagem de Brasil eminentemente urbano, ao trazer a voz de um narrador que “abandona sua existência anterior” e se lança para uma capital de um estado brasileiro, “numa das cidades mais insuportáveis do mundo: São Paulo.” Deixando em evidência a sua proposta de sair do subjetivismo para um olhar mais amplo na metáfora: “Em vez de jogar-me na correnteza do rio, jogar-me na correnteza da cidade”.(SANT’ANNA, 1975)

Em “O voo da madrugada”, 20 anos após a publicação de *Confissões de Ralfo*, a cidade é uma categoria mais que consolidada e salta aos olhos o espaço urbano medrado desordenadamente, de maneira vil, que vem a se constituir de materialidade na fala dos seus habitantes (marcados pelo signo da solidão) que, como observara Moriconi e Santos, é uma fala cética, sarcástica e solitária, destituída de qualquer hiância, herdeira de personagens tais quais Ralfo e outros:

O que eu via, lá embaixo, à porta do Dancing, não era muito diferente do que se poderia esperar de um lugar como aquele, no fim do mundo: provincianos bêbados e desmazelados, embora supostamente com dinheiro, chegando e partindo, já acompanhados, de táxi ou em suas motos e carros, cantando pneus, enquanto uma viatura de polícia estacionava a uma distância conveniente, como se ali houvesse sempre uma expectativa de intervir, mas segundo o código próprio e corrupto daquela zona de tráfico, contrabando e prostituição. E mulheres, entrando e saindo do estabelecimento, embalando-se ao ritmo que vinha lá de dentro, ou encostadas em postes e automóveis. (SANTANNA, p. 10-11)

O pesquisador observara que essa imagem de cidade vai sendo cenário e persona atuante nas demais narrativas, em que nessa cidade, mas também na estetização disso tudo, veicula-se muito além dos estereótipos, mas também uma resistência. Para Santos, uma reivindicação do direito “à cidade” em Sant’Anna está em consonância com um movimento mais amplo que ocorre na

literatura brasileira nos anos sessenta que debate o conceito de realidade enquanto processo também de linguagem²².

Uma resistência talvez a uma imagem de país estereotipado implicou em um olhar que passa pela imagem do Brasil, um país urbano que vai se desenhando em trabalhos do escritor, desde o desejo de se opor a uma imagem de Brasil rural, em “Confissões de Ralfo”, veiculado enquanto lugar paradisíaco para turistas desinformados até a imagem de um país folclórico e romântico, em *Simulacros*, publicado em 1977, por meio da figura de Jorge Amado, a imagem de um Brasil folclórico e romântico. Em grande parte da sua obra não há apenas uma geografia brasileira, mas um desejo de sincronia e diálogo com as questões de seu tempo que trouxe para a cena ficcional o ambiente da cidade e um apanhado de referências sociais, políticas e históricas que constituem uma realidade brasileira.

Esse desejo de sincronia instaura, em *Confissões de Ralfo*, um narrador-protagonista que se vale de operações discursivas que se aproximam do tom moralizante próprio do sistema opressor da tirania militar, provocando uma reflexão acerca de um “[...] autoritarismo que não existe apenas na situação específica de tortura, mas é uma prática difundida nos vários discursos que compõem a vida social - histórico, religioso, científico, estético, etc.” (SANTOS, 2000, p. 87).

Ele ainda pontua (SANTOS, 1995) que, porque a cidade passa a reger a ficção de Sant’Anna, a mudança de objeto exigiria a busca também de formas outras de narrar e portanto de uma nova linguagem. E portanto se torna crucial perceber o diálogo que sua ficção mantém com a literatura brasileira a partir dos anos sessenta do século XX e que a proposta de se trabalhar a ficção compreende uma correspondência entre a experiência vertiginosa das grandes cidades e as vertigens também da narrativas. Nesse sentido, na ficção de Sant’Anna, a

²² A referência aqui é a movimentos em defesa de direitos civis que eclodem de forma radical nos anos 60, possibilitando a afirmação política e cultural de grupos, e o fato de que, nessa mesma época, esses grupos tenham sentido a necessidade de expressar sua percepção da realidade e sua práxis numa linguagem política, na qual as noções de poder, dominação, autoridade, antiautoritarismo e “identidades diferenciais” tiveram um papel significativo, é, no mínimo, um sintoma histórico e social importante.

representação da realidade se compromete com movimentos de linguagem que questionam, por sua vez, o modo como os fatos são representados, isso porque a própria concepção de realidade está sendo problematizada.

Diante disso, sua literatura atesta uma visão caleidoscópica da vida, que se encontra cada vez mais fragmentada, assim como lembra o narrador do conto:

[...] Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de —não-ficção. Estaremos, agora, diante de um novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária? Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. Principalmente para um cara que se desenraizou como eu. (SANT'ANNA, 1997, p. 307).

Consoante, as narrativas propalam a incerteza numa escrita interrogante. Um cujo título é uma interrogativa, no qual já se pressupõe um questionamento da veracidade do que será apresentado, o uso das expressões “talvez”, “podem”, “ou” e “se presume” em uma descrição, atrelada ao campo das especulações, dentre outros: parece fato que os narradores de *O voo da madrugada* se nutrem da dúvida, que impele o ato de narrar. Esse jogo da ficção da qual as narrativas parecem lançar mão, cuja gênese está no mecanismo do *como se*, pode ser concebido, conforme Fabíola Padilha desenvolve passando por Wolfgang Iser:

(como um) produto resultante dos atos de fingir, elabora uma realidade reconhecível, embora posta entre parênteses. Isso ocorre porque, apesar de o mundo representado não ser o mundo dado, é preciso que entendamos como se fosse o mundo dado. (PADILHA, p. 63)

Se a reiteração explícita do discurso da hipótese pode resvalar em certa imprecisão do ponto de vista do narrador, é certo que, da maneira como se constrói, indica antes um controle na arquitetura da narrativa: a voz do narrador é o único elemento palpável da história das personagens que sequer são humanas, já que, ao fim do conto, expõe-se sua aparência sempre volúvel, seu caráter puramente ficcional “enquanto personagens de um livro que ainda não foi escrito”. O narrador, percebendo-se, vê-se hesitante em dar vida a suas personagens, privando-as da materialidade para explicitar sua própria inconsistência ao tratar de identidades alheias, do mundo “exterior” ao

enquadramento da ficção, por isso parte para a atividade criadora de fabular e especular, um “pôr em parênteses” através do *como se*. A própria nomeação do personagem como o uso do pronome você, em “A barca na noite”, convoca o leitor para o texto, provocando-o a entrar no jogo ficcional como se fosse a ele que se dessem os fatos narrados.

É interessante trazer aqui uma formulação astuta de Deleuze e Guattari (2013), partindo da observação de que os conceitos são inventados por perguntas e problematizações e, portanto, a criação de conceitos difere da ciência, já que esta age por função e proposição e não pela invenção conceitual, diferindo da arte que seria regida por seres de sensação (2003, p.)

De acordo com Foucault e Deleuze, a problematização possibilita uma escrita da história como a ontologia de existências. Dessa forma realizam a crítica por meio de perguntas para construírem a trama de intrigas e forjarem as ferramentas de desnaturalização das práticas de poder, de saber e de subjetivação. (Cardoso Júnior, 2001).

A conjugação de aspectos próprios dessa narrativa urbana das últimas décadas do século XX e início do século XXI - isolamento, fragmentação, construção em hipóteses e enredos de busca por qualquer coisa além do ordinário e sufocante, calha na discussão da própria relação com a escrita, que pode ser materializada na indagação do narrador na cama de um hospital psiquiátrico em “A barca na noite”: o que resta após o malogro na vida? Pode ser cunhar espaços na escrita. Mas por que escrever “breve”?

2.2 Formas breves - texto em fragmentos: intersecções

Em entrevista ao programa audiovisual do Canal Futura, “Livros que amei”²³, Sant’Anna escolhe três narrativas significativas para ele, duas obras de contos: o livro *234* de Dalton Trevisan, que destaca, como opinião pessoal, como maior contista do Brasil, que criou uma forma completamente nova de escrever contos, e *Formas breves*, de Ricardo Piglia (2004), que destaca por ser um livro híbrido

²³ Livros que amei. Canal futura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=seKyj8xobJ4>>. Acesso em: 22. Ago. 2011

de ensaios e contos, além de um de ensaios do Pierre Cabanne, *Michel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido* sobre o artista plástico Duchamp, que argumenta ter escolhido esse entre uma infinidade de textos que falam sobre o artista por haver uma entrevista, artigo raro quando refere-se a Duchamp.

Ao discorrer sobre suas escolhas, Sant'Anna enfatiza justamente o fato de serem textos breves e aproveitou-as (essas escolhas) como mote apropriando-me do próprio exercício do narrador em "Comtemplando as meninas de Balthus", quando faz suposições acerca do livro lido sem título visível por uma das meninas das pinturas de Balthus com base no repertório do pintor. Portanto, reformulo: caio na tentação de imaginar "leituras" possíveis através de intrincamentos, ao trazer para o texto referências externas para, de alguma forma, *territorializar*, para estabelecer algum diálogo com Deleuze e Guattari e sua noção de território, que consistiria no gesto de aproximação com a dialética do sujeito e o dualismo sujeito/objeto, corpo/alma, em oposição a desterritorialização, base do pensamento rizomático proposto por esses autores. Sabendo que qualquer tentativa de territorialização "não passaria de uma redução empobrecedora", a proposta é apenas uma estratégia pelo mesmo motivo: escolhas que se familiarizam com as feitas também na coletânea estudada e textos contemporâneos um do outro, que podem ter atravessado o escritor na escrita de alguns desses contos.

Ricardo Piglia, em *Formas Breves*, apresenta onze textos curtos em que registros como o diário, o relato rememorativo, ensaios e anotações críticas coabitam, dialogando com autores da literatura argentina moderna e clássicos da modernidade, indo de Jorge Luis Borges a Poe, Joyce e Kafka, estabelecem relações entre literatura e psicanálise e a natureza do conto, gênero marcado pela "brevidade", num largo campo de investigações sobre o fazer literário. Como o próprio assinala, os textos deste livro "podem ser lidos como páginas perdidas no diário de um escritor e também como os primeiros ensaios e tentativas de uma autobiografia futura".²⁴

²⁴ *Formas breves* recebeu o prêmio Bartolomé March de 2001, para o melhor livro de ensaios literários publicado na Espanha naquele ano. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo.

Em sua “Teses sobre o conto” o autor afirmará ser o conto uma narrativa que, por meio de sua arte, revela uma “verdade secreta” num momento de “iluminação profana” (PIGLIA, 2004). Ou seja, que trabalha com uma história visível, apresentada em primeiro plano, e outra secreta e, ainda que haja maneiras diversas de mostrar as duas histórias e tecê-las entre si, em algum momento do conto o segredo é revelado. A intriga do conto deve se oferecer como um paradoxo que se instaura na tensão narrada sempre de um modo elíptico e fragmentário. "O efeito de surpresa se produz quando a história secreta aparece na superfície". Em suas palavras:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de uma interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2004, p. 90-91)

A essa “leitura” de Piglia sobre o conto proponho o entrecruzamento com a leitura de “A barca na noite” de Sant’Anna apresentada no primeiro capítulo, em que um conto propriamente vem a existência dentro de uma narrativa que já se desenvolve e, em um determinado momento, se encontram. De maneira similar, isso ocorre em outras narrativas de *O voo da madrugada*, como o “Embrulho da carne” (a narrativa criada da moça assassinada no jornal dentro da narrativa de Teresa e que ela traz a existência textual ao contá-la a seu psicanalista); as palavras soltas anotadas pelo filho posteriormente para virem a ser um texto depois que o incesto se realiza em “Um conto nefando?”, os intrincamentos e duplicações do sujeito em “O voo da madrugada”, como a seguir:

... suponhamos que você morra agora. Só por hipótese, hein? Então, imediatamente, já me verá de novo; aliás, pela primeira vez. Pois, para você, terá cessado o tempo, e o resto de minha passagem pela terra não lhe parecerá mais do que uma fração infinitesimal de segundo; aliás, até menos, ou mesmo tempo nenhum, embora aqui, às vezes, pareça um tempão, principalmente se estamos sofrendo. Mas se pensarmos que também já estamos lá, isso ajuda, entendeu? (SANT’ANNA, 2003, p. 146)

Em *O voo da madrugada*, os textos podem ser lidos como páginas perdidas no diário de um escritor e também como os primeiros ensaios e tentativas de uma autobiografia, continuidade desde “uma autobiografia imaginária” em Confissões de Ralfo. Nesses contos, as narrativas se constituem de ideias e pensamentos recolhidos, a princípio disparatados, convergidos para uma unificação. A leitura, a escrita, a releitura contribuem para a constituição de quem escreve. Desde seus primeiros textos é possível pensar uma composição que faz lembrar os hypomnêmata os quais Foucault se refere, uma memória de coisas lidas, ouvidas ou pensadas (FOUCAULT, 2004) Eram cadernos de anotações onde se anotavam trechos de obras lidas, exemplos de testemunhos de ações, reflexões ou pensamentos que eram anotados para que não caíssem no esquecimento. Em “A arte de não escrever” Sant’Anna ficcionaliza essa própria situação, relembando uma narrativa de Norman Mailer chamada propriamente “O caderno de notas”, em que ele transcreve, para a narrativa, todo um trecho em citação direta:

Norman Mailer escreveu um conto sobre isso: *O caderno de notas*. É sobre um jovem escritor e sua namorada. Vale a pena transcrever um pedaço.

“Há uma coisa que eu vou dizer a você”, ela continuou amargamente. “Você magoa os outros mais do que a pessoa mais cruel do mundo faria. E por quê? Vou lhe dizer por quê. É porque você nunca sente nada e faz os outros acreditarem que sente”. Ela percebeu que ele não estava escutando e perguntou, exasperada: “Em que você está pensando agora?”

“Em nada. Estou ouvindo você e gostaria que não estivesse tão zangada.”

Na verdade, ele estava bastante inquieto. Acabara de ter uma idéia para pôr no caderno de notas e isso o deixava ansioso, pensar que se não tirasse o caderno do bolso para anotar o pensamento, poderia esquecê-lo.

O escritor acaba conseguindo fazer a anotação, que é a seguinte:

Crise emocional agravada pelo caderno de notas. Jovem escritor, namorada. Escritor acusado de ser observador, não participante, da vida. Tem ideia que precisa anotar no caderno. Faz isso e a discussão piora. Garota rompe a relação por causa disso. -9 (SANT’ANNA, Ensaio publicado em Ideias/ENSAIOS, Jornal do Brasil de 19/01/92, pg. 8-9)

Essa estratégia composicional que se assemelha a notas e que nos remete, do ponto de vista do conteúdo, a outros contos, em intertextualidade, também nos remete do ponto de vista estrutural com uma composição em recortes, que chamamos *bricolage*, vista também em outros trabalhos do escritor. A exemplo, em *Confissões de ralfó*, o escritor traz para a cena do texto as memórias não no passado, mas como presente. Aparecem no texto excertos de Canções, poemas, atos do formato teatral e etc., introduzidos em um livro cuja alcunha coloca-se como um romance.

A liberdade que move o procedimento de reescrita, como nos afirma Fabíola Padilha, “consiste em fazer da literatura uma estratégia de descentramento, uma dinâmica de transformações, inversões do vasto repertório herdado da tradição” (PADILHA, 2006 p. 111). Insere-se aí a ideia de *bricolage*, que traduz essa operação de desconstrução/reconstrução sobre a qual se funda boa parte da literatura contemporânea, ideia que, segundo Padilha, abarca o próprio mecanismo interpretativo. Daí um texto em recortes que cita desde Edgar Allan Poe a uma canção Charles Trenet, até constantes apropriações mais sutis e indiretas:

No conto obscuro há uma tendência para os matizes cinzentos, a tristeza, a melancolia, estas as verdadeiras províncias da beleza, os mais legítimos tons poéticos, segundo Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da Composição*.

e há um coroa solitário – o contista? – que atravessa um parque parisiense pisando as folhas caídas de outono e assobiando, às vezes cantarolando, a canção: “Que rest-t-il de nos amours, de Charles Trenet e Leon Chaudiliac. E é na magistral interpretação de João Gilberto para a canção imortal que o homem se inspira enquanto entoava as frases “Que reste-t-il de nos amours/ Que reste-t-il de ces beaux jours/ Une photo, vieille photo/ de ma jeunesse / Que reste-t-il des billets doux/ de mois d’avril, des rendez-vous/ um souvenir qui me poursuit, sans cesse/ Bonheur fane/ cheveux au vent/ Baisers volés, rêves mouvants/ Que reste-t-il de tout cela/ Dites-le-moi/ Um petit village, un vieux clocher/ Um paysage, si bien caché/ Et dans un nuage, Le Cher visage, de mon passe (SANT’ANNA, 2003, P. 46-47)

Ou ainda, as suposições baseadas em narrativas que o “nosso” autor argumenta terem feito parte do repertório do pintor empírico, Balthus, um conto de Hoffman ou o romance “O morro dos ventos uivantes”, argumentando os personagens do

seu quadro “Les enfants” encarnarem Cathy e Heathcliff, personagens do romance, ou Alice, personagem do país das maravilhas de Lewis Carrol. E revela, em “Contemplando as meninas de Balthus”, o mistério ser uma composição de fragmentos que reconhece não ser definitiva, uma realidade criada não para decifrar o mistério, mas para vê-lo:

O mistério que impregna a obra de Balthus é o da realidade mesma, mas como toda realidade em pintura – ou em literatura – uma composição seletiva, organização parcial ou arbitrária de fragmentos num conjunto, vontade, disposição de objetos e naturezas mortas e vivas, ideias, figuras humanas e outros seres (2003, p. 239-240)

A união desses fragmentos se dá pela subjetivação do escritor no próprio exercício da escrita pessoal: o escritor apropria-se do lido (visto ou ouvido, daquilo experimentado) e traz para o texto o próprio processo dessas leituras-experiência entrecruzadas, semelhante ao copista o qual Foucault se refere. Com base no tratado de Sêneca sobre as relações da escrita com a leitura, Foucault observa o papel da escrita de constituir junto ao que a leitura constituiu um único corpo. Foucault salienta que esse corpo constituído não é um corpo de doutrina, mas sim o próprio corpo do copista que, apropriando-se do visto ou ouvido, se transforma em outro. Num movimento inverso, o copista cria, pela apropriação do já-dito, sua identidade própria, sua própria alma é criada no que escreve, não se excluindo, no entanto, a possibilidade de se perceber a voz do outro no que se escreve. (FOUCAULT, 2004)

A mistura de gêneros na composição do texto de Sérgio Sant’Anna, como pontua Liane Bonaton “vem trazendo à tona problemas relativos à literatura e à vida literária, atacando regras de uma estética prestigiada ao mesmo tempo que desmistifica a aura que cerca o ofício de escritor.” (BONATO, 1998, p. 100)

A forma breve se faz presente também no tom ensaístico dado aos seus textos, sobretudo nos últimos três reunidos sob o título “Três textos do olhar”, como já mencionado. É possível observar, a exemplo de “A mulher nua”, a construção de uma mulher se dando em “comparações duríssimas”, com referência a telas de mulheres de diversos pintores. A maneira como elas essa referência aparece na

narrativa, com informações inclusive biográficas, acentua o caráter ensaístico do texto:

Sua presença é muito diversa daquela de nus pintados por pintores oniscientes da solidão, como Edward Hopper, em seus, por exemplo, *Eleven A. M.* (1926) e *Moming in a City* (1944), em que mulheres nuas, sozinhas em seus quartos, completamente distraídas de seus corpos, vistos de perfil e já marcados pelo tempo, contemplam pedaços de cidades lá fora, nesgas de edifícios, tão desolados quanto elas, as mulheres nos quadros. E se falamos em onisciência é porque o pintor, em princípio, não poderia estar no espaço delas, nem vê-las. Então é bem como no cinema, quando se oculta a técnica que nos propicia estar ali, no convívio dos personagens. O cinema, que não escapou a Hopper em *New York Movie* (1939): de um lado, a sala de projeção, com seus escassos espectadores que se perdem no que se passa na tela; do lado de fora, no estreito saguão, a moça de uniforme, a lanterninha, com a mão no rosto, profundamente absorvida em seus pensamentos — ah, a eterna prisão dos pensamentos —, e quase não resistimos a ler na expressão da moça, sendo ela tão jovem, a tristeza de algum amor defeito, ou distante: uma saudade.

Falecido em 1967, Hopper se torna cada vez mais popular, em reproduções nas paredes de lojas, consultórios, capas de livro, lanchonetes e lares, expressando os sentimentos de solidão que todos identificam: perfeitos e poéticos lugares-comuns. (SANT'ANNA, 2003, p. 102)

Pode-se dizer que Sant'Anna realiza uma literatura que atua e questiona os valores instituídos no social, mas o faz explorando estilos de escrita e gêneros de discursos tornando-os literários, consoante a uma estética que expõe as engrenagens do narrar. Explicita-se o jogo ficcional pelo viés do jogo entre o verossímil e o absurdo, podendo-se reafirmar a proposição de Santos Brandão:

Sant'Anna é desses escritores que, ao contrário dos retratistas de época, fazem literatura para enganar descaradamente o leitor. Que não se entenda errado: é ludibriando o leitor que ele fabrica a solidez e a possante beleza de sua ficção. Mestre da representação, Sérgio Sant'Anna é desses mágicos que preferem mostrar o truque a iludir as plateias. (SANTOS, 2005, p.37)

A isso coaduna-se uma linguagem simples que sugere o efeito comum de representação da vida enquanto dissolução do cânone maior, que com

frequência desponta na produção de romances e textos mais longos, e no qual desponta a figura do narrador cuja elaboração do texto constitui-se como um motivação para viver como pretexto de ter o que contar e lembrar, de modo que um narrador que se dá conta da sua própria fragilidade, ainda que quem narre efetivamente seja de fato um escritor ou autor.

A inscrição do autor, se antes já se mostrava como tendência – seja na coincidência onomástica autor-narrador, torna-se uma categoria-chave na construção dessas narrativas. Nesse sentido, nos deteremos sobre o processo de presença do narrador-ensaísta nas narrativas do século XX e XXI para cotejá-la com as narrativas de “O voo da madrugada”. Nos propomos a discutir mais profundamente essas questões no tópico abaixo.

4.3 O escritor de formas breves

A língua está aí, mãe inesgotável, à espera de que você beba nela, língua e palavra, qualquer impossibilidade é toda sua, este ser que não pode ser nenhum outro, abismado, verdadeiramente obscuro é o contista” (SANT’ANNA, 2003, p. 55).

Theodor Adorno esclarece, em "Posição do narrador no romance contemporâneo" (2003), ensaio em que discorre sobre questões relativas ao gênero romance (como o próprio título já antecipa), que o quadro intelectual em que o gênero romance surgiu remonta à era burguesa, e está vinculado à ideia de totalidade humana e a um contexto histórico particular, o iluminismo. É evidente que com a modernidade e ainda hoje, como é possível constatar nesse século XXI, o romance não desaparece, ainda que tenha sofrido transformações, como a fragmentação, categoria que Adorno elege como essencial do romance moderno e a qual vincula a uma "crise da objetividade literária" (ADORNO, 2003 p. 57) como marco das transformações nos modos de narrar.

O conto, como também já explanado, não é uma invenção sofreu inúmeras transformações em consonância com os processos históricos mas. Como visto, está fortemente vinculado a fragmentação. Nadia Gotlib em sua “Teoria do conto”

ressalta que a relativização da história e da realidade somada ao que chama de desenraizamento transcendental, a perda da busca de um sentido e de uma utopia, geraram a paródia e a negação de grandes projetos políticos, sociais e estéticos do modernismo e, portanto, uma descrença nas grandes narrativas, representadas pelo gênero romance: “A preferência por pequenas questões do cotidiano, com a aproximação com outras linguagens, a exemplo do cinema, dos quadrinhos, da publicidade, caracterizaria as formas breves (e livres) de narrar.” (GOTLIB, 2003, 55)

A supervalorização da linguagem leva, nos extremos do pós-estruturalismo, à quebra da ligação original entre o signo e seu objeto, ignorando-se "o exterior referencial da linguagem", como diz Derrida, ao mundo das coisas. É quando a linguagem se posiciona como realidade autônoma, e as possibilidades de interpretação se multiplicam no vazio criado pela ausência da autoridade – inclusive a do próprio autor em relação à sua obra. O resultado consiste no afastamento do romance e do conto episódico dotado de começo, meio e fim, com tensão crescente, estrutura fechada e final inusitado. Generalizações nesse sentido geraram discussões acerca de uma limitação do gênero e avaliações valorativas – considerando que existem grandes contos em qualquer. No entanto, a despeito de quaisquer projeções futuras sobre critérios avaliativos do que seria melhor, o conto e ensaio resistem, como demonstram as inúmeras publicações. Quanto a essas reflexões, Gotlib complementa com os comentários:

Numa época de extremo relativismo, talvez seja anacrônico esperar grandeza nas artes e na literatura, quando os próprios parâmetros de avaliação são desconstruídos. Talvez estejamos caminhando para critérios individuais do que é efetivamente o melhor. No Brasil, de Machado de Assis; *Vestida de preto*, de Mário de Andrade; *Acudiram três cavalheiros*, de Marques Rebelo; *Cheia grande*, de D. Martins de Oliveira; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa; *Flor, telefone, moça*, de Carlos Drummond de Andrade; *Viagem aos seios de Duília*, de Alcântara Machado; *Baleia*, de Graciliano Ramos; *O pirotécnico Zacarias*, de Murilo Rubião; *Laços de família*, de Clarice Lispector; *Armado cavaleiro o audaz motoqueiro*, de Herberto Sales; *Afinação da arte de chutar tampinhas*, de João Antônio; *Sargento Garcia*, de Caio Fernando Abreu... (2003, p. 55)

Fato é que o conto e ensaio parecem estar bastante afinados com o contexto histórico num certo recorte geográfico e cultural do século XXI. Retorno ao mote que instiga esse capítulo, em que o ensaísta de “Contemplando as meninas de Balthus” revela a tentação que pode às vezes nos tomar: imaginar o que estaria lendo Katia, no seu livro de capa dourada sem título visível, no quadro *Katia lisant*. Entre as diversas possibilidades suscitadas pelo repertório do ensaísta relacionado ao pintor:

(...) qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora. Um livro sem título e de páginas não acessíveis para o contemplador de fora, o voyer, é um livro onde se pode inscrever tudo. Mas não devemos ser nós a inscrevê-lo, e sim Kátia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios e imagens para nós (SANT’ANNA. 2003, p. 241)

Se *O voo da madrugada* coloca o escritor contemporâneo como o contista e ensaísta, não o faz em uma marca definitiva: alguém vem a escrever um conto (não se nomeia contista) ou surge mais esparsamente, aleatoriamente, sem titulação: considerando-se conto como contar, como fabulação, Teresa fabula acerca da moça no jornal para alguém (seu psicanalista), um filho anota palavras para escrever depois, se vem a não receber a alcunha de poeta, não é revelado; quando se imagina alguém que cantarola uma canção, é apenas em hipótese que seja o contista (já que seguido de uma interrogação - “o contista?”), mas sempre prestes a se metarfosar.

4.3.1 O ensaísta-contista: o autor se inscreve

Não se podem precisar as significações do fenômeno que se convencionou chamar de pós-modernismo, embora possam ser apontadas algumas características bastante peculiares que distinguem esse período de outros. Obras ficcionais que propõem uma reflexão acerca da sua própria condição de ficção e que acentuam, por consequência, a figura do autor e a escritura tornaram-se uma constante na produção literária contemporânea. Affonso Romano Sant’Anna já dissera que: “a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da

própria linguagem. Como resultado, ocorreu um certo exílio e sequestro do fazer artístico. A literatura, por exemplo, tornou-se mais literária” (SANT’ANNA)

Tanto os casos não raros em que Sant’Anna se inscreve nominalmente, como acontece em vários momentos da sua obra, tanto nos em que a coincidência onomástica não se aplica, como “A barca na noite” em que o narrador-personagem-escritor não é nomeado; “Confissões de Ralfo” em que Sant’Anna e Ralfo se revezam na escritura, e “Simulacros”, que desde o título está repleto de questionamentos explícitos ao sujeito enunciador, para nos limitarmos as ficções mencionadas, são exemplares de ficção que trazem para cena, para o palco da narrativa, essa figura emblemática do autor.

A presença de diálogos, apropriações e intertextualidades podem ser colocadas no bojo, contestando a ideia de originalidade. Além disso, uma literatura marcada pelo uso da primeira pessoa, em que as identidades do autor e do narrador se mesclam, numa tentativa de recuperação do passado através da memória (em que os momentos lembrados e aqueles manipulados ficcionalmente coabitam tão necessários um do outro sem que se possa mais distingui-los) dá a essa narrativa cada vez mais aspectos de um discurso que incorpora o autor.

Foucault convida-nos a essa reflexão ao trazer-nos a ideia de função-autor, em “O que é um autor?” centrando-se na relação entre texto e o sujeito da escrita para pensar o que seria esse autor. O ensaio toma como ponto de partida as palavras do personagem de Beckett em Esperando Godot: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Foucault reconhece, nessa proposição, um dos princípios fundamentais da escrita contemporânea. Para ele, na escritura, “não se trata da sujeição de um sujeito a uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer” (FOUCAULT, 1994, p.793).

Foucault percebe uma passagem de uma relação da escrita com a imortalidade para uma relação da escrita com a morte. Se fala-se da “morte do autor”, é porque o que se têm é o apagamento daquelas características que o tornam individuais do sujeito escritor, de maneira que “a marca do escritor já não é mais que a singularidade de sua ausência”. O autor não é algo que possa ser

descartado. A própria unidade de uma obra depende dessa entidade, responsável pelo arranjo da escrita e de seus eventos. Por isso ele introduz o que nomeia de função autor, categoria que preenche a lacuna deixada pela “morte do autor” e que se constrói em diálogo com a obra. No entanto, essa função ainda surge sob signo da negatividade, embora tenha sido, paradoxalmente, pontapé para se repensar a figura do autor presente nos textos ficcionais.

Há, nas narrativas contemporâneas, uma tendência ao “retorno” de um sujeito que referencia o autor pós sua “morte” (provocada talvez, de início, por Nietzsche e levada até suas últimas consequências no que tange a voz autoral das narrativas por Barthes e Foucault), que não se trata de um retrocesso às concepções de sujeito clássicas e também não representa a anulação das contribuições dos ativistas da “morte do autor”. Há, nos textos contemporâneos, uma relação entre sujeito físico autor e o sujeito narrativo que se apresenta e deixa-se ser visto, como um sujeito de inconstância e incertezas, recorre à memória sabendo ser ela falha. É por isso que ele pode transitar pelo espaço narrativo numa subjetividade múltipla e relativizada, porque consciente de sua precariedade.

Como nos alerta a leitura da pesquisadora Diana Klinger, na qual mais adiante nos deteremos, o que surge:

(...) não se trata da figura sacrossanta do autor, não seria um retorno do sujeito pleno, no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da literatura do eu, a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade (KLINGER, 2007)

O que se colocou em pauta é que autor não poderia mais ser ignorado, visto que sua identidade sempre aparece para justificar o texto na análise de uma obra, ficcional ou não; ou ao mesmo especular, como faz próprio narrador em “Contemplando as meninas de Balthus”, ao sugerir possibilidades para leitura da tela em *Katia lisant* remetendo-se a informações do pintor que justifica ser empíricas. Não temer essa presença possibilita-nos uma leitura sem as amarras

de um ler positivista estruturalista, nos moldes do formalismo escolas de crítica literárias que procuraram ditar um manual de leitura em meados do século XX.

Então, cabe pensar, que sujeito é esse? A leitura de Foucault sobre a obra de Georges Bataille resvala comentários sobre o sujeito, no qual detecta uma “experiência nua da linguagem” através da qual fraqueja a evidência do “Eu sou”. Oportunamente, na medida em que estamos nos valendo de que há diálogos e retomadas no texto de Sant’Anna com essa tradição literária, cabe pensar o sujeito nessa perspectiva, com a qual dialoga para, ao mesmo tempo, trair. O sujeito batailleano passeia, “sem outro fim que o esgotamento”, pelo “vazio desmesurado” deixado pelo filósofo em perda de função gramatical, apropriando-se de uma experiência de expressão na qual, “em vez de se exprimir, se expõe, vai ao encontro de sua finitude e sob cada palavra vê-se remetido à sua própria morte”.

Relevar no texto autobiográfico de Bataille os modos de inscrição desse sujeito exposto a uma “pulsão de morte” significará narrar uma trajetória de desmedida, de transgressão de limites, de conseqüente esgotamento de antigas soberanias, sobretudo no que diz respeito à linguagem. Foucault diz-nos que a linguagem de Bataille “desmorona-se sem cessar no centro de seu próprio espaço, deixando a nu, na inércia do êxtase, o sujeito insistente e visível que tentou sustentá-la com dificuldade, e se vê como que rejeitado por ela, esgotado sobre a areia do que ele não pode mais dizer.” (FOUCAULT, 2001, p. 36). Ainda segundo Foucault, Bataille é aquele que retém o olhar, à maneira de um místico dos novos tempos, nesse ponto de ruptura, ponto de êxtase, de quebra com a particularidade fechada em si, em seus objetos de “rentabilidade” pessoal. “[...] Esta exposição ‘me põe em jogo pessoalmente’, é o momento de realização de toda a minha vida [...] O que escrevo agora é minha vida, é o próprio sujeito e nada diverso”. Talvez eu estivesse aberto a esse mundo do fora: assim, o mundo é em mim representado pelos objetos que comumente o compõem; e que habitualmente me situam fora de mim.

Mas é na medida em que esses objetos desaparecerão que eu lograrei meu intento. Pode ser ainda que nessa desapareição dos objetos, minha especificidade, minha particularidade desapareçam com eles (pois que sem ligação com objetos

particulares cesso 'de ser e mesmo'). Mas esse sujeito universal e insignificante só é encontrado a partir do sujeito particular, que mergulha em si mesmo, na mais profunda significação. (BATAILLE, 1971, p. 397)

Bataille desenrolara, em sua obra, essa presença do autor significativamente. E podemos considerar o diálogo atento de Sant'Anna com certa tradição que também se preocupara com as questões evocadas a partir daí. No entanto, essa retomada não significa, de forma alguma, uma adesão de uns aos outros que se desenham em Sant'Anna, em *O voo da madrugada*. Vale uma pontuação Fabíola Padilha em "Expedições..." quanto ao aspecto da criação artística faz-se relevante e pode encontrar sua síntese no ato de emular. Para a autora, a criação artística se baseia no procedimento dialógico e constitui o que chama de "rede textual polifônica". "Em sua etimologia, o verbo "emular" comporta significados como seguir o exemplo de; imitar; etc.," mas igualmente designa "competir, emparelhar, rivalizar, igualar, etc.". A rentabilidade polissêmica apontaria para a ambiguidade contida na relação que o escritor estabelece com as obras do passado. Esse tipo de postura é a um tempo subordinada e transgressora, uma vez que afirma a descendência para, de certa forma, traí-la.

Portanto, reformulamos: Que sujeito(s) é esse que se constrói em *O voo da madrugada*? O sujeito contemporâneo? Perguntamo-nos: "o que significa ser contemporâneo?". Mais especificamente "de quem e do que somos contemporâneos?".

Agamben, no ensaio "O que é o contemporâneo?" (2009) sugere que a resposta venha de Nietzsche, para quem a contemporaneidade é uma condição intempestiva: está dada numa relação de desconexão e dissociação com o tempo presente. Somente aqueles que estão afastados do seu tempo (não de forma nostálgica), apreendem sua própria especificidade. Dessa forma, argumenta Agamben, "a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias". (2009)

Ao arguir acerca do que é o contemporâneo, Giorgio Agamben vale-se do intempestivo nietzscheano, e enuncia o sujeito da contemporaneidade como aquele "que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo".

A ideia de contemporâneo, nesse contexto, contrai todos os tempos sem desconsiderar que essa presença é uma ausência paradoxal: ser contemporâneo é experimentar não as luzes da época, que ofuscam o discernimento tal como foi posto por Nietzsche, e sim as trevas.

Agamben discute essas ideias a partir de uma leitura de um poema de Mandelstam no contexto dos séculos XIX e XX, chamando a atenção para a imagem de uma presença que se ausenta por visualizar na história a incompletude e a provisoriedade: segundo o estudioso italiano, o século fraturado volta-se ao passado, na poética de Mandelstam, “para contemplar suas pegadas”. Para Agamben, o contemplar remete a algo que se dá no agora, ao mesmo tempo em que nos é exigido, para contemplar, um gesto de recuo de revisitação da história.

Retomo essas observações com objetivo de refletir em como as últimas narrativas de “O voo da madrugada” existe a possibilidade de se reconhecer esse gesto de recuo de revisitação da história que surge acentuadamente com a palavra *contemplar*, desde o convite que o pintor Lucas de Paula faz-nos à contemplação da obra:

[...] gostaria que você se deixasse conduzir um pouco por mim na **contemplação da obra**, para ver comigo o que talvez só eu e uns poucos como eu vimos nela. Sim, porque aí onde a maior parte das pessoas vê exposição crua, apesar de estilizada, de uma anatomia masculina, inclusive dos órgãos sexuais, sem nenhum pudor, eu vou mais longe para dizer que Egon Schiele salientou o que havia de feminino em seu corpo, o ponto de contato entre os sexos feminino e masculino, que ele resolver encarnar decididamente neste quadro (SANT’ANNA, 2003, p. 230)

Em “Contemplando as meninas de Balthus”, a palavra surgida no título, no gerúndio, revela ainda um gesto em desenvolvimento, o que inclui olhar mas que o supera: é olhar prolongadamente e com atenção.

A incursão pictórica em “A mulher nua” pode ser exemplar dessa revisitação histórica: A mulher nua vai se constituindo no momento da materialidade do texto, no exercício da escrita, que ao mesmo tempo é gesto de revisitação da

tradição: “Não tem nada a ver, também, com os nus do ateliê e com os pintores que revelam, de algum modo, numa obra, sua relação ou atração pela modelo, como Goya e sua *La Maja desnuda*” (2003, p. 213). Além de incursionar por *Nude in an Armchair* (1929) de Pablo Picasso”. Em “A figurante” essa obra de Picasso também é citada, agora por Lucas de Paula, o personagem-pintor.

Esse gesto de contemplação diverge do que o estudioso Theodor Adorno reconhece (2003), referindo-se ainda ao narrador do romance, que não cabe mais no mundo contemporâneo à atitude contemplativa, a permanente ameaça da catástrofe não permite a observação imparcial e nem mesmo a imitação estética dessa situação demasiadamente dessa característica que não é nem foi reconhecida apenas pela literatura, mas era uma tendência filosófica.

Giorgio Agamben reconhece implicar, no gesto contemplativo, uma revisitação da história em que o olhar é ser contemporâneo: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (AGAMBEN, 2009). As referências de Agamben a oposição luzes e escuro, podem dialogar sobretudo com os textos-ensaio da última sessão de *O voo da madrugada*, porque ensaios que flertam com a pintura e fotografia – expressões artísticas que se nutrem da tensão luz/escuro/sombras (ausência), como em “Contemplando as meninas de Balthus”. Ao “contemplar” por palavras a primeira pintura, observa, como já mencionado, a presença de um homem de torso sem veste, o pintor de costas a alimentar o fogo da lareira, fonte de luz para o restante do aposento. Como o artista na pintura, o escritor, nem ele próprio verá o que se abriga nos espaços que cava (com a pá-palavra) da narrativa. Se o escritor desenha o pintor na tela aprisionada, há uma simultaneidade em que o escritor se inscreve também (e então já é o contrário de “A mulher nua”, que se expõe de frente) ajoelhado de costas para a narrativa. No entanto, nós, os leitores, “sabemos que o mistério estará se ocultando ali, e que o único a penetrá-lo é o fogo. Ou melhor, provenientes do fogo, o calor. e a luz”.

Se os espectadores da pintura sabem que mistério se embuste ali mesmo, no espaço da própria pintura sendo a luz do fogo, por sua vez, o escritor, ou o pintor,

o artista, está ali: colocando lenha para queimar mais, para ter mais fogo, como quem cava mais palavras no papel, mais narrativas, no canto figurante:

[...] uma luz que, ao sabor de um lance de chamas, ilumina uma flor clandestina na sombra. Ilumina-a para...ninguém, e isso é inquietante, porque nos retira do centro gravitacional para lançar-nos a uma descartável periferia, à morte, porque não somos necessários. (SANT'ANNA, 2003)

Na escrita, o escritor se performatiza em pintor. Uma luz que ilumina uma presença clandestina que estivera e está na sombra (talvez essa presença descartável do autor, pintor, escritor, leitor). Essa luz ilumina o que está na clandestinidade, não o que se oculta; ilumina, paradoxalmente, o sujeito que está de costas, no canto, figuradamente, mais que a menina localizada no centro; e menos que a menina o que se oculta no centro dela; o que centraliza-se, na pintura, paradoxalmente, é o que recebe mais sombra e que há menos luz. Esta lançando-nos a sombra: nessa aparente morte, em que tudo desvela-se, mesmo lugar onde há, ironicamente, maior movimento (em sua saia, nas pregas do vestido).

Retirando-nos do centro gravitacional, o local do artista é o do anonimato; isso inquieta porque nos retira do enredo narrativo, isso não seria narrar, então, esses personagens? Similar efeito acontece em *La chambre*: uma menina deitada no sofá e uma outra vestida empurra as cortinas. Desnudando a janela, deixa que a luz vinda de fora penetre o interior do aposento. A força de seus bracinhos sustenta o peso das cortinas e a luz pode continuar a incidir sob o corpo que se abre e que antes estivera em sombra, em vacância, plenamente, para o que já está legitimado; um lance de chamas para o pintor, ainda que de costas, talvez venha anunciar que esse espaço também se cristalizou e vem a ser como um operário que sustenta as cortinas, que nos tira do centro gravitacional de nossas vidas para lançar-nos a uma descartável periferia, já a morte.

Agamben questiona como se pode ver o escuro da contemporaneidade e as respostas que elabora vêm da neurofisiologia da visão, que conclui que vemos o escuro. Com a ausência de luz, com as retinas encobertas pelas pálpebras, nelas ativam-se células que são periféricas e que permitem que se veja a

escuridão. Ver o escuro já não pode então ser considerado uma mera ausência de luz, mas a presença de outra atividade. É preciso então uma habilidade especial capaz de neutralizar as luzes que provem da época, para descobrir o escuro. Tal luz é, entretanto, de alguma forma também combatida pelo olhar do escritor, para ver justamente além, ou melhor, entre a luz:

Sant'anna cria a imagem de um corpo deitado, passivo e inerte, em uma de suas leituras de uma pintura de Balthus, e propõe que este corpo se mova, de acordo com o acionamento do olhar do leitor. O olhar do escritor resiste à luz para poder ver outra possibilidade de sua época, distante das pretensões e heranças do passado mas ao mesmo tempo paradoxalmente próxima. O *contemporâneo* de Agamben se constrói na relação que o escritor estabelece com o seu próprio tempo. A "luz" era ainda força matriz, matéria fundadora a ser apropriada.

Agamben defende que pertence verdadeiramente a seu tempo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões, mas aquele que estabelece uma relação particular com seu tempo, a possibilidade de perceber sua própria época. Para ele, "o poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo, [...], para perceber nele não as luzes, mas o escuro.". É aquele capaz de "escrever mergulhando a pena nas trevas do presente." (AGAMBEN, 2009, p. 62). Portanto, o contemporâneo não necessariamente coopta alegremente com seu tempo, e também não tem saudades de algum outro, de uma era perdida. Nesse sentido, não é nostálgico; como lemos o sujeito de "A barca na noite".

Porque escrever? Porque o escritor escreve? Retomando as questões do início desse tópico, voltadas para Bataille, o escritor escreveria para desaparecer "J'écris pour effacer mon nom. Le sens d'une oeuvre infiniment profonde est dans le désir que l'auteur eut de disparaître [...]"²⁵ (BATAILLE). Retomando a discussão com a voz de Klinger, a autora cita as perguntas de Roland Barthes em sua análise de Sarrasine, de Balzac que consistem em questionar quem fala: seria o herói da novela, o indivíduo Balzac ou mesmo autor, ou ainda uma

²⁵ Eu escrevo para apagar o meu nome. (...) O sentido profundo de uma obra é desejo do autor de desaparecer. (tradução nossa)

sabedoria universal, uma psicologia romântica? Barthes conclui a impossibilidade de se responder tais questões visto que a escrita é ela mesmo “a destruição de toda voz, de toda origem (BARTHES apud KLINGER, 2007, p.34). Para Foucault, como observa Klinger, o eu não é apenas matéria-prima da escrita, e o que se opera é justamente o contrário (ou, ao menos, trata-se de uma proposição tautológica): a escrita de si que contribui substancialmente para a própria formação de si (KLINGER, 2007, p. 26). Portanto, a unidade da narração é construída pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados para se construir a própria identidade do sujeito.

Klinger em sua pesquisa (focada na autoficção e textos tidos como autobiográficos) traça um percurso tangendo o estatuto da autobiografia até a autoficção, passando por, além dos citados Lecarme e Dubrovsky, Lejeune (precursor dos estudos autobiográficos) para propor uma reformulação do termo em consonância com a ideia de performance, tomando o texto ficcional como aquele que implica uma dramatização de si, no sentido mesmo restrito do vocábulo: dramatização como atuação, performance, e pode nos auxiliar na resposta que buscamos. Para a estudiosa:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala. (KLINGER, 2007, p. 51)

Para Klinger, “o autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que representa um papel na própria vida real na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras” (KLINGER, 2007, p. 55). O sujeito da escrita não é um ser pleno, mas resultado de uma construção operada entre o texto ficcional e o que está fora. A verdade, não vem a ser um pré-requisito para o autor na concepção da ficção autobiográfica; ele apenas se vale do modelo para nos apresentar uma outra coisa. “a ficção se apropria da forma da autobiografia, mas para torná-la um discurso obsoleto: o texto “falha” em pôr ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade.” (2007, 25)

Nesse contexto, a ficção de Sant'Anna em geral oferece-se como prato cheio para se pensar essa presença marcante do sujeito autor nas narrativas contemporâneas, haja vista a maleabilidade e diversidade que esses personagens colocam-se em cena. Narradores-escritores, em que não raro atendem também pela alcunha "Sérgio Sant'Anna", que deixam explícitos em suas falas a ideia de que a realidade só ganha sentido se representada, em que vozes narrativas aparecem sempre tensionadas no impasse inconciliável de unir o fragmentado, sem posições fixas, diluídas uma nas outras, em consonância com esse sujeito descentralizado mas que também se movimenta num esforço constante e contrário de se apresentar com um sujeito. Além de deslocar suas posições na narrativa, a ficção de Sant'Anna ficcionaliza o deslocamento, próprio da sua escritura; narrador, leitor, personagem, escritor, escritura, ficção, literatura são autorepresentados, trazidos para o palco do texto explicitamente, numa ficção que se desdobra para concretizar na escritura aquilo que tenta ficcionalizar: as possibilidades e insuficiências da linguagem literária e desse sujeito.

Retomando Klinger, para quem a autoficção assimilasse-se a arte da performance e para quem:

na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional" "[...] Ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, como se o leitor assistisse 'ao vivo' ao processo da escrita. (2007, p. 25)

Sant'Anna seria também um ator, um performer de si mesmo, que não visa mascarar as experiências biográficas, referências de leitura, do mundo visto e ouvido que constituem seu repertório, muito pelo contrário, as explicita na arquitetura narrativa.

Nesse processo, no entanto, não há nenhuma gratuidade. Como perceptível no conjunto de sua obra, há um projeto estético e preocupações trazidas de um mesmo contexto opressivo e excludente, e nesse sentido é também política. O tom crítico, trabalhado com ironia e consciência crítica sobre o ato de narrar, e muitas vezes em tom de pastiche e paródia, aparece em *O voo da madrugada*

ao privilegiar sobretudo o contexto ideológico do discurso, desestabilizando discursos legitimados e “civilizados”, não uma postura crítica capitaneada pela mera denúncia de tabus e suas contingências históricas. Dalcastagné já observara sobre “A crítica ácida lançada (...) para o universo externo é de algum modo refratada e se volta para o interior de sua obra, maculando-a também, comprometendo sua forma com o objeto de sua representação.” (DALCASTAGNÉ, 2017, p. 3).

O da arte se dá ainda em função do questionamento do próprio conceito de realidade, seja pela inserção do criador no interior da obra, seja pela inconclusão do quadro, seja pelas evidências de que a personagem não vive dentro do ambiente do texto – como em “A figurante” (SANT’ANNA, 2006), por exemplo –, ela é apenas “inserida” no espaço, “falada” por um narrador. Para o escritor, 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. Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação” (SANTOS, 1992, p. 86).

Enquanto exemplo de autor fixado no campo literário, homem, branco, de classe média, de uma das regiões “centrais” do país, que conta com diversas publicações, ganhador de prêmios, referendado por uma grande editora nacional, Sérgio Sant’Anna tem o perfil de um escritor com conhecimento ou aval para falar do que bem entende. É a intelectualidade (masculina) atuando na literatura ou o intelectual que tem o que dizer. A legitimidade conquistada pelo autor tem relação direta com os discursos que ele coloca em prática. Sérgio Sant’Anna detém o direito à voz e uma “autonomia relativa” de que fala Pierre Bourdieu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Outras várias pesquisas literárias já se debruçaram nas relações entre erotismo, morte, literatura e transgressão, explorando as possibilidades de se distinguir sexo, morte, e linguagem da instrumentalidade, posto portanto que um projeto em conteúdo pouco ou nada inaugural/original. Em forma, como texto dissertativo, tampouco (se sim, mais por descuido que por transgressão).

Assim como os domínios de Eros são nebulosos, a percepção, ao longo da pesquisa, de que os textos inseridos no livro não eram narrativas isoladas e que

cada uma cumpria o papel de compor o desenho o qual a obra se transformava, talvez tenha corroborado, fatalmente, com a dificuldade que se instaura a quem se compromete a estudar fenômenos com os quais se estabeleceu, alguma vez, uma relação fortemente subjetiva: a de se distanciar do que tradicionalmente nomeamos objeto de pesquisa.

O fim do século XIX e o nascimento do século XX representa-se uma cisão, no qual impacto tecnológico e científico que emerge no século XX provocou inúmeras transformações do homem, sociedade e obviamente, categorias que a como a literatura. No Brasil, o movimento modernista promoveu rupturas com os ideais estéticos do romantismo, e posteriormente a chamada contemporaneidade ou pós-modernidade cuja síntese de Alfredo Bosi: “elástico e costuma trair a geração de quem o emprega” (BOSI, 1994, p. 383).

A própria tentativa de delimitação do momento literário exige um exame detalhado para situar a multiplicidade da estética contemporânea do século XXI dentro do universo literatura brasileira contemporânea. O que parece pertinente afirmar seja talvez que a tentativa classificatória terminará, como afirma Villaça, apenas “no impasse, na perplexidade, na indecidibilidade, lugares que ameaçam os que querem estabelecer diferenças rígidas entre o moderno e o pósmoderno” (Villaça, 1996, p. 13).

As narrativas de *O vôo da madrugada*, dentro desse universo de literatura contemporânea, desestabilizam não apenas discursos hegemônicos, tanto por sua estrutura que muitas vezes rompe com a linearidade quanto por seu conteúdo, de um movimento de energia libidinal, mas que pode operar desestabilizações outras – inscritas no próprio corpo – e que portanto não se furtam ao gesto de aproximação limítrofe com discursos tão estereotipados e tabus desgastados, supostamente superados no mundo globalizado do século XXI e que, em capacidade de transmutação vertiginosa tal qual os personagens que se deslocam nas narrativas, se perpetuam sem cessar, sobretudo via aparatos tecnológicos de interação virtual ao alcance das mãos. Ao propor movimentos de questionamento também da arte e da literatura enquanto instituições, o que Sant’Anna parece colocar em questão é a própria realidade,

contrapondo-a às suas múltiplas representações, em vez de simplesmente mimetizá-la – ao compor uma obra em que o jogo com o hibridismo de gêneros e rupturas da linearidade não é melindre da nomeação (é conto, é texto) em que é hibridismo mas é também conto, é fragmento mas também pode contingenciar alguma linearidade - como bem observa Regina Dalcastagné, “é também uma aposta na utopia, a partir da ruptura nos modos de ver e interpretar o mundo que nos cerca. Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela ‘direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente’. Sua ausência, na literatura e nas artes, implica no não questionamento da noção de realidade do próprio leitor/espectador. Quebrar essas expectativas é acenar com outras realidades possíveis – o que não é pouco na situação do Brasil hoje.” (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 4)

O tom de violência presente em diversas dessas narrativas convoca, aos que não a recusam de primeira, a entrada em uma dimensão reflexiva, frente aos bastidores da construção textual, o que, no leitor, mina a tranquilidade contemplativa frente não só ao narrado, mas ao como é narrado. No segundo capítulo, o diálogo entre os contos e as teorias sobre erotismo, interdição, transgressão, chama a atenção para o modo como a instância narrativa assinala tanto a violência presente no ato incestuoso e a repugnância provocada por ele quanto a forma de prazer extremamente erótica que se estabeleceu entre mãe e filho. No entanto, uma observação mais atenta nos permite ampliar a significação contida no relato do incesto, que vai muito além da representação de um erotismo transgressor. Nesse sentido, a interlocução entre o texto literário e as formulações de Michel Foucault dentre outros subsidiou a abordagem dada ao entendimento de uma escrita que se vale das imagens de transgressão como estratégia estética.

A alternativa de transformar a arte e a realidade seria, talvez, atingir outras existências, estender uma ponte até a experiência alheia, dar a ela espaço para emergir e, de algum modo, se comunicar com a que se expressa na narrativa. O que certamente não redime ninguém, mas ao menos estabelece um contato. É o que *O vôo da madrugada* parece propor – tocar o leitor na força motora de seus

mais íntimos desejos e medos, comunicar-se com eles, e é também o que, de alguma maneira, nos propusemos ao longa da escrita dessa dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*. Trad.: Jorge de Almeida. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* In: **O que é Contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALMEIDA, Tereza Virgina de. À imagem do invisível: notas sobre contos de Sérgio Sant'Anna. **Revista Temas & Matizes**. Cascavel. N. 6 p. 79-82. 2004.

ALVES, Marine Souto; GONÇALVES, Claudio do Carmo. Aspectos da ficção contemporânea na pós modernidade: uma leitura do conto "O monstro", de Sergio Sant'Anna. **Cerrados**. Brasília. v. 19, p. 319-331, 2010.

ARNEIRO, André Luis de Paula. "Especulações em Sérgio Sant'Anna: relações dialógicas com a filosofia nietzscheana". **Dissertação de mestrado**. USP: São Paulo. 2011

BARBOSA, Maicon. Notas de uma escrita pelo fora: Foucault, Blanchot e a exterioridade do pensamento. 1 colóquio educação e sociedade. São Cristovão, SE, 21 a 23 de setembro 2011.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense/ Ed. Da Unicamp, 1988, p. 65-78.

BATAILLE. **O erotismo**. Lisboa: Antígona, 1988.

BERND, Zilá. **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: UFRGS 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O diário íntimo e a narrativa*. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:Rocco, 2011.

BONATO, Liane. **Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo**, Ciênc.let., Porto Alegre, n.34, p.171-182, jul/dez. 2003

BONATO, Liane. Lendo o híbrido em *Confissões de Ralfo*. In: BERND, Zilá (org). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALEGARI, Lizandro Carlos. A literatura contra o autoritarismo

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** (trad. Nilson Moulin). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XX.** Rio de Janeiro: Rocco. 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos símbolos:** Trad. Vera da Costa e Silva et al. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 121

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Nas tripas do cão:** a escrita como espaço de resistência. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 29, p. 55-66, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/issue/view/264>>. Acesso em: 7 abr.

_____. **Tensões da representação em Sérgio Sant'Anna e João Câmara.** Encontro Regional da ABRALIC 2007 *Literaturas, Artes, Saberes*, 23 a 25 de julho de 2007 USP – São Paulo, Brasil

DANTE, Alighieri. **A divina comédia.** Tradução, prefácio e notas: Hernâni Donato. Edição: Cultrix Ltda, p.32/33.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs.** Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995-1997.

DIAS, Angela Maria. O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna. **V. 9/10 (2003/2004): O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira ufmg**

DUARTE, André. De Michel Foucault a Giorgio Agamben: a trajetória do conceito de biopolítica. In: SOUZA, Ricardo Timm de; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de. **Fenomenologia hoje III: bioética, biotecnologia, biopolítica.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 69

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio – Um Estudo Sociológico.** Trad. Andréa Stahel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do Sujeito.** São Paulo. Martins Fontes. 2004.

_____. **A história da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988

_____. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 139-174.

FREUD, Sigmund. **Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GOTLIG, Nádya Batella. **Teoria do conto**. São paulo: Ática, 2006. (princípios; 2)

GÓIS, Edma Cristina. "Manipulações em cena: perfis femininos da visão de Sérgio Sant'Anna" **REVISTA LITTERIS** ISSN: 1983 7429 Número 4, março de 2010.

GRACIANO, Igor Ximenses. A encenação do gesto literário: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. **Tese de Doutorado**, UNB, Brasília, 2008

_____. O gesto literário exposto: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. In: **XI Congresso Internacional da Abralic**, 2008, São Paulo. XI Congresso Internacional da Abralic, 2008.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LE MOS, Maria Tereza Carneiro. A Barbárie e as Razões do Discurso em Sérgio Sant'Anna Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários** Volume 8 (2006) – 21-29. ISSN 1678-2054 Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 02. Ago. 2015

LIMA, Raymundo de. Para entender o pós-modernismo. **Rev. Espaço Acadêmico**. Numero 35 Abril/2004. Disponível em: <https://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm> >. Acesso em: 24 mai. 2016.

MACHADO, Roberto. **Foucault, filosofia e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. Ed. Ver. E. ampl. - São Paulo: Cultrix, 2004.

PADILHA, Fabíola. **Expedições, ficções: sob o signo da melancolia**. Flor&Cultura, 2007.

PAZ, Otávio. **Um mais além erótico**: Sade. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. **Atas da VI Jornada Nacional de Filologia, Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/download/9646/8475>. Acesso em: 12 out. 2009

PÓLVORA, Helio. **Itinerários do conto**: interfaces críticas e teóricas da moderna short-story. 2002.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes da década de 70. In: __. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANT'ANNA, S. **A tragédia brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Amazona**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Confissões de Ralfo**. Reed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995 (1ª ed., 1975).

_____. **O voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O monstro: três histórias de amor**. São Paulo: Companhia das letras, 1994

_____. **Senhorita Simpson: histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Um romance de geração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza: O Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 03. 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1116>>. Acesso em: 24 mai. 2012.

_____. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2003.

SARDINHA, Diogo. A duas ontologias críticas de Foucault: da transgressão à ética. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.33, n.2, p.177-192, 2010

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

UAVNICZAK, Odirlei Viane. A poética de sérgio sant'anna no voo da madrugada.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.