

**FABIANA CARDOSO DA FONSECA**

**CRÍTICA, *EFEITOS DE SUPERFÍCIE* E  
EROTISMO EM *O VÔO DA MADRUGADA*,  
DE SÉRGIO SANT'ANNA**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Junho/2013**

**FABIANA CARDOSO DA FONSECA**

**CRÍTICA, *EFEITOS DE SUPERFÍCIE* E  
EROTISMO EM *O VÔO DA MADRUGADA*,  
DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Junho/2013**

F676c Fonseca, Fabiana Cardoso da.  
Crítica, efeitos de superfície e erotismo em *O Vôo da madrugada*, de Sérgio Sant'Anna [manuscrito] / Fabiana Cardoso da Fonseca. – 2013.  
142 f. il.

Bibliografia: f. 134-142

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva.

1. Literatura brasileira. 2. Sant'Anna, Sérgio, 1941 – *O vôo da madrugada* – Estudo. 3. Erotismo. I. Silva, Rodrigo Guimarães. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada “**CRÍTICA, EFEITOS DE SUPERFÍCIE E EROTISMO EM O VÔO DA MADRUGADA, DE SÉRGIO SANT’ANNA**” de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Fabiana Cardoso da Fonseca** orientada pelo professor Doutor Rodrigo Guimarães Silva, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva – Orientador – (Unimontes)

Profª. Drª. Rebecca Pedrosa Monteiro – (UFVJM)

Profª. Drª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

**Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira**  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 08 de julho de 2013.

Aos meus pais, que são a razão do meu viver.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ser minha força.

A Maria, minha mãe intercessora.

Aos meus pais, José e Terezinha, pelo amor incondicional.

Ao meu orientador, Rodrigo Guimarães, não só pelo profissionalismo com o qual me auxiliou na escrita deste texto, mas também por sua amizade.

Ao professor Anelito Pereira de Oliveira, pelas sugestões de leitura.

Aos professores do programa, especialmente, Élcio Lucas de Oliveira e Ivana Ferrante Rebello, pelas contribuições na banca de qualificação.

Aos amigos e aos familiares, pelas orações e incentivo.

A Murilo, que, por seu amor, tornou meus momentos difíceis menos árduos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo importante subsídio financeiro.

*Eis que agora tudo sobe à superfície.*  
(Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*)

Sombras podem ser sensuais. Às vezes até mais do que um corpo nu e cru.  
(Sérgio Sant'Anna, *O vôo da madrugada*)

O erotismo não se deixa reduzir a um princípio. Seu reino é o da singularidade irrepetível.  
(Octavio Paz, *Um mais além erótico: Sade*)

## RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *O vôo da madrugada*, de Sérgio Sant’Anna, cujas narrativas constituem uma escritura marcada pela crítica às matrizes clássicas da prosa narrativa, problematizando, com isso, modos de “representação” canônicos. Essa crítica se presentifica nos textos não só por meio da dissolução de esquemas pré-fabricados (como estórias com intrigas lineares), mas também através do imbricamento de gêneros textuais, da metaficcão, da dimensão fragmentada ou travestida de personagens, do embate entre o “real” e o imaginário ou entre “memórias e ficção”, etc. É por essas e outras opções estéticas que a escritura da obra operacionaliza um trabalho da e na superfície da linguagem, uma construção sobre a matéria verbal, afastando-se da preferência dada aos “mitos da profundidade”. O estudo conta com as reflexões de Alain Robbe-Grillet postuladas em *Por um nôvo romance* e com as seguintes formulações teóricas: *Dos Efeitos de Superfície* (Gilles Deleuze), *O atual e o virtual* (Gilles Deleuze e Claire Parinet), *A banda de Moebius* (August Ferdinand Moebius) e *Escritura do travestimento* (Severo Sarduy). Aliada a essa discussão, esta pesquisa também aborda a manifestação do erotismo na escritura da obra, demonstrando como a vivência erótica não atua apenas enquanto temática no livro, mas é incorporada pela composição das narrativas e experimentada no desempenho de narradores através de variados jogos de linguagens. Para consecução dessa abordagem, realizou-se uma interlocução com as teorias sobre o fenômeno do erotismo, utilizando-se conceitos elaborados por Georges Bataille, Octavio Paz, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Sérgio Sant’Anna; *O vôo da madrugada*; Erotismo.



## ABSTRACT

This study analyzes the work *O vôo da madrugada* of Sérgio Sant'Anna, whose narratives are one writing marked by criticism to classic matrices of narrative prose, problematizing, thus, canonical "representation" modes. This criticism manifests itself not only through the dissolution of prefabricated schemes (such as stories with linear intrigues), but also through the overlapping of textual genres, metafiction, fragmented or disguised dimension of characters, of clash between the real and the imaginary or between "memoirs and fiction", etc. It is for these and others esthetic options that the writing of work makes a work about and in the surface of language, a construction about verbal subject, moving away from the preference given to "depth myths". The study reckons with Alain Robbe-Grillet's reflections postulated in *For a new novel* and with the following theoretical formulations: *of Surface Effects* (Gilles Deleuze), *Current and virtual* (Gilles Deleuze and Claire Parinet), *Moebius and his band* (August Ferdinand Moebius) and *Disguised writing* (Severo Sarduy). Allied to this discussion, this research also deals with the manifestation of eroticism in writing of work, demonstrating how the erotic experience does not act only as a theme in the book, but it is incorporated by the narratives composition and experienced in the performance of narrators via diverse language games. To achieve this approach, a dialogue was done with theories about the eroticism phenomenon, using concepts developed by Georges Bataille, Octavio Paz, among others.

**KEYWORDS:** Brazilian Literature; Tradition and modernity; Sérgio Sant'Anna; *O vôo da madrugada*; Eroticism.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO 11

### CAPÍTULO 1 – SÉRGIO SANT’ANNA: A CONSCIÊNCIA CRÍTICO-ESTÉTICA 18

1.1 A produção literária de Sérgio Sant’Anna 19

1.2 *O vôo da madrugada* 31

1.3 A escritura de Sérgio Sant’Anna: o redimensionamento dado à linguagem romanesca 38

### CAPÍTULO 2 – OS EFEITOS DE SUPERFÍCIE E A ESCRITURA DO TRAVESTIMENTO 49

2.1 “O vôo da madrugada”: *os efeitos de superfície* 50

2.2 A banda de Moebius 57

2.3 Au(di)tor, Editor, Crítico 61

2.4 “Invocações” 66

2.5 A escritura do travestimento 72

### CAPÍTULO 3– EROTISMO 88

3.1 Erotismo, Interdição e Transgressão 89

3.2 A interdição do incesto 94

3.3 *Complexo de Édipo* 99

3.4 Entre o fascínio e o horror 103

3.5 Violência do (no) *sentido* 108

3.6 Narrar, transgredir 119

### CONSIDERAÇÕES FINAIS 129

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 136

## INTRODUÇÃO

Desde 2003, ano de sua publicação, a obra *O vôo da madrugada* tem conquistado um número expressivo de leitores, que embarcam, junto com seu autor, em uma viagem que percorre um país obscuro, povoado por misticismo, erotismo, morte etc. Meu primeiro contato com a narrativa de Sérgio Sant’Anna deu-se em 2010 através de uma leitura “desarmada” do conto “O monstro”, da obra de mesmo título. A violência, o erotismo, a obscenidade velada, fenômenos abordados nesse texto, despertaram meu interesse a ponto de querer conhecer sua produção literária. Em 2011, a leitura da coletânea *Contos e novelas reunidos* (1997) veio não só confirmar um primeiro palpite quanto à manifestação do erotismo na escritura de Sant’Anna, pois, como em “O monstro, seu tratamento não se reduz à dimensão sexual, mas também permitiu ampliar algumas concepções a respeito de sua produção ficcional, que surge, para esse autor, de um diálogo intenso com outras artes, a exemplo da música, do teatro e das artes plásticas . Só em um terceiro momento que vim a conhecer a obra *O vôo da madrugada*, cujas narrativas resgatam e redimensionam não só temáticas abordadas em obras anteriores, como também estruturas de enredo, de constituição dos narradores, personagens e ângulos narrativos. Para tanto, o autor conta com um projeto de escrita que preza, sobretudo, uma composição rigorosa, dando lugar a um refinamento estético antes não atingido.

Com a leitura dessa coletânea e do livro *O vôo da madrugada*, propus-me a construir um projeto de pesquisa sobre a manifestação do erotismo e seus possíveis desdobramentos na escritura de Sérgio Sant’Anna, pois, à primeira vista, essa abordagem era o que mais me saltava aos olhos ao ler sua ficção, isso porque é notório como a sexualidade determina, na maioria dos seus contos, o comportamento dos personagens, não só em sua dimensão biológica, mas também através de suas diferentes manifestações e simbologias, como o erotismo e o amor. A princípio, alguns fenômenos como o desejo, o gozo, a nudez, o prazer, a perversão, o crime, a violência, recorrentes em seus textos, impulsionaram-me a investigar o tratamento de temas-tabus como incesto, estupro, pedofilia, travestimento, suicídio etc. Apesar de a pulsão sexual ser evocada em discursos que abordam o erotismo, a pornografia e a obscenidade, optei por não estabelecer, nesta dissertação, nenhuma polarização dicotômica, quer seja entre o obsceno e o erotismo, quer seja entre o erotismo e a pornografia.

Além disso, a presente pesquisa contou com um recorte mais preciso, pois abandonei a coletânea *Contos e Novelas Reunidos* (1997) como objeto de estudo, para ater-me somente à investigação da obra *O vôo da madrugada*, o que não inibiu que este trabalho dialogasse com outras obras de Sérgio Sant’Anna, sendo estas uma fonte potencial de informações relevantes que não poderiam ser adquiridas através da leitura isolada de uma só obra.

Desse modo, a delimitação do *corpus* de pesquisa não me isentou de fazer um levantamento de toda a produção literária do autor, e foi essa procura, com suas descobertas e limites, que me motivou a traçar caminhos até então não planejados. Nesse momento, ao ler outros livros de Sant’Anna, focalizei minha leitura no objetivo de rastrear qualquer vestígio que se insinuasse no campo da sexualidade e do erotismo, como se a manifestação e a representação dessas dimensões estivessem desvinculadas de outras abordagens ou de outros construtos discursivos, como se esses fenômenos se sustentassem sozinhos na cena do texto.

No entanto, como o auditor do conto “O vôo da madrugada”, que se desvia de sua rota sendo interrompido por uma menina no beco, também me vi sendo surpreendida por outros artifícios discursivos, que me fizeram entrar por outras ruelas, parando-me, para contemplar não uma criança isolada “dentro de um vestido vermelho, de alças e decotado, com uma abertura lateral numa das pernas”, mas, antes de tudo, uma escritura, que a exemplo dessa criança, fascina e horroriza, sob uma vestimenta, que vela e desvela o processo de criação literária. Nesse sentido, em vez de buscar o erotismo como um campo autônomo, isto é, como uma construção estanque, passei a vê-lo dentro de um processo que faz parte de um projeto de escrita do autor, de suas escolhas ficcionais. Com efeito, entender a manifestação do erotismo em *O vôo da madrugada* implica percorrer as etapas e “faces” desse projeto, para que se possa compreender como essa dimensão surge para o autor e, conseqüentemente, no seu texto, propiciando leituras díspares e nem sempre convergentes. Com base nesses direcionamentos, optei então por dividir o trabalho, como se verá, nestes três capítulos.

No primeiro, fiz um percurso por todos os livros publicados e que antecederam a escrita e a publicação de *O vôo da madrugada*, com o intuito de apresentar o itinerário do escritor Sérgio Sant’Anna e mostrar o quanto o autor já havia produzido e amadurecido antes de escrever a obra supracitada. Em geral, Sérgio Sant’Anna ficou conhecido por dois ou três de seus romances, além da sua vasta produção de contista. Contudo, basta uma rápida pesquisa pela internet e por algumas bibliotecas para se perceber que há uma

notável escassez bibliográfica sobre o autor. Apesar disso, algumas de suas obras receberam um expressivo reconhecimento, como o Prêmio Jabuti, conferido às seguintes publicações: *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Amazona* (1986), *Um crime delicado* (1997) e *O vôo da madrugada* (2003). Esta última ainda é premiada com o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e com o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA. O levantamento de sua produção literária permitiu a esta pesquisadora traçar uma espécie de desenho da construção ficcional do autor, que não é fixo, nem acabado, pois é notório como cada nova obra redimensiona problemáticas tratadas em livros anteriores, de modo a receber sempre novos contornos.

De maneira geral, a ficção de Sérgio Sant'Anna é conhecida por problematizar os modos de "representação" usuais, pois prioriza uma construção narrativa que não se restringe ao encadeamento de intrigas lineares, mas que, ousando formas de expressividade, instaura especulações em torno das várias possibilidades de uma linguagem artística, o que traz à tona um forte diálogo com o teatro, a música e as artes plásticas. Na verdade, sua produção textual alia-se a uma concepção de artefato, de construção cuidadosamente calculada e estruturada, outros gêneros sempre atravessam seu texto, de modo a desestabilizar as estruturas discursivas, como o que se convencionou chamar de "romance" e de "conto", por exemplo. As reflexões em torno das obras publicadas contaram, de forma específica, com as opiniões de Humberto Werneck, Carlos Roberto Pellegrino, Diogo Mainardi, Italo Moriconi, Luiz Fernando Emediato, Luís Alberto Brandão Santos, entre outros.

Além disso, o primeiro capítulo aborda um subtópico sobre a obra *O vôo da madrugada*, a fim de compreender não só os redimensionamentos dados pelo autor em relação a problemáticas levantadas em obras anteriores, mas também para delinear o "desenho" a que a obra se propõe e, para tanto, foi apresentada uma espécie de sinopse dos contos da obra, que se apresenta em três partes. Na primeira parte, as narrativas compartilham da temática da morte, da solidão, do erotismo, sempre vinculadas a uma constante problematização dos limites impostos ao conto, que, aliás, na obra em estudo, ora é construído com uma forte inserção da linguagem poética, ora apresenta interferências da enunciação teatral, ora dialoga com a dicção ensaística. A expressão poética, por exemplo, comparece em contos que demonstram um expressivo trabalho da e na materialidade da linguagem, como ocorre em "Um conto abstrato". Na verdade, a ficção de Sant'Anna delinea uma tendência de racionalização da narrativa, devido à dimensão construtiva de sua escrita, daí os textos resultarem de um controle rigoroso do autor sobre

seus materiais narrativos, fazendo *ver* um elevado apuro estético. Alguns contos da primeira parte ainda tensionam, de modo especial, as fronteiras entre o “real” e o ficcional, através de sequestros de fatos fotografados pela memória do contista. A segunda parte é constituída por uma narrativa mais longa, diríamos, uma novela, dividida em três partes: “Alguns telefonemas”, “A xoxota sugadora” e “Drama e melodrama”. O texto se destaca por constituir-se através de variantes discursivas, que operam em favor de uma revisibilidade de valores e certezas, rompendo com uma determinação de centros de orientação. A terceira parte da obra, intitulada “Três textos do olhar”, traz à tona uma espécie de ensaio das artes plásticas, dando destaque à figura da mulher e aos “efeitos de visibilidade”.

O terceiro subtópico do primeiro capítulo contempla, por sua vez, o redimensionamento dado pela escritura de Sérgio Sant’Anna à linguagem romanesca, chamando a atenção para o modo como a obra *O vôo da madrugada* comunga com a tendência narrativa reconhecida pelo movimento *nouveau roman*, que se deu no final dos anos cinquenta. Para tanto, contou-se com as formulações teóricas de Alain Robbe-Grillet postuladas no livro *Por um nôvo romance* (1969). Nessa obra, seu autor demonstra como o romancista, no novo romance, não está mais preocupado em garantir ao texto uma esfera de conformidade com o real, na verdade, ele reivindica “escrever” em vez de “descrever”, de maneira que o núcleo do romance passa a ser muito simples, a narratividade encontra-se pulverizada, e a descrição acaba manifestando-se por novo viés, o que também repercute no gênero conto, que, por sua natureza breve, potencializa o fenômeno aqui estudado. A ficção de Sérgio Sant’Anna também resulta de um forte processo de enxugamento, suas narrativas revelam ser cuidadosamente pensadas e pesadas, de modo que o aspecto do conteúdo perde forças para o aspecto formal de sua estrutura e fissuras.

A nova tendência romanesca assinalada por Robbe-Grillet (1969) mina a importância até então atribuída aos “mitos da profundidade”, que abarcaram escritores marcados por privilegiarem, por exemplo, o estudo de uma paixão ou uma interioridade suspeita chamada por alguns ensaístas de “a alma romântica das coisas”. Nesse sentido, observou-se como Sérgio Sant’Anna, em *O vôo da madrugada*, apresenta o projeto de uma ficção cujo discurso não pretende ser hermenêutico, pois, ao explorar, ao longo da obra, fenômenos típicos de zonas limítrofes, como o devaneio, o sonho, a morte, a loucura, o suicídio, o travestimento, por exemplo, o autor mina a força atribuída a um discurso que se quer absoluto, dando luz a um trabalho da e na superfície da linguagem, uma construção sobre a matéria verbal.

No segundo capítulo, discuti questões relativas aos *efeitos de superfície* na escritura de Sérgio Sant’Anna, chamando a atenção para a confluência entre os planos virtual e atual em alguns contos, especialmente, “O vôo da madrugada” e “Invocações”, narrativas que giram em torno de um embate expressivo entre o “real” e o imaginário, de modo que “dentro” e “fora” constituem dimensões que, dificilmente, podem ser distinguidas. A análise demonstrou como o desenvolvimento desses dois planos se dá pela margem, isso porque a elaboração dos textos não caminha para o desvendamento do que é “real” ou imaginário, a passagem de uma a outra esfera se dá por suas fronteiras, por suas bordas. Para tanto, o estudo contou com as formulações teóricas de Gilles Deleuze presentes em *Lógica do sentido* (2006) e com o texto “O atual e o virtual”, publicado na obra *Diálogos* (1998), de Gilles Deleuze e Claire Parnet, autores que trazem à tona a dinâmica que podemos reconhecer nos planos atual e virtual. Além disso, a discussão também contou com as reflexões sobre o espaço lógico instaurado pela banda de Moebius, criada pelo matemático alemão August Ferdinand Moebius. A banda exibe como peculiaridade uma superfície que apresenta uma única margem, de maneira que a transição do interior para o exterior é contínua. Por esse prisma, o diálogo com a proposição topográfica da referida banda atuou como subsídio para entendermos o movimento contínuo entre os planos atual e virtual de alguns contos da obra, pois é difícil precisar quando se dá a passagem do “real” para o que alguns chamam de sonho, delírio, alucinação, ou vice-versa. Além disso, o estudo do conto “Invocações” levantou uma série de discussões sobre o modo como Sérgio Sant’Anna expõe o processo de construção de seu texto na narrativa, de maneira a ficcionalizar o ofício do escritor e fazendo *ver* seus embates e limites.

O segundo capítulo ainda contou com um desdobramento em torno do narrador-personagem do conto “O vôo da madrugada”, um au(di)tor que ficcionaliza uma espécie de “autor” que, desconstituído de autoridade, configura-se como editor e crítico, sugerindo que escrita, edição e crítica não são faculdades estanques, mas constituem funções que se entrecruzam no momento em que o au(di)tor, escritor ficcionalizado, dá luz à sua escritura. Por outro lado, o segundo capítulo também apresentou uma reflexão que alia a ficção realizada em *O vôo da madrugada* a uma *escritura do travestimento*. A leitura aborda a representação do personagem Maurício, do conto “Um erro de cálculo”, enquanto sujeito travestido, e as manifestações do travestimento, que assinalam o lugar de transição, chamando a atenção para a aquisição do entrelugar como instância de enunciação da obra *O vôo da madrugada*.

O terceiro capítulo propõe analisar, por sua vez, a manifestação do erotismo e seus possíveis desdobramentos na escritura da obra *O vôo da madrugada*, utilizando, para tanto, a narrativa “Um conto nefando?”. Para consecução desse objetivo, conceitos elaborados por Georges Bataille e por outros pensadores, a exemplo de Lúcia Castello Branco, Michel Foucault, Octavio Paz, entre outros, foram utilizados como aporte teórico. Em um primeiro momento, são investigadas as relações entre erotismo, interdição e transgressão, levando em conta, sobretudo, as reflexões postuladas por Bataille, em seu livro *O erotismo*, autor que nos faz compreender como o erotismo vincula-se a uma dinâmica estabelecida entre interdição e transgressão. Como abordo, de maneira específica, a narrativa “Um conto nefando?”, que gira em torno da relação incestuosa entre mãe e filho, reservo um subtópico para pensar a interdição do incesto, recorrendo, mais uma vez, às reflexões de Bataille, que se pauta, em *O erotismo*, na leitura da obra *As estruturas elementares do parentesco*, de Claude Lévi-Strauss, publicada em 1949. Por outro lado, também discuto a tensão entre as atrações incestuosas e o tabu do incesto através da teoria do *Complexo de Édipo*, formulada por Freud, contando, inclusive, com a leitura feita por outros autores sobre esse *Complexo*, tais como Jacques Lacan, Terry Eagleton e Antonio Quinet.

Apresentado o balizamento teórico, principiei a análise da narrativa “Um conto nefando?”, para a qual proponho mais de uma possibilidade de leitura, estabelecendo um espaço de interlocução entre o texto literário e as teorias arroladas. No subtópico intitulado *Entre o fascínio e o horror*, chamo a atenção para o modo como a atração e o horror evocados pelo ato incestuoso entre mãe e filho enfatizam a manifestação das relações eróticas através do incesto. Em *Violência do (no) sentido*, traço outra perspectiva de leitura para o conto, de maneira que a vivência do incesto passa a ser entendida enquanto expressão subjetiva do filho, apresentado na narrativa como “um rapaz viciado em drogas e com pretensões rimbaudianas a poeta maldito”. Por esse prisma, sugiro observarmos que o ato de violar a mãe pode ser lido como uma busca do “candidato a poeta maldito” para esgotar todos os sentidos da (na) linguagem. Em *Narrar, transgredir*, analiso o narrador do conto em estudo, a fim de demonstrar como ele se apropria da vivência de um escritor maldito na dimensão da linguagem e no nível narrativo, isso porque, no conto, a vivência incestuosa também é solicitada como experiência estética associada, em termos estilísticos, aos mecanismos “perversos” de enunciação. O presente trabalho busca, assim, colaborar para a ampliação e divulgação de estudos sobre a literatura de Sérgio Sant’Anna, fomentando o debate sobre a ficção desse autor, de maneira a instigar outros pesquisadores



a investigarem as diversas possibilidades de leitura sugeridas pela obra *O vôo da madrugada*.

## **CAPÍTULO 1**

### **SÉRGIO SANT'ANNA: A CONSCIÊNCIA CRÍTICO-ESTÉTICA**

## 1.1 A produção literária de Sérgio Sant’Anna

“Se você ficar tímido demais, não sai livro nenhum” <sup>1</sup>! Em entrevista concedida a Raquel Cozer, Sérgio Sant’Anna evidencia a estratégia responsável por torná-lo autor de uma vasta obra: coragem! Diferentemente da produção literária em alta na década de setenta, Sérgio Sant’Anna cria uma literatura que foge dos ditames da “representação” de uma realidade historicamente dada. Isso equivale dizer que, embora a ficção de Sant’Anna carregue as marcas da literatura contemporânea, não pode ser completamente emoldurada por um prisma comum a uma época. Apesar de sua obra ter sido produzida em um período em que muitos escritores se comprometiam com textos que descrevessem as “experiências” da ditadura, Sant’Anna afastou-se do relato memorialístico, não se esquivando, porém, de explorar temas atuais.

Na verdade, seu trabalho textual amplia o tratamento dado a questões sociais, privilegiando uma construção narrativa que não se reduz ao encadeamento de intrigas lineares, mas que, ousando formas de expressividade, instaura especulações em torno das várias possibilidades de uma linguagem artística. Ou seja, o autor reflete sobre o contexto em que está imerso através de uma elaboração crítica que pensa a própria criação artística, o que favorece, inclusive, um diálogo com outras artes, a exemplo da música, do teatro e das artes plásticas, pois, como lembram Humberto Werneck e Carlos Roberto Pellegrino, “para este contista de 27 anos, todo conhecimento é linguagem e linguagem é invenção”. (WERNECK ; PELLEGRINO , 1969, p.06).

Por essa perspectiva, Sérgio Sant’Anna começa a publicar em 1969, com o lançamento de *O sobrevivente*, quinze contos, obra que o classificou a participar do International Writing Program da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Em sua primeira obra editada, o autor reivindica, através de contos enxutos, novas possibilidades do narrar, apresentando narrativas em que quase tudo se passa no interior da mente dos personagens, o que garante aos textos uma esfera de intensa subjetividade, afinal, conforme Luís Gonzaga Vieira, em resenha publicada no próprio livro *O sobrevivente*, “[...] Acreditamos que conto não é necessariamente um pequeno acontecimento narrado

---

<sup>1</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant’Anna*: “Se você ficar tímido demais, não sai livro nenhum”. Rio de Janeiro: Estadão. com.br/blogs, 2011. Entrevista concedida a Raquel Cozer. Disponível em: < <http://blogs.estadao.com.br>>. Acesso em 09 jan. 2012.

mas é, aqui, um ‘estado de espírito’ diante do mundo [...] a narração de um fato é secundária, o que importa é o mundo íntimo do personagem [...]”. (VIEIRA, 1969, p. 05).

Nesse sentido, na obra, as demarcações do conto são problematizadas através de uma escrita racionalizada, com construções que exigem uma leitura demorada, atingindo um campo extremamente reflexivo. Essa é uma perspectiva que lembra, de certo modo, as incursões que os narradores de Clarice Lispector e Guimarães Rosa realizaram no mundo interior dos seus personagens, técnica que favorece o rompimento com o enredo em prol de uma forma de narrar que prescinde das peripécias palpitantes, comovedoras e dramáticas em torno da figura central. Por outro lado, vale também perceber que nos deparamos com um livro cuja temática explora, entre outras coisas, a violência como forma de transbordamento, a morte e um fenômeno que nunca falta na escrita do autor: sexualidade. Esta se manifesta na obra através de diversas vivências, a exemplo da morte, da prostituição, de jogos de sedução etc.

A segunda coletânea de contos de Sérgio Sant’Anna, *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973, aborda uma fragmentação subjetiva ocasionada pela opressão de um contexto autoritário, o que permite a exploração de conflitos humanos e sociais, através de um mecanismo que consiste na repetição de trechos no interior dos contos, bem como dentro da coleção de contos do livro. No ensaio intitulado “O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?)”, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (1978), Silviano Santiago levanta uma série de reflexões a respeito da obra supracitada e assinala que “o retorno do eu ao Idêntico” parece ser um traço marcante na escritura de Sant’Anna, em que a diversidade se vê violentada. Na verdade, Santiago reconhece, na ficção de Sant’Anna, uma operação comprometida com a metáfora do “círculo”, de modo que “todo” fim surge como reflexo do próprio ponto de partida. Em *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, o que se vê é que a temática da obra busca limitar a sua trama dentro do campo do Idêntico. A exemplo disso, Santiago observa como a voz narrativa do primeiro conto, “Pela janela”, manipula de tal modo o fechamento da trama a ponto de torná-lo fictício assim como também o é o “acidente na ficção-dos-personagens” no enredo. Isso demonstra que “a repetição”, figurada pelo círculo, atua enquanto temática, bem como estratégia narrativa. Mas, o que antes parecia uma descoberta extraordinária, torna-se, segundo o crítico, um “cacoete” no decorrer da obra, de maneira que essa operação textual acaba perdendo forças justamente por fazer-se recorrente na elaboração dos contos.

Por outro lado, Luís Alberto Brandão Santos lembra que a obra, publicada em um contexto condenado por intensa repressão política, estaria marcada por um vínculo entre repetição e impotência, isso porque, ao valer-se de obstinadas repetições narrativas, “Sant’Anna associa ao sentimento de impotência uma faceta de inquietude”. (SANTOS, 2000, p. 67). Nesse sentido, a repetição atuaria não apenas como confissão da impotência, bem como via possível para opor-se a ela, insinuando “um desejo inconformado de transformação, uma vontade de potência”. (SANTOS, 2000, p. 67). Textos como “O círculo”, “Romeu e Julieta”, “Marieta e Ferdinando” e “Composição I”, além de se comprometerem com a descrição do ambiente familiar por uma perspectiva física e psicológica, também atestam o fenômeno da repetição na obra, técnica também valorizada por outros escritores, como Dalton Trevisan, autor que, segundo Sérgio Sant’Anna, faz da repetição um valor.<sup>2</sup>

Posteriormente, em 1975, Sérgio Sant’Anna estreia no romance com a publicação de *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária), obra que, apesar do sugestivo título, não se reduz à narração na primeira pessoa, mas também percorre outros espaços, reivindicando para si liberdades, que, para a instância de enunciação, consistem em “[...] objetivar-me, algumas vezes, na terceira pessoa do singular ou através da fala de terceiros [...]”. (SANT’ANNA, 1975, p. 02). Por essa perspectiva, Alice Atsuko Matsuda Pauli assinala que a narrativa em *Confissões de Ralfo* transgride “[...] a barreira hierárquica entre autor, narrador e personagem. As três entidades se confundem, muitas vezes não se identificando o limite entre um e outro”. (PAULI, 2008, p. 06). Em “Roteiro”, encontramos um anúncio de uma nova visão de romance – “[...] Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 07), insinuando como o projeto de uma nova forma de narrar irá espelhar parte da temática do livro, já que o caráter fragmentário de sua estrutura repercute na trajetória do narrador-protagonista, que desempenha diferentes funções (jornalista, guia turístico, escritor etc). Como lembra João Luiz Lafetá (2004), a segunda epígrafe dessa obra é do poeta Thomas Stearns Eliot, para quem “somente tem valor hoje, ao que tudo indica, aquilo que não é mais romance”. (ELIOT *apud* LAFETÁ, 2004, p. 444).

Para Malcolm Silverman, em *Confissões de Ralfo*, “[...] A própria estrutura externa é atipicamente complexa e fragmentária [...]”. (SILVERMAN, 1981, p. 293). Na verdade, o narrador-protagonista, que se propõe a narrar uma autobiografia imaginária, instaura uma

---

<sup>2</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant’Anna*. São Paulo: 21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes, 2001, p. 187-189. Entrevista concedida a Suênio Campos de Lucena.

reflexão sobre um entrelugar: o espaço ocupado pelo escritor no período de censura, bem como “o lugar dos perseguidos políticos”, ambos ficcionalizados através do personagem Ralfo, sugerindo, assim, o encontro de histórias e ideologias problematizadas no contexto de elaboração da obra.<sup>3</sup> Com isso, Ralfo acaba valendo-se de operações discursivas que se aproximam da dicção moralizante do sistema opressor da tirania militar, suscitando 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). Por essa perspectiva, Santos (2000) acredita que Ralfo se distancia do “autocentramento” e do “subjetivismo existencialista” - processos recorrentes em *O sobrevivente* (1969) e que repercutem em alguns contos de *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973) - para propor discussões acerca de um Brasil urbano. Conforme Italo Moriconi<sup>4</sup> (1989, *apud* SANTOS, 1995), na ficção de Sérgio Sant’Anna, o processo de urbanização não opera apenas como temática, mas também como concepção da realidade. Moriconi (1989) acredita que uma desestabilização de concepções ocasionada pelo modo peculiar de falar e pelo espírito cético do sujeito da grande cidade reflete na elaboração da narrativa, desenvolvida, sobretudo, sob a ótica urbana<sup>5</sup>, o que lembra Antonio Candido chamando a atenção para o elemento social não como “enquadramento” para situar historicamente o livro, “[...] mas como fator da própria construção artística. A questão seria trabalhar com um paradoxo: ‘o externo se torna interno’ [...]”. (CANDIDO<sup>6</sup> *apud* SÜSSEKIND, 2003, p. 26-27). Por outro lado, para Santos (1995), o Brasil urbano construído pela obra de Sant’Anna propõe pensarmos, entre outras coisas, a problemática do estereótipo de um país rural e bucólico, veiculado entre turistas desinformados, tal como evidencia o trecho da obra *Confissões de Ralfo*: “[...] O Brasil. De dia trabalha-se sem esmorecimento para o progresso e de noite dançam-se ritmos quentes e sensuais como a rumba e o tango, não é mesmo? Eu adoraria visitar o Brasil”. (SANT’ANNA, 1975, p. 116).

Mas o que Benício Medeiros<sup>7</sup> (1978, *apud* SANTOS, 1995) reconhece na dicção de Sant’Anna é o sentimento de “desilusão” e “antiufanismo” como fator determinante em torno da construção de outro Brasil na ficção, pois, como enfatiza Luiz Fernando

---

<sup>3</sup> PORTO, Ana Paula Teixeira, 2011, p.47.

<sup>4</sup> MORICONI, Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1989. Caderno Idéias, p.10.

<sup>5</sup> MORICONI, 1989, *apud* SANTOS, 1995, p. 75.

<sup>6</sup> *Literatura e sociedade* (1965).

<sup>7</sup> MEDEIROS, Benício. Alegorias urbanas. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 11 de março de 1978. Caderno Livro, p.3.

Emediato, "[...] a literatura de Sérgio Sant'Anna é a literatura [...] da alienação e da crise [...] Dentro de seus livros qualquer um pode ver o próprio rosto [...] Um rosto pálido e feio, para desgraça nossa, amargamente verdadeiro". (EMEDIATO<sup>8</sup>, 1986, *apud* SANTOS, 1995, p. 76). Em vista disso, Santos (1995) acredita que a obra de Sant'Anna reivindica a concepção de um Brasil que deixa de corresponder à expectativa do olhar estrangeiro.

Por esse prisma, entendemos o seu próximo romance, *Simulacros*, publicado em 1977, obra que também problematiza, através da figura de Jorge Amado, a imagem de um Brasil folclórico e romântico. Fazendo essa leitura, Santos (1995) chama a atenção para o seguinte trecho da obra supracitada:

O dr. PhD disse que o novo livro de Jorge Amado demonstrava mais eloqüentemente do que nunca a vocação do romancista para retratar a alma e os costumes do povo brasileiro, particularizados numa de suas regiões culturalmente mais coloridas, o Estado da Bahia. E que a maioria dos autores mais novos do Brasil, ao contrário, com vazias e excessivas preocupações formais, não conseguia transcender o circuito fechado da classe média. (SANT'ANNA<sup>9</sup> *apud* SANTOS, 1995, p. 76).

Com isso, Medeiros acredita que Jorge Amado funcionaria como "saco de pancadas favorito para uma geração que carrega as cicatrizes de algumas ilusões despedaçadas". (MEDEIROS, 1978, *apud* SANTOS, 1995, p. 76). Com efeito, é notório o rompimento da ficção posterior à década de sessenta com a filiação modernista das décadas de trinta e quarenta. Na verdade, a ficção de Sant'Anna apresenta uma tendência em fixar-se em um determinado ponto, a linguagem é comprimida, sendo diferente do romance tradicional, épico. Nesse sentido, Luís Gonzaga Vieira resume como se dá o processo escritural do autor em *Simulacros*:

Assim como os chamados filósofos ilustres passam o tempo todo ruminando o ser, o ente, a totalidade, a essência, o absoluto, assim também o Jovem Promissor pode perfeitamente gozar tudo isso quando fala sobre a realidade ou a imaginação da babá do Velho Canastrão: se existe a essência das coisas, por que não divagar sobre o ato de babar ou mesmo, sobre o nariz de Cleópatra. (VIEIRA, 1986, p. 07).

---

<sup>8</sup> EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 04 de maio de 1986. Caderno 2, p.8.

<sup>9</sup> SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

A partir dessa reflexão, percebemos que a ficção de Sant'Anna distancia-se da configuração de um romance tradicional, pois sua produção textual alia-se a uma concepção de artefato, de construção cuidadosamente calculada e estruturada. A obra *Um romance de geração*, de 1981, também desestabiliza a concepção das estruturas do que se convencionou chamar de “romance”, pois, nela, várias formas são desestruturadas. Segundo Vieira, deparamo-nos com “[...] um romance de geração que é uma peça de teatro em um ato que é um romance de geração que é um jogo de essência e existência que é uma peça que é um romance”. (VIEIRA, 1984. p. 05). Mais uma vez, Sant'Anna inscreve-se no campo do imaginário experimentando fundir estória e realidade, de modo que os personagens apresentam um lastro de “realidade” e, ao mesmo tempo, atuam enquanto invenções do escritor e personagem Carlos. Na verdade, encontramos um palco onde “realidade” e ficção são possíveis para personagens e atores e onde a peça não só propõe sua apresentação, mas também constitui um exercício reflexivo sobre o próprio ato de encenar.

A partir dos anos setenta, verificou-se, no contexto da literatura brasileira, uma reivindicação por novas formas de narrar, de modo que se começa a pensar, por exemplo, se os romances até então considerados socialmente engajados representam, adequadamente, grupos historicamente excluídos, pois, como foi dito neste texto, um sentimento de “desilusão” e “antiufanismo” passa a ser fator determinante para a representação de um país que já não corresponde à visão de um Brasil utópico. Como crítico e autocrítico de uma instituição cultural, que é a literatura, Sérgio Sant'Anna problematiza, com *Um romance de Geração*, a “representação” de grupos sociais marginalizados, uma vez que, segundo Igor Ximenes Graciano, “[...] os modelos para sua representação desgastaram-se, em parte porque a literatura, como meio em si de inclusão desses grupos, pareceu cada vez mais obsoleta, quando não inútil, para tal fim”. (GRACIANO, 2008, p. 24). Na obra, o realismo não é totalmente repelido, porém o narrador busca expressá-lo por um viés que não objetiva ser reflexo do mundo.

Por outro lado, como a abordagem da sexualidade é uma constante em toda obra do autor, faz-se necessário perceber como *Um romance de geração* assinala o vínculo que se estabeleceu entre o uso do corpo e um projeto de conquista da liberdade sexual, ocorrido nas décadas de sessenta e setenta. Essa observação é feita por Santos (2000), que chama a atenção para o extremismo do redimensionamento dado a questões de caráter comportamental, recorrendo, para tanto, à fala de Carlos Santeiro:



[...] Putas velhas, é o que somos. A gente bebe, trepa, vai embora e nunca mais. Eis a nossa geração. Sim, se alguma revolução fizemos, foi a sexual. Como se a professora dissesse na hora do recreio: agora todo mundo pode trepar com todo mundo [...].(SANT'ANNA<sup>10</sup>, 1981, *apud* SANTOS, 2000, p.69).

Santos (2000) adverte que, a partir da década de oitenta, essa transformação cultural adquire uma nova perspectiva com os meios de comunicação de massa, através dos quais o erotismo, numa concepção mais redutora que o aproxima do estereótipo, torna-se produto de forte circulação, pois valoriza-se uma “[...] sexualidade na qual corpos se confundem com imagens de corpos [...]” (SANTOS, 2000, p. 70), o que nos permite, de certa forma, verificar como “corpo” e “imagem” operam como dimensões que favorecem o diálogo da obra de Sant’Anna com o teatro, isso porque este se apresenta como instância narrativa que possibilita a mútua relação de corpos, não só corpos que exercem uma influência recíproca durante a encenação, mas também corpos que se comunicam com o espectador. Sendo assim, Santos (2000) reconhece que há, na ficção de Sérgio Sant’Anna, uma tensão entre os limites das duas dicções literárias, de forma que podemos encontrar um imbricamento entre as duas instâncias narrativas, que se dá “através da apropriação, por parte da narrativa, da enunciação teatral”. (SANTOS, 2000, p. 71).

Em *A tragédia brasileira*, de 1984, percebemos novamente uma importância atribuída ao palco, pois evidencia interferências entre formas artísticas. Na orelha do livro, Liana Pérola Schipper esclarece que, na obra, encontramos cenas teatrais e capítulos de romance, “[...] um romance-teatro que rompe com todos os gêneros literários preconcebidos [...]” (SCHIPPER *apud* VIEIRA, 1987, p.08), algumas de suas partes levadas, inclusive, por Bia Lessa<sup>11</sup> ao palco.

Antes disso, em 1982, Sérgio Sant’Anna presenteia o público com *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (contos), o que lhe garantiu o Prêmio Jabuti. No início dos anos oitenta, João Gilberto retorna ao Brasil em função de um concerto no Canecão, mas desiste de realizá-lo devido à péssima acústica do espaço, provocando com essa atitude inúmeras críticas, como se deixasse de cumprir um ato patriótico. Com isso, Sérgio Sant’Anna constrói uma espécie de autobiografia imaginária, usando-se de entrevistas em jornais, encontro com a ex-mulher de João, para compor uma narrativa fragmentária e permeada de fantasias. Mas, Diogo Mainardi nos adverte que, além disso, Sérgio

---

<sup>10</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 70.

<sup>11</sup> Beatriz Ferreira Lessa, conhecida como Bia Lessa, é atriz e diretora de teatro e cinema.

Sant'Anna recorre a um leque de informações “banais”, que não mantêm um vínculo nítido com João Gilberto, a saber: “[...] trocadilhos bestas, telefonemas à namorada, bilhetes de Rubem Fonseca, trechos de Baudelaire, elogios despropositados a Antunes Filho”. (MAINARDI, 1997, p.139). Na obra, o autor vem discutir, mais uma vez, o papel da literatura enquanto palco onde se pode reinterpretar a “realidade”.

Santos (1995) acredita que, como a “cidade” passa a reger a ficção de Sant'Anna, a mudança de objeto exige a busca de novas formas de narrar, o que exigirá, por sua vez, uma nova linguagem. Por isso, faz-se necessário perceber o diálogo que sua ficção mantém com a literatura brasileira a partir dos anos sessenta. A título de exemplificação, verificamos a voz de Sant'Anna, ficcionalizada através da instância narrativa no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, da obra de mesmo título:

Em 1978 dei no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um curso sobre a ficção a partir dos anos 60. Durante este curso foram valorizados principalmente os livros que não só discutiam a sociedade brasileira nas décadas de sessenta e setenta, incluindo os traumas políticos, como também colocavam em questão o próprio narrar disso tudo. Livros passíveis de mais de uma leitura, como se diz por aí. E nessa lista foram incluídos *A Festa*, do Ivan Ângelo; o *Galvez*, do Márcio; o *Zero*, do Loyola; o conto "Intestino Grosso", do Rubem Fonseca, etc. Não porque fossem livros melhor escritos do que outros, mas porque traziam esta postura que me parecia adequada à época. Uma época que questionou a narrativa. Não incluí a mim próprio, por falsa modéstia. (SANT'ANNA<sup>12</sup>, 1982, *apud* SANTOS, 1995, p. 77).

A partir de então, a proposta de se trabalhar a ficção compreende uma correspondência entre a experiência vertiginosa das grandes cidades e as vertigens narrativas.<sup>13</sup> Nesse sentido, na ficção de Sant'Anna, a 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. Não se intenta mais fazer da realidade um “produto” temático, a tendência agora é entendê-la enquanto “produção”.

Santos (1995) reconhece que a ficção de Sant'Anna opera um duplo movimento – o da ficcionalização da realidade e o da incorporação dessa realidade ficcionalizada através dos meios de comunicação de massa. Diante disso, sua literatura atesta uma “visão

---

<sup>12</sup> SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982, p. 215.

<sup>13</sup> SANTOS, 1995, p.77.

caleidoscópica da vida”, que se encontra, cada vez mais, fragmentada, assim como lembra o narrador do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”:

[...] 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).

Silviano Santiago acredita que como estamos “[...] ‘em tempos de hegemonia da cultura de massa’, a literatura deve, necessariamente, levar em conta o ‘desvio’ que essa cultura abriu na história das artes no século XX”. (SANTIAGO<sup>14</sup> *apud* SÁ, 2007, p. 25). Esse questionamento também ressoa no livro *A Senhorita Simpson*, de 1989, especificamente através da representação do editor no conto “O duelo”, que permite pensarmos, entre outras coisas, a formação de uma tendência crítica que caminha para a valorização do estético: “[...] Não que eu esteja me posicionando, o problema do editor não é bem esse, as idéias, mas a forma como elas são colocadas [...]”. (SANT’ANNA, 1997, p.338). Nesse conto, a representação do embate entre escritor e editor também denuncia como a identidade nacional aparece em contrastes e como a realidade encontra-se fragmentada.

Na narrativa, o escritor ficcionalizado parece colocar em pauta os impasses enfrentados pelo artista latino-americano contemporâneo, problematizando a supervalorização da “vontade” de mercado: “Também vou ser franco com você, seu filho da puta. Qual o seu parâmetro para a avaliação do meu livro? As merdas que o público anda comprando ou as merdas que os resenhistas andam elogiando?”. (SANT’ANNA, 1997, p.333). Ao representar o mercado, o editor revela, no conto, a opressão das possibilidades artísticas, inibindo a criatividade do autor e prescrevendo as preferências do leitor, tendo em vista os padrões mercadológicos. Desse modo, segundo Santiago, “[...] o mercado está no desejo de manter um diálogo rentável financeiramente com os contemporâneos e, por isso, de alcance imediato”. (SANTIAGO, 2004, *apud* SÁ, 2007, p. 30). É o que reconhecem o escritor e o editor no conto “O duelo”:

---

<sup>14</sup> SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 121.

[...] – E por que o governo se disporia a co-editar uma história de amor em que um homem e uma mulher se entredevoram e depois tudo termina em destruição e lama?

- É verdade, é verdade – ele se apressou a concordar. – É o que sempre digo. O que tem o Estado a ver com tais histórias? Do que precisamos são empréstimos com juros favorecidos e o resto deixem por nossa conta. (SANT’ANNA, 1997, p.334).

Insatisfeito, o escritor ficcionalizado se vê encurralado em um contexto em que se privilegia a industrialização desenfreada. Publicado em 1989, o livro *A Senhorita Simpson* reivindica a vontade de fazer literatura quando os olhares se voltam para os meios de comunicação de massa e quando o discurso literário reclama, por sua vez, o seu valor. Flora Süssekind (2003) lembra que, na década de 1980, a lógica do mercado surge com força, assinalando o crescimento editorial, o que inibiu uma reflexão crítica mais cuidadosa, já que “[...] o interesse primordial é vender livros, não analisá-los [...]” (SÜSSEKIND, 2003, p. 35), o que desencadeou um tratamento sobretudo comercial do livro. Segundo Maurício Salles Vasconcelos, *A Senhorita Simpson* aproxima-se de livros como *Confissões de Ralfo*, *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* e *A tragédia brasileira*, obras em que se percebe um exercício depurado que vai do experimentalismo à madurez de formas.<sup>15</sup> Além disso, vale destacar que um dos contos da obra, também intitulado *A Senhorita Simpson*, foi adaptado para o cinema por Bruno Barreto<sup>16</sup>, sob o título *Bossa Nova*.

Em 1986, o autor publica a novela *Amazona*, o que lhe rendeu, mais uma vez, o prêmio Jabuti. A obra gira em torno de uma “pornoanchada” (SILVERMAN, 2000, p. 187), em que Sant’Anna mescla violência policial, erotismo e jogo político, denuncia a crise de instituições no Brasil parodiando a repressão sexual feminina, através da história de Dionísia, uma pacata dona de casa transformada em um símbolo feminista, “uma amazona politizada e erótica”. (CONTI, 1986, p. 84). Para Santos (2000), trata-se de um texto que comunga com uma dimensão política da história - fim da ditadura militar e posse de José Sarney - o que permite ao autor “brincar” com uma linguagem espetacularizada, ironizando, de certo modo, as estratégias discursivas que engendram a política.

---

<sup>15</sup> VASCONCELOS, 1990, p. 12.

<sup>16</sup> Cineasta brasileiro.

*Circo* (1980) e *Junk-box* (1984) assinalam as incursões do ficcionista na poesia e são “[...] experimentos de escrita poética, ou simplesmente de escrita”.<sup>17</sup> Conforme Luís Gonzaga Vieira, Sant’Anna desestabiliza o jogo poético tradicional, deixando soar influências de tipos como beats, Kerouac, Beatles, punk e outros. Em *Circo*, deparamo-nos com um poema permutacional, já em *Junk-box*, dividido em cinco partes – A máquina, Fase Mística, Good And Bad Trips ou a volta ao dia em oitenta mundos, Literatura, Ocaso –, há um leque de referências das mais variadas: “Oedipus- Rex”, Zeus, “Rock and roll”, Freud, Gilberto Gil, Caetano, Cortázar etc.<sup>18</sup> Na orelha do livro, Affonso Ávila explica: “Está aí o escritor tentando romper a crise de estrutura das formas através de sua própria expressão, nela captando interseções, impactos e estilhaços de grande discurso caótico que é o da arte deste fim de século”. (ÁVILA *apud* VIEIRA, 1986, p. 06). Por esse prisma, compreendemos que sua “máquina de versejar” está repleta de experiências que, para um leitor despreparado, parecem beirar a “loucura”.

*Breve história do espírito*, lançado em 1991, apresenta contos com um intenso processo reflexivo e metalinguístico. Para David França Mendes, em *Breve história do espírito*, “os protagonistas [...] vivem, como o personagem de um conto de Joyce, ‘ a discreta distância de si mesmos’: avaliam a cada instante sua situação, física e psicológica, como a uma performance esportiva ou teatral”. (MENDES<sup>19</sup> *apud* SANTOS, 2000, p.47). Questões filosóficas ecoam na história do sujeito que pleiteia uma vaga de redator de folhetos religiosos, na aula inaugural de um curso universitário sobre estética e filosofia da comunicação, na comemoração de despedida na casa de um general da reserva. Inúmeras elaborações imaginárias concorrem para responder à pergunta lançada no conto “Breve história do espírito”: “Quem sou eu?”.

Em 1994, Sérgio Sant’Anna publica *O monstro*: três histórias de amor, que pode chocar o leitor por sua forte carga de erotismo e violência. No conto “O monstro”, por exemplo, verifica-se a violência exercida por um filósofo e sua amante contra uma cega, estuprada e assassinada por eles. Nesse exemplo, a pulsão sexual perversa dos personagens transforma-se em violência contra um terceiro, sugerindo que a agressão e o sexo parecem ser a condição para uma possível forma de ultrapassamento – “[...] buscávamos algo que,

---

<sup>17</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Escritor à vista*: entrevista com Sérgio Sant’Anna. Belo Horizonte: Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna, 2000. Entrevista concedida a Luís Alberto Brandão Santos, p.113.

<sup>18</sup> VIEIRA, 1986.

<sup>19</sup> MENDES, David França. Grandiosas e banais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1991. *Idéias Livros*, n. 267, p. 3.

passando exacerbadamente pelo sexo, só poderia ser alcançado ultrapassando-o, transcendendo os limites da experiência física [...]”. (SANT’ANNA, 1997, p. 614).

Na verdade, o leitor esbarra com uma espécie de erotismo que joga, concomitantemente, com a presença e anulamento do outro, a tal ponto que o impulso de possuir o objeto de desejo gera a destruição do mesmo. Entretanto, segundo Antenor, protagonista do conto supracitado, tudo fazia parte de uma busca espiritual, o que levaria fatalmente ao aniquilamento do outro. De fato, muitos contos de Sérgio Sant’Anna exploram essas tensões, sugerindo que a violência pode ser lida como efeito da inquietação gerada pela busca de algo maior. O conto é um dos exemplos, entre vários outros, que nos leva a considerar que a manifestação e representação do erotismo na escritura de Sérgio Sant’Anna ultrapassam a dimensão sexual, o que garante ao seu texto enlaces singulares efetuados a partir da ordem simbólica do jogo erótico.

*Um crime delicado*, que recebeu o Prêmio Jabuti em 1998, foi publicado pela Companhia das Letras em 1997, inspirando o filme “Crime Delicado” (drama, 2005), de Beto Brant.<sup>20</sup> Nessa obra, Sant’Anna dialoga com o teatro, a pintura e a crítica, contando a turbulenta paixão de um crítico de teatro por Inês, moça manca, modelo de pintor ultrarrealista. Sua deficiência acaba se tornando uma espécie de fetiche do artista. Segundo Sérgio Sant’Anna, trata-se de “[...] uma comédia grave, um romance quase policial. Só que em vez de um enigma sherlockiano um enigma duchampiano”.<sup>21</sup> Em sua dissertação de mestrado, Gleiser Mateus Ferreira Valério chama a atenção para o fato de esse fetiche ser marcado pelo sentido da visão, que exerce, na obra do autor, uma função significativa.<sup>22</sup> Em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*, Santos (2000) explora as inúmeras perspectivas do olhar na ficção do autor. Em uma de suas abordagens, o crítico adverte que, na ficção de Sant’Anna, “[...] o narrador tende a assumir sem pudor o seu desejo voyeur, as personagens também tendem, igualmente sem pudor, a assumir sua condição de objetos olhados”. (SANTOS, 2000, p. 45). Com efeito, percebemos que, em *Um crime delicado* (1997), o encontro marcado entre o desejo e a sedução é, sem dúvida, favorecido pela arte. Sem deixar de problematizar a crítica de arte, o autor coloca em evidência, com uma pequena dose de humor, as lacunas das interpretações que se pretendem objetivas. Em sua escritura, Sant’Anna parece estar à caça das potencialidades do artístico e, por isso, redimensiona a concepção de linguagem. Segundo ele:

---

<sup>20</sup> Diretor de cinema brasileiro.

<sup>21</sup> SANT’ANNA, Sérgio. O criminoso delicado volta ao local dos primeiros crimes. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 28, p. 11, ago. 1997.

<sup>22</sup> VALÉRIO, 2008, p. 37.

Os meios se relacionam, o cinema influenciou a literatura, o plástico e o visual se ligam cada vez mais à poesia, etc. Os meios não se matam uns aos outros: apenas se inter-influenciam dentro de um mecanismo de progresso [...] A linguagem, a invenção, são muito mais importantes do que os críticos morais querem permitir. (SANT'ANNA *apud* WERNECK; PELLEGRINO, 1969, p. 07).

Por outro lado, reconhecemos que, na reconstituição dos fatos, o personagem Antônio Martins (re) apresenta sua história em diferentes linguagens, permitindo, com isso, algumas interpretações para o entendimento do que se passou. A ficção de Sant'Anna contempla, mais uma vez, o tema do estupro, de modo que a (re) visão dos acontecimentos pelo narrador não se dá apenas enquanto “relato” do ocorrido, mas também como chance de ele reivindicar sua absolvição.

O leitor terá de esperar por mais seis anos para ter às mãos mais um importante livro da carreira literária do escritor: estou falando da publicação, em 2003, da obra *O vôo da madrugada*, sobre a qual discutirei especificamente daqui em diante.

## **1.2 *O vôo da madrugada***

Publicado em 2003, o livro *O vôo da madrugada* é ganhador do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, do Prêmio Jabuti e do Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA. Na primeira parte, deparamo-nos com contos em que predominam a temática da morte, da solidão, do erotismo, sempre atrelados a uma constante problematização dos limites impostos ao conto. Alguns personagens dessa primeira parte resultam, mais uma vez, do submundo da prostituição e do crime, vivendo em busca de uma espécie de ultrapassamento que pode ser alcançado seja pela morte, pelo sonho, por alucinações, pela droga, pelo torpor do sexo, pela arte, pela poesia. No conto “O vôo da madrugada”, por exemplo, deparamo-nos com uma garota que, no apogeu da madrugada, veio sentar-se ao lado de um auditor de laboratório farmacêutico, em um voo transportando os mortos de um acidente. O protagonista, que é o narrador-personagem, descreve a experiência que vivera com aquela mulher:

A única resposta dela foi abraçar-se fortemente ao meu corpo, beijar-me fugitivamente os lábios, com uma volúpia aflita e contida, e depois afundar o rosto em meu ombro [...] deitando a cabeça em seu peito para que ela acariciasse, por sua vez os meus cabelos. Abri dois botões do seu vestido e tocava de leve os seus seios, encobertos pelos seus cabelos longos [...] E assim permanecemos, não sei por quanto tempo, pois em algum momento adormeci naquele aconchego perfeito. (SANT'ANNA, 2003, p. 20-21).

Ao despertar do sono, porém, o auditor encontrava-se só e, apesar de procurar sua “amada noturna” entre os vivos e entre os mortos, não a encontrou. Na verdade, o narrador-personagem do conto não disponibiliza informações suficientes para que o leitor deduza se a garota é ou não um espectro, mas, perguntada, durante o voo, se seria um dos parentes dos mortos, ela responde que já estaria entre eles. Levantam-se, portanto, alguns questionamentos:

[...] Mas quem era ela: o inconcebível? Uma das mortas do acidente que subiu da morgue improvisada no avião e veio estar comigo? [...] Uma alucinação, dirão os céticos, levando em conta, ainda mais, que eu misturara aos comprimidos tomados no hotel o vinho servido a bordo. Sim, uma alucinação, tudo é possível, talvez naquele estágio intermediário entre a vigília e o sono [...] Um fantasma - e de carne e osso -, rirão os escarneedores [...]. (SANT'ANNA, 2003, p. 23, 25).

A narrativa parece caminhar para a desestabilização da concepção de estrutura finita, o que nos reporta ao conceito de “abertura” e “infinitude” do texto literário postulado por Umberto Eco em *Obra Aberta* (2001).<sup>23</sup> Para ele, uma produção literária não deve ser concebida enquanto sistema fechado e completamente concluída. Diferentemente disso, deve ser vista como construto que viabiliza não só uma leitura, mas que seja capaz de ampliar as significações possíveis: “[...] Esse tipo de crítica visa, portanto, a considerar a obra literária como contínua possibilidade de aberturas, reserva indefinida de significados [...]”. (ECO, 2001, p.47).

Por outro lado, como a narrativa contempla a temática da morte, ela parece esbarrar nos limites do sombrio, utilizando-se, para isso, de um personagem que admite comprazer-se com “o caos e o infinito intemporais”. (SANT'ANNA, 2003, p. 18). Porém, não é a casualidade de uma viagem na companhia de mortos que movimenta o texto, mas as

---

<sup>23</sup> Vale salientar que, anteriormente a Umberto Eco, Haroldo de Campos já havia discutido a respeito da “abertura” do texto literário em seu ensaio “A obra de arte aberta”, de 1955. Este foi incluído no livro *Teoria da poesia concreta*, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, publicado em 1965.



especulações do narrador-personagem frente ao confronto entre “horror” e “fascínio”, confessando ora se vê atraído pela morte ora parecer temê-la, fenômeno também observado no campo da sexualidade, já que, mesmo fascinado com o corpo da criança prostituída, o narrador-personagem antecipa seu retorno a São Paulo para vencer o impulso de voltar à rua e trazê-la para si. Todavia, no conto, a possível experiência sexual não se reduz ao plano físico; ao contrário, sugere ser concebida como fenômeno que ultrapassa os limites de uma esfera fisiológica:

[...] o pagamento, a possibilidade de estar com uma completa estranha, podem exercer sobre alguns homens um fascínio no qual às vezes recaio. Pois, ainda que logo em seguida vá desiludir-me, há em mim, no exato momento em que elas iniciam os gestos de despir-se - com a graça comum a todas as mulheres - uma esperança renovada, uma excitação e expectativa que não se explicam unicamente pelo desejo físico, mas também por um anseio muito maior. (SANT’ANNA, 2003, p. 11).

Em vista disso, o autor explora alguns processos humanos que se circunscrevem ao domínio de Eros e aos seus possíveis desdobramentos. O narrador do conto “O vôo da madrugada” acredita que um homem não deve ser avaliado por seus pensamentos, pois, além de escaparem do nosso domínio, não ocasionam efeitos. As narrativas da obra, no entanto, lidam com discursos interditos, que são remartelados pelo viés da moralidade, a saber: o incesto, a pedofilia, a masturbação, o estupro, a depressão, o suicídio, a morte, os devaneios, a infidelidade conjugal, os fetiches sexuais etc. No livro que proponho investigar, deparamo-nos com tipos humanos impulsionados por um “sentimento de uma violência elementar, que anima, não importa quais sejam, os movimentos do erotismo. Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação”. (BATAILLE, 2004, p.27).

No conto “O vôo da madrugada”, o narrador-personagem, constantemente, almeja atingir uma “fusão” através de experiências que, para ele, talvez pudessem possibilitar-lhe o encontro com uma possível completude. No texto, isso pode ser observado através de vários planos: o desejo da excitação sexual, que, como já dito, representa “um anseio muito maior”; o encontro com o “nada” - “[...] gostava de saber-me suspenso sobre o planeta [...] para ser engolido, em alguma era, pelo caos e o infinito intemporais” (SANT’ANNA, 2003, p.17); a morte - “[...] eliminaria, ao seu termo, todas as repugnâncias do corpo, seus odores, seus excrementos e ânsias sexuais [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 19) e, por fim, a

poesia, que reacende a expectativa de atingir, desta vez, na escrita, “a fusão tão almejada; satisfazer o anseio maior”. (SANT’ANNA, 2003, p.28).

No primeiro bloco de contos da obra, ainda percebemos as fronteiras do “real” e do ficcional sendo tensionadas, de modo que se constatam, em um conto e outro, projeções de dados “particulares”, que não resultam em uma autobiografia, mas configuram sequestros de fatos fotografados pela memória do contista, tais como: “os suspiros e gemidos vindos do quarto trancado dos pais na infância do contista” (SANT’ANNA, 2003, p. 48), a descoberta sexual do menino na cama vazia dos pais, o amor às escondidas do contista, a recordação da negra Bó, filha de escravos e empregada dos avós maternos do autor, a figura do tio Carlos, goleiro amador do fluminense, levado pela tuberculose aos vinte e seis anos, as maldades e remorsos de meninos. Na verdade, a aparente recordação de fatos opera, no livro, enquanto problemática da “indeterminação dos limites entre ficção e realidade”. (SANTOS, 2000, p. 64).

Nessa primeira parte, também encontramos discussões acerca das facetas do contista através dos textos “Um conto abstrato”, “Um conto obscuro” e “Saindo do espaço do conto”. O primeiro ficcionaliza a ruptura dos princípios de uma composição que não prescindia de acontecimentos palpáveis, pois o que se vê é um tipo de texto que não é subordinado ao enredo, a fatos, mas é “estrutura”, é marcado não pela narração, mas, por sua “abstração”, de modo a se tornar “um conto de palavras que valessem mais por sua modulação que por seu significado”. (SANT’ANNA, 2003, p. 42). De caráter metódico, a narrativa parece mais um “projeto” de conto que sua efetivação, deixando a cargo do leitor escolher se prefere “concretizar a palavra abstrata”, “abstratizar a palavra concreta”, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, isso porque vários pontos de partida são jogados no texto como num “lance de dados”.<sup>24</sup>

No conto, as palavras sugerem ter o peso que as notas têm na música, a melodia e a harmonia das palavras parecem ser o que mais interessam ao contista. Por esse prisma,

---

<sup>24</sup> Em 1897, Stéphane Mallarmé, poeta francês, escreveu “Un Coup de Dés” (Um Lance de Dados), poema experimental desenvolvido em torno do mote “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (Um lance de dados jamais abolirá o acaso). O poema se faz no espaço de uma página dupla, utilizando-se, para isso, de diversos caracteres, favorecendo uma leitura múltipla e simultânea, mas não aleatória. O poema não determina uma sequência fechada para percorrê-lo, a leitura se dá a partir das escolhas de um leitor, convocado a ser coautor. As palavras são como dados soltos no espaço das páginas, e o modo como são dispostas sugere infinitos trajetos que podem ser percorridos. Em “Um conto abstrato”, da obra *O vôo da madrugada*, de Sérgio Sant’Anna, não temos o desenvolvimento de um enredo clássico (intriga, ação, trama, estória etc), e sim um leque de contos possíveis, uma espécie de sinopses de contos, restando ao leitor dar continuidade ao processo criativo instaurado por cada “promessa” de texto.

encontramos, no conto, referências ao Uakti, grupo brasileiro de música instrumental, conhecido por utilizar instrumentos musicais não convencionais. O nome do grupo é explicado a partir de uma lenda dos índios Tukano, pois *Uakti* era um ser mitológico cujo corpo era repleto de furos que, ao serem atravessados pelo vento, emitiam sons que encantavam as mulheres da tribo. O líder do grupo, Marco Antônio Guimarães, teve aulas com Walter Smetak, conhecido como o “alquimista do som”, que inventa um instrumento para conseguir sons livres da sonoridade tradicional, para criar um espaço novo de sons, desenvolvendo, com isso, novas formas de concepção musical. É ao que a instância de enunciação de “Um conto abstrato” parece propor-se – “Um conto de semântica distorcida, de sons insuspeitados como o de cordas soadas pelo vento feito música do Uatki ou de Smetak [...]” (SANT’ANNA, 2003, p.43) – o que sugere o enigma duchampiano<sup>25</sup> em torno do qual *O crime delicado* (1997) também parece se inscrever.

Em “Um conto obscuro”, por outro lado, esbarramo-nos em muitos temas, ligados por um “fio poético”. Apesar de cortejar o “nada”, é um conto que também intenta (des)velar a vida de um molusco, entendida aqui enquanto metáfora da descoberta sexual, trazendo à tona ritos de passagem: a descoberta do prazer pelo garoto, a curiosidade do menino de doze anos em ver a moça que se despe no quarto à noite, a transa do trompetista negro com sua namorada loura que dormira nua no quarto dele, a submissão de uma

---

<sup>25</sup> O termo duchampiano faz referência a Marcel Duchamp, um artista francês, que, através de seu trabalho, começou a problematizar, por volta de 1913, o que é uma obra de arte e sugeriu um novo método para a sua realização, passando a incorporar materiais de uso comum nas suas esculturas. Com isso, Duchamp tornou-se um dos precursores da arte conceitual e responsável pelo conceito de *ready made*, que é o transporte de um elemento da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como artístico, para o campo das artes. Os *ready made* eram objetos comuns, como rodas de bicicleta ou um mictório invertido, apresentados, entretanto, como obras de arte. Dessa maneira, Duchamp ridicularizava a ideia de que a arte era algo profundo, uma forma de negar a possibilidade de definir a arte. Movimentos artísticos como o Dadaísmo e a Arte Conceitual foram muito influenciados por Duchamp. Com esse ato de designar um objeto fabricado em série como obra de arte, Duchamp expandiu os horizontes da arte contemporânea. (ARGAN, 1992, p. 358). A ficção de Sérgio Sant’Anna é notória pelo caráter experimental, valoriza, por exemplo, o imbricamento de diversos tipos de linguagem e gêneros de discurso: conto, poema, ensaio (críticas conceituais no âmbito da arte, da ficção). Sua produção literária também tensiona os limites das peculiaridades das artes: o texto para a literatura, o som para a música, a imagem para a pintura. Em “Um conto abstrato”, da obra *O vôo da madrugada*, vemos a instância de enunciação potencializar uma significação melódica, de modo que o texto parece ser concebido como efeito sonoro: “[...] 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 [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 42). Além disso, na obra *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna, deparamo-nos com uma narrativa em primeira pessoa, que traz à tona o ponto de vista de um crítico de teatro, sugerindo uma perspectiva conceitual acerca do procedimento crítico.

mulher negra chupando um homem branco de pé, o amor clandestino do homem casado e pai de dois filhos por uma moça virgem de dezoito anos, a contemplação de um homem de sessenta anos por uma nadadora de cinquenta e cinco anos e o velho desnudo, que mesmo morto, ainda recebe de sua amante promessa de encontro amoroso. Assim, enquanto “Um conto abstrato” idealiza a forma, “Um conto obscuro” reivindica, de certo modo, um conteúdo, ainda que seja o ruminar sobre o ser e o nada, narrativas que, juntas, realizariam uma espécie de copulação: “[...] A feliz junção do sol escuro com a nudez abandonada da mulher parece fazer o músico alcançar acordes nunca suspeitados”. (SANT’ANNA, 2003, p. 50).

Em “Um conto abstrato” e em “Um conto obscuro”, também podemos rever, como lembra Flávio Carneiro (2004), passagens da obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Para Carneiro, rumações sobre o “nada”, por exemplo, aproximam “Um conto obscuro” de “Conto (não conto)”<sup>26</sup>, isso porque “[...] O conto obscuro tangencia e corteja o nada” (SANT’ANNA, 2003, p. 45) e “[...] se não há nada o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar”. (SANT’ANNA, 1997, p. 327).

“Saindo do espaço do conto” apresenta, por sua vez, o intento de um jovem com AIDS em produzir, se tivesse tempo, uma peça que, mesmo consistindo em um monólogo, ousasse um protagonista que, além de incorporar a psicologia de uma pessoa com AIDS, conversasse com um gato. Ao dialogar com outra modalidade artística, o discurso ficcional reclama a construção de uma narrativa que está para além do texto, o que permite, nesse caso, a criação de um espaço que favoreça a proximidade com o leitor/espectador: “O público seria posto em sintonia com esses estímulos concretos, que adquiririam um peso maior por se saber que o personagem trafegava na rota da morte”. (SANT’ANNA, 2003, p.73).

Diferentemente do jovem que desejava prolongar seu tempo, outros personagens da obra demonstram já terem desejado o “fim”, como a senhora com glaucoma e incontinência urinária em “Formigas de apartamento”, o sujeito que atenta contra a própria vida em “A barca na noite”, o narrador-personagem de “O vôo da madrugada”, que, muitas vezes, já pensara em buscar a morte, e o homem frustrado e solitário, que se suicida após passar vários trotes “indecentes” sob a identidade de “O gorila”. Este compõe a segunda parte da obra sob a espécie de uma novela, que já foi adaptada para um filme do cineasta José Eduardo Belmonte.

---

<sup>26</sup> CARNEIRO, 2004, p. 20.

Por constituir o texto mais extenso da obra, a novela divide-se em três partes: “Alguns telefonemas”, “A xoxota sugadora” e “Drama e melodrama”. Um ex-dublador de filmes, divorciado e sem filhos, é o protagonista que busca “encontrar estratégias, inusuais e incompreendidas, de comunicação e consolo”.<sup>27</sup> Ao tentar dialogar com suas possíveis namoradas (Rosalinda, Lucineide, Lucrécia, Amanda e Cíntia, com a qual, a princípio, só mantém contato através de uma secretária eletrônica, mas que, posteriormente, se passará por Darlene e por Celeste), o Gorila tenta suprir o vazio ocasionado por sua solidão. Na segunda parte da novela, intitulada “A xoxota sugadora”, deparamo-nos com Cíntia passando-se por Darlene, mas isso só será revelado na terceira parte, intitulada “Drama e melodrama”, que expõe, por sua vez, em determinado momento, duas variantes a respeito de Cíntia.

A primeira é descrita em uma última ligação do Gorila feita a Cíntia. Ao deixar uma mensagem de despedida após ouvir a gravação da secretária eletrônica, o Gorila é surpreendido por uma voz feminina que o pede para não desligar o telefone. O pedido é feito por Celeste, cunhada de Cíntia, que o informa sobre o falecimento dela, ocorrido há cerca de um mês. Celeste também o informara que Cíntia gostava de ouvir os recados deixados por ele através da secretária eletrônica, pois era como se estivesse sendo amada e desejada. Com efeito, o Gorila se impressiona por ter amado e continuar amando uma morta. Assim, opta pelo suicídio por acreditar que terá com ela um encontro “perfeito”, o que foi sugerido pelo bilhete de despedida em que diz “Sou o gorila. Sigo o caminho daquela cujo nome prefiro guardar”. (SANT’ANNA, 2003, p. 192).

A segunda variante, que gira em torno de Cíntia, apresenta-a viva, mas, “fingindo-se de Celeste”. Aqui, Cíntia, que se passa por Celeste, também avisa o Gorila da sua morte, porém, ao desligar o telefone, entrega-se a Otávio, seu namorado recente, que a chama de Cíntia, trazendo à tona o disfarce assumido. A resposta de Cíntia revela ainda outra dissimulação: “[...] – Cíntia não, diga Celeste, pois mudar de nome também me excita. Ou você prefere Darlene?”. (SANT’ANNA, 2003, p. 177). Com isso, Otávio confessa o plano articulado por eles para instalar um bina no telefone, fazendo com que Cíntia ligasse para o Gorila passando-se por Darlene. Com a novela “O gorila”, compreendo que se faz necessário observar, a partir de sua estratégia narrativa, como as variantes discursivas operam em favor de uma revisibilidade de valores e certezas, rompendo com uma determinação de centros de orientação.

---

<sup>27</sup> Conforme informação contida na contracapa do livro.

As variantes de enredo dentro da estória também lembram o conto “O monstro”, da obra de mesmo título, por entre outras aproximações, “o jogo de relativizar a verdade [...] e pelo papel fundamental desempenhado pela mídia como construtora, ou condutora, de variadas versões da realidade”. (CARNEIRO, 2004, p. 21). Na verdade, na ficção de Sant’Anna, identificamos uma crítica ao discurso racionalista, na medida em que nos deparamos com personagens e / ou narradores comprometidos com um campo de poder, a saber: o professor de filosofia do conto “O monstro”, o editor do conto “O duelo”, da obra *A Senhorita Simpson*, o narrador, burguês e culto, do conto “Um discurso sobre o método”, também do livro *A Senhorita Simpson etc.*

Os contos "A mulher nua", "A figurante" e "Contemplando as meninas de Balthus", da obra *O vôo da madrugada*, constituem, por sua vez, a terceira parte do livro, denominada “Três textos do olhar”, narrativas que valorizam o diálogo entre ficção e as artes plásticas, a figura da mulher e os “efeitos de visibilidade”. Em “A mulher nua”, por exemplo, a mulher que o narrador se propõe contemplar é, segundo ele, “[...] pintada sem a utilização de nenhuma modelo [...] se trata, esta criatura, da materialização de uma subjetividade ultrafigurativa [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 214). Essa modelo, entretanto, não só é contemplada como também vê seu observador, de modo que o seu olhar atravessa o pintor. Em “A figurante”, por sua vez, o narrador descortina o recorte de um fragmento de “realidade”, uma fotografia do Rio antigo, e, com uma visão dinâmica, ultrapassa o campo abrangido pela câmera. O leitor acompanha o olhar do narrador, que, “[...] como um fotógrafo, ajusta suas lentes em busca do melhor foco, executando um vertiginoso *zoom* [...] até fechar em um figura de mulher, postada ‘no canto direito, ao alto, da cena fotografada’”. (PELLEGRINI, 2008, p. 106). A figurante torna-se Eduarda, que se vê acometida por uma vertigem erótica após contemplar três quadros de Egon Schiele, conhecido por retratar “o mais cruamente possível, mulheres, e até meninas”. (SANT’ANNA, 2003, p. 225). “Contemplando as meninas de Balthus” também chama a atenção para o “olhar”, de modo a demonstrar que será ele que tornará, ou não, as meninas lascivas.

### **1.3 A escritura de Sérgio Sant’Anna: o redimensionamento dado à linguagem romanesca**

A obra de Sérgio Sant'Anna traz à tona preocupações críticas com a produção literária, que longe de se tornarem um empecilho para a criação, atuam, diferentemente disso, enquanto potência imaginativa. Nesse sentido, propomos discutir o processo escritural de Sérgio Sant'Anna, pensando-o como autor marcado pelo contexto das décadas de sessenta, setenta e oitenta, período em que autores como Jaime do Prado Gouveia, Luiz Vilela, Silviano Santiago, Murilo Rubião e Ivan Ângelo traçaram uma perspectiva de texto preocupados com uma construção e não com uma “narração”.

Por esse prisma, entendo que a ficção de Sérgio Sant'Anna valoriza uma escritura reflexiva e produtora de “intensidades” vivenciais. Após o levantamento de sua produção literária, percebo como sua ficção dialoga com a tendência narrativa reconhecida pelo movimento *nouveau roman*, que se deu no final dos anos 50. Tendo em vista nosso objeto de pesquisa, analisarei como a obra *O vôo da madrugada* comunga, de certo modo, com essa corrente, ao dispor-nos um tipo de narrativa que não é subordinada ao enredo, a fatos, não é marcada pela narração, mas, pela descrição. Contudo, nas narrativas, a função descritiva aparece redimensionada, uma vez que já não se objetiva desenhar, com riqueza de detalhes, “um cenário”, a fim de tornar a cena o mais nítida possível aos olhos do leitor. Nessa nova tendência romanesca, a fiel reprodução da “realidade” perde forças, pois o romancista não está mais preocupado em garantir ao texto uma esfera de conformidade com o real, ele reivindica “escrever” em vez de “descrever”, ou seja, exige exercer seu papel de ficcionista, que “cria” em vez de “reproduzir” realidades. Com efeito, o núcleo do romance passa a ser muito simples, a narratividade encontra-se pulverizada, e a descrição manifesta-se por novo viés. A esse respeito, Alain Robbe-Grillet assinala:

A descrição [...] Pretendia reproduzir uma realidade preexistente; agora, ela afirma sua função criadora. Enfim, ela fazia com que as coisas fôssem vistas, e agora parece destruí-las, como se seu apêgo em discorrer sobre elas visasse apenas a embaralhar as linhas, a torná-las incompreensíveis, a fazer com que desapareçam totalmente. De fato, não é raro, nesses romances modernos, encontrar uma descrição que não parte de coisa alguma; ela não dá inicialmente uma visão de conjunto, parece nascer de um pequeno fragmento sem importância [...] É a própria matéria que é ao mesmo tempo sólida e instável; ao mesmo tempo presente e sonhada, estranha ao homem e incessantemente inventando-se a si mesma na mente do homem. Todo o interesse das páginas descritivas - isto é, o lugar do homem nessas páginas - não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.98-99).

O redimensionamento dado à função descritiva também repercute no gênero conto, que, por sua natureza breve, potencializa o fenômeno aqui estudado. Em *O vôo da madrugada*, o conto “A voz” ilustra bem como a descrição tem assumido um caráter extremamente subjetivo, pois, nele, além de o “objeto” descrito adquirir um aspecto aparentemente impalpável, atribuem-lhe qualidades que beiram a esfera do imaterial - “A voz é rouca, arranhada, cava, como se saída de uma vitrola de antigamente, igual às que, em sua infância, tocavam boleros, tangos, sambas-canção melodramáticos”. (SANT’ANNA, 2003, p. 29). No conto, a função descritiva não pretende conferir ao elemento descrito a noção de coisa “acabada”, mas opera em favor de uma “abertura” na esfera conceitual, de modo que o que ganha importância não é a cena ou o objeto em si, nem as particularidades que lhes são destinadas, e sim uma descrição favorável à coexistência de contrários, como se percebe a seguir: “[...] numa pauta simultaneamente concreta e abstrata, harmônica e dissonante, musical e silenciosa [...] como uma estátua anímica que estremece e ondula, nas águas e na retina, material e imaterial”. (SANT’ANNA, 2003, p. 30). Nesse sentido, vale observar o apontamento feito por Nádya Battella Gotlib a respeito do gênero conto, pois, para ela, o conto apresenta um potencial de “*abertura* para uma realidade que está além dele, para além da simples estória que conta”. (GOTLIB, 2006, p.49).

Por esse prisma, evidenciamos que, em vários contos da obra *O vôo da madrugada*, a descrição não está a serviço da narração, como nos “Textos do olhar”, em que a instância narrativa exime-se de contar um fato propriamente dito para se ater a um ponto específico: o da construção da arte. E, se muitos leitores estão se perguntando sobre a possível estória do conto “A figurante”, faz-se necessário observar que o movimento dado à mulher que está no canto direito, ao alto, da cena fotografada, apesar de caminhar para um encadeamento de fatos, cumpre, na verdade, o risco de contemplar os “ousados” quadros de Egon Schiele pelo olhar do personagem Lucas de Paula. Sendo assim, no texto, percebemos a arte ganhando de tal modo o espaço da cena que a narração do possível encontro amoroso passa a dar lugar à descritividade, a ponto de o narrador ater-se mais ao movimento dado às imagens que ao fato narrado em si. Ao construírem-se por essa perspectiva, as narrativas de Sérgio Sant’Anna ganham plasticidade, materialidade, ou seja, no seu romance (ou no conto), a história narrada deixa de ter prioridade, e a linguagem assume a primazia, carregando em si, como lembra Derrida, “a necessidade da sua própria crítica”. (DERRIDA, 2002, p. 237).



No final do século XIX e início do século XX, a produção literária de grandes autores, como Edgar Allan Poe, Anton Pavlovitch Tchecov, Liev Tolstói etc., contribuiu para a configuração do gênero literário conto em sua vertente contemporânea. Para Gotlib (2006), sabe-se, por exemplo, que, enquanto os contos de Maupassant oferecem o acontecimento que flui espontaneamente, Tchekhov escreve contos, que, aparentemente, não apresentam grandes ações. A esse respeito, Gotlib (2006) assinala o texto “Angústia”, de Tchekhov, em que, segundo ela, nada acontece nesse conto, resumindo-se em tentativas que não formam sequer um fio de grandes ações. Sobre essa mesma perspectiva, discute Otto Maria Carpeaux acerca do conto “O acontecimento”, de Tchekhov: “Parece conto sem enredo. Pois em ‘O acontecimento’ não aconteceu nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o acontecimento é o maior e o mais trágico da existência”. (CARPEAUX<sup>28</sup> *apud* GOTLIB, 2006, p. 48). Desse modo, percebe-se que alguns autores desse período já arriscavam em contos em que a história tende para o zero, fenômeno redimensionado, por exemplo, em *Le Voyeur* (1955), de Alain Robbe-Grillet. No conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1982 na obra de mesmo título, a instância narrativa também endossa: “Não quero um livro de histórias, mas um livro que discuta a linguagem, num tom oscilando entre o ruído e o silêncio. Tendendo, talvez, para um silêncio final ou, quem sabe, um ligeiro sussurro?”. (SANT’ANNA, 1997, p.319).

Na verdade, a ficção de Sérgio Sant’Anna problematiza a ideologia literária que vê, na composição e no desenrolar dos acontecimentos, o ponto relevante da narrativa, trazendo à tona a discussão que gira em torno da articulação entre literatura e realidade. Como já apontamos anteriormente, as obras do autor desafiam, constantemente, o lugar da representação na contemporaneidade, não criando em prol do personagem peripécias palpantes, comovedoras e dramáticas, pois devemos estar cientes de que, nas narrativas de Sant’Anna, a estória e os seus componentes (personagens, tempo, narrador etc) aparecem, muitas vezes, como pano de fundo, “pretexto”, para encenar, na verdade, os dilemas envolvidos no processo da construção artística.

Contudo, faz-se necessário considerar que nos deparamos, na ficção desse autor, com um diálogo tenso de formas, um entrelaçamento entre o velho e o novo, que problematiza as imposições de “centro” e de “referência”. Por isso, as obras de Sant’Anna não operam um corte radical em sistemas preexistentes, mas redimensionam, sem dúvida, estruturas de

---

<sup>28</sup> CARPEAUX, Otto Maria. O acontecimento. In: \_\_\_\_\_. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.174- 179.

enredo, de constituição dos narradores, personagens e ângulos narrativos, apropriando-se, para tanto, de um projeto que prioriza a utilização de uma linguagem rigorosamente apurada, examinada e polida.

Em *Por um novo romance* (1969), Robbe-Grillet reúne alguns artigos em que levanta uma série de reflexões a respeito da necessidade de as formas romanescas evoluírem para permanecerem vivas. Em nota explicativa na contracapa do livro, o autor adverte que, longe de designar uma escola, o termo “novo romance” atua somente enquanto “rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romances, capazes de exprimir (*ou* de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance”. (ROBBE-GRILLET, 1969). Isso porque, no fim do século XIX, o que hoje concebemos por “romance tradicional” já estava instaurado: o domínio do enredo sobre a reflexão, a descrição psicológica dos personagens, o estudo de uma paixão, enfim, o privilégio dado a uma interioridade suspeita chamada por um ensaísta de “alma romântica das coisas”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17).

Com efeito, Robbe-Grillet (1969) chama a atenção para uma tendência romanesca que mina a importância até então atribuída aos “mitos da profundidade”, que abarcaram escritores marcados por escavarem a Natureza, penetrando-a para desvendar a esfera oculta do ser. Diferentemente disso, o século XX passa a ser palco para a produção de obras que desestabilizam o atributo metafísico de discursos que insistem em se ater a concepções essencialistas, dando lugar a discussões que viram na “superfície” um novo ponto de partida, afinal, “as coisas *estão* aí”. Ou seja, elas não “são”, mas “estão”, como que dispostas a também se tornarem uma “outra coisa”, “pois a função da arte não é nunca a de ilustrar uma verdade”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 11). Na ficção de Sérgio Sant’Anna, esse trabalho da e na superfície desdobra-se em um trabalho sobre a matéria verbal, sugerindo que, no campo da aparência, há muito a explorar, o que nos lembra vários textos da obra em estudo, mas, de forma especial, “Um conto obscuro”, devido ao leque de possibilidades que nos são apresentadas. Ao jogar os dados/ temas no tabuleiro/texto, a instância narrativa ilustra bem o olhar dado à superfície, à proposta de se pensar a narrativa enquanto *de vir*, pois apenas reúne intentos de conto sem se preocupar em desenvolvê-los, demonstrando “realidades” que só *estão* dadas. Por esse prisma, Robbe-Grillet já havia anunciado: “[...] Nas futuras construções romanescas, gestos e objetos estarão ali antes de serem alguma coisa”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.17).

Em um artigo publicado em 1957, “Sobre algumas noções obsoletas”, incluído na obra *Por um novo romance* (1969), Robbe-Grillet problematiza as noções de personagem,

de história, de compromisso, de forma e de conteúdo, secularmente propagadas como indispensáveis ao gênero. Com isso, o autor demonstra que “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.22). O romance tradicional parece girar em torno de uma figura central, mas Robbe-Grillet nos alerta quanto a uma nova via que busca não contemplar a passagem de heróis. Ele observa, por exemplo, como os personagens do romance tradicional deveriam estar inscritos em uma genealogia, de modo que apresentassem nome próprio, bens, profissão e um caráter responsável por traçar suas ações. Em contrapartida, a nova tendência romanesca privilegia tipos bem diferentes desses até então cultuados, a saber: “[...] uma criança achada, um desocupado, um louco, um homem cujo caráter incerto apronta aqui e ali uma pequena surpresa [...] Ter um nome era sem dúvida muito importante no tempo da burguesia de Balzac”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.22).

Essa preferência narrativa das novas formas romanescas também se evidencia em muitos contos de Sérgio Sant’Anna, que rompem com a exigência de um nome, tendo alguns personagens delineados a partir da inscrição “Ele” ou “Ela”. Na verdade, a ficção do autor tem evidenciado que o que importa ao texto não é a definição de um rosto ou outra coisa qualquer, mas apenas uma referência, entendida aqui não como algo padronizado, e sim enquanto ponto de partida. Em *O vôo da madrugada*, esse fenômeno destaca-se em “Um conto nefando?”, cuja narrativa se desenrola em determinada noite, quando um rapaz de dezessete anos, viciado em drogas, resolve atacar sua mãe e possuí-la sexualmente. Após a narração do ato sexual incestuoso, a narrativa é dividida em duas partes intituladas pelo narrador de *Ele* e *Ela*, momento em que nos deparamos com a exposição de sentimentos e pensamentos dos personagens. A esse respeito, Anatol Rosenfeld chama a nossa atenção para a elaboração dos personagens nessa nova tendência romanesca, pois “[...] perde-se a noção da personalidade total e de seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente”. (ROSENFELD, 1973, p. 85). Por essa perspectiva, a representação de indivíduos íntegros dá lugar à sua fragmentação, à “desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual”. (ROSENFELD, 1973, p.86).

Sérgio Sant’Anna integra o rol de escritores que optam por (des) velar o lado “sombrio” do sujeito que se encontra entre os limites da sobrevivência e do desejo, a exemplo de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu, entre outros autores, cujas narrativas não privilegiam os tipos de “caráter”, mas ostentam

problemáticas de sujeitos ora imersos em conflitos entre jovens, velhos, solitários, doentes, “desequilibrados”, ora preocupados em tensionar as fronteiras do “permissível”, estabelecidas pela hegemonia cultural, afinal, “[...] se há homens dignos, são apenas seres que conseguem vedar seus compartimentos secretos”. (SANT’ANNA, 2003, p. 14).

Diferentemente da narrativa tradicional, a ficção de Sérgio Sant’Anna inscreve-se numa via que rompe com as determinações da cronologia e da causalidade para instaurar, em seu texto, estruturas mais condizentes à realidade contemporânea, fragmentada e espetacularizada, sem intentar, porém, reproduzir uma realidade exterior. Os textos de *O vôo da madrugada* compreendem uma espécie de sùmula da obra do autor e sintetizam um projeto de escrita que preza, sobretudo, uma composição rigorosa, que reivindica, na verdade, a produção de uma ficção que se constitua enquanto ficção e não enquanto cópia do real, sem prescindir, contudo, da discussão sobre o fenômeno que atesta o progressivo apagamento das fronteiras entre o ficcional e o real na contemporaneidade. Para tanto, bastam ao ficcionista o essencial: “a linguagem (matéria) e a organização (forma)” (MORTARA, 1970, p. 22), daí o esboço para se construir “Um conto obscuro”, cuja matéria é o “nada”, e “Um conto abstrato”, “um conto de palavras que valessem mais por sua modulação que por seu significado”. (SANT’ANNA, 2003, p.42).

Com isso, o autor cria, no texto, um espaço favorável à fabricação de uma realidade que não esteja sendo regida por determinações miméticas, mas que esteja sendo produzida por um movimento interno ao próprio texto. Discutimos, anteriormente, a concepção da circularidade como perspectiva que atravessa a estrutura ficcional do autor, o que não é diferente em *O vôo da madrugada*, pois alguns fenômenos tratados no primeiro plano da obra reaparecem, com diferenciados desdobramentos, nos “Três textos do olhar”. A problemática que envolve a diluição das fronteiras entre masculino e feminino do conto “Um erro de cálculo” ressurgem em “A figurante” através da contemplação de quadros nos quais Egon Schiele desenvolve a representação da androginia. Além disso, através de outro quadro do artista, reaparece a menina-mulher do conto “O vôo da madrugada”, a despertar desejo em um adulto: “[...] Chama-se *Menina nua de cabelos negros* [...] – Mas é quase uma criança. E no entanto ele a retratou como... uma mulher? – Eu diria que foi mais como um objeto do desejo, a materialização da fantasia de um adulto”. (SANT’ANNA, 2003, p. 229).

Na verdade, nos três últimos contos, há um redimensionamento, através de uma espécie de ensaio das artes plásticas, da estrutura ficcional desenvolvida no decorrer da obra, como se dá a ver, por exemplo, no conto “A mulher nua”, que, ao problematizar o nu

na arte, traz à tona a ruptura de uma representação mimética: “[...] 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 [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 214). Por isso, faz-se necessário observar que os “textos do olhar” apresentam um diferencial voyeurístico que não aparece nos dois primeiros planos da obra, pois são textos que produzem outra toada em relação às narrativas que antecedem a terceira parte do livro.

Por outro lado, como o narrador-personagem do conto “O vôo da madrugada”, que gostava de saber-se suspenso sobre o planeta, por poder sentir-se deslocado, a obra insinua-se, constantemente, enquanto “passagem”, de modo que a concepção do entrelugar atua como eixo para onde quase todas as narrativas convergem. Desse modo, o primeiro conto do livro anuncia o projeto de uma ficção cujo discurso não pretende ser hermenêutico, pois, ao explorar, ao longo da obra, fenômenos típicos de zonas limítrofes, como o devaneio, a alucinação, o sonho, a morte, a loucura, o suicídio, o travestimento etc, o autor mina a força atribuída a um discurso que se quer absoluto. A abordagem dada a essas problemáticas exige um tratamento que beira o campo da relativização, da simultaneidade e da descontinuidade, noções que, para Marcella Mortara, “caracterizam a própria estrutura mental do homem contemporâneo”. (MORTARA, 1970, p.23).

Vale ainda observar que, na obra em estudo, a abordagem dada à tensão entre as fronteiras do sonho e da imaginação com as da “realidade” não se realiza somente no campo do literário, isso porque o texto santaniano torna-se palco onde atravessam outros gêneros, outros fragmentos de linguagem, o discurso da arte (e a arte do discurso), estratégias da linguagem cinematográfica e da expressão jornalística, reflexos biográficos, entre outras combinações, que insinuam, de certo modo, um mosaico que potencializa a descentralização da Verdade, evidenciando ainda mais a fluidez da consciência.

Sabe-se que, ao longo dos tempos, o conto passou a ter diferentes arranjos, pois tem adquirido um leque de modalidades que rompe com a determinação rígida do gênero em si. Isso porque, segundo Alfredo Bosi, o conto “[...] ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem”. (BOSI, 2006, p. 07). Segundo o autor, a narrativa curta exige do escritor um empenho mais árduo no trato da sintaxe e até mesmo no manejo da técnica de invenção, de maneira que as fronteiras entre o narrativo, o lírico e o dramático passam a estar

ensionadas. A narrativa ganha em termos de plasticidade à medida que, em sua composição, coexistem gêneros e campos semânticos díspares.

A ficção de Sérgio Sant’Anna tem valorizado as várias possibilidades da configuração do conto, evidenciando sua potencialidade. Em *O vôo da madrugada*, aliás, há contos que apresentam uma forte inserção da linguagem poética, devido ao trabalho da e na materialidade da linguagem, a exemplo de “Um conto abstrato” - “Um anticonto sem psicologia talvez melancólico”. Em “Um conto Obscuro”, a sugestão de uma construção bem armada tal como ocorre em um poema também aparece através da evocação de Edgar Allan Poe: “[...] os mais legítimos tons poéticos, segundo Edgar Allan Poe, em sua *Filosofia da Composição* [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p.46). Em “Um conto nefando?”, por sua vez, também nos esbarramos com um jovem que pretende escrever, a partir de palavras riscadas no braço, um texto ou poema, e sua única referência é Rimbaud:

Ele [...] se considera digno do desregrado poeta que tanto admira, Rimbaud - na verdade um dos poucos que conhece -, e que, secretamente, lhe serve de modelo. E, como se a poesia redimisse tudo, como se ela pudesse inclusive substituir a droga e ser, literalmente, aplicada ao corpo, ele empunha uma caneta esferográfica que está sobre sua mesinha-de-cabeceira e, deitado na cama, risca no braço esquerdo, nervosamente, como quem se pica, as seguintes palavras, em que mais uma vez recorre à imagem do pântano: *poeta, deuses, pecado, anjo, pântano, vermes, caranguejo, flores, pássaros noturnos, lírios, vaga-lumes*, de modo que, no dia seguinte, talvez elas lhe sirvam de base e inspiração para escrever um texto ou poema. (SANT’ANNA, 2003, p.34).

O levantamento da produção literária de Sérgio Sant’Anna permitiu-me observar como a ficção desse autor coloca, constantemente, a linguagem literária em contato com outras linguagens. A experiência do que ocorre em um palco ou em um ensaio, por exemplo, parece configurar-se como um significativo estímulo para sua literatura. Por esse prisma, Flora Süssekind reconhece que há, na ficção de Sant’Anna, “exercícios de interferência e cruzamento” (SÜSSEKIND *apud* SANTOS, 2000, p.71), que se dão, sobretudo, através da apropriação, por parte da narrativa, da enunciação teatral.<sup>29</sup> Santos observa que o espaço do teatro é favorável ao narrador geralmente adotado por Sant’Anna em suas narrativas, ou seja, “o narrador de identidade vacilante”, levando-nos a pensar por que “[...] o movimento em direção ao teatro sinaliza, assim, uma espécie de ‘cerimônia de imolação’ do narrador [...]”. (SANTOS, 2000, p. 71).

---

<sup>29</sup> SANTOS, 2000, p.71.

Na nova tendência romanesca assinalada por Robbe-Grillet, as narrativas, sob a impressão de um falso enredo, rompem gradativamente com a referência a algo exterior, ou seja, com uma realidade mimetizada, sugerindo que a ênfase já não é mais dada à relação de representação (entre a obra e o mundo). Assim sendo, Maria de Aguiar Patriota pontua que: “[...] a noção de história essencial à própria idéia de narrativa tornou-se, com a teoria do romance de Robbe-Grillet, estranhamente reduzida, confundindo-se cada vez mais com o plano do discurso”. (PATRIOTA<sup>30</sup> *apud* TENFEN, 2007, p.92).

Em *O vôo da madrugada*, Sérgio Sant’Anna demonstra uma expressiva preocupação com a linguagem, com a construção interna das narrativas, de modo que o aspecto do conteúdo perde forças para o aspecto formal de sua estrutura e fissuras, podendo ambos se embaralhar. Ao longo de toda sua produção literária, o autor parece entender que escrever é construir, esculpir, afinal, “pensar é criar intensidades”, daí ser necessário reconhecer que o seu texto também resulta de um forte processo de enxugamento, pois sua construção textual demonstra ser cuidadosamente pensada e pesada, como nos lembra o editor do conto “O duelo”, na obra *A Senhorita Simpson*: “[...] A vida que deve perpassar o texto, com a tal centelha. Mas para que ela se acenda é preciso austeridade, disciplina [...]”. (SANT’ANNA, 1997, p. 354). Nádia Battela Gotlib (2006) assinala que a construção do conto, segundo Edgar Allan Poe, resulta de um controle rigoroso do autor sobre os seus materiais narrativos, visto que “tudo provém de minucioso cálculo”, fenômeno que também se evidencia em outros autores:

*O plano ou design surge como característica do conto, para Boris Eikhenbaum. Tal como para Poe. Tal como para Jorge Luis Borges, que, em entrevista a um canal de TV em São Paulo (agosto de 1984), distinguia a poesia lírica, que deixa fluir a intimidade, do conto, que é construção. É por isto que Sean O’Faolain constata no conto moderno, além de sua curteza, da sua compreensão dramática e do seu caráter pessoal, uma rigidez de construção [...]. (GOTLIB, 2006, p.40).*

Nas narrativas de Sérgio Sant’Anna, tudo é “construção”, ao lermos seus contos, deparamo-nos com “artefatos”, pois, ao escrever, o autor estuda minuciosamente cada palavra. Nesse sentido, Robbe-Grillet advertira: “O novo romance não é uma teoria, é uma pesquisa [...] Que interêsse poderia ter aquilo que ambos escrevemos, se escrevêssemos a mesma coisa?”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 90). Na ficção de Sérgio Sant’Anna, o texto pressupõe uma consciência, um trabalho “racional” (no sentido de abrigar certo projeto de

---

<sup>30</sup> PATRIOTA, Maria de Aguiar. *Romance de Vanguarda*. Brasília: Thesaurus, 1980, p. 18.

escrita), uma produtividade, uma construção, desafia, assim, as matrizes clássicas da prosa narrativa, o “contar” tradicional, os esquemas pré-fabricados com que o leitor está habituado (estórias com intrigas lineares, acontecimentos dramáticos, o culto exclusivo do “humano” etc), enfim, contesta os modos de representação usuais, trazendo à tona uma violação da narrativa como mera representação do “real”. Isso nos lembra, de certo modo, o pensamento de Roland Barthes, para quem a obra literária não é mensagem, mas fim em si própria:

[...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever* [...] A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo) [...]. (BARTHES, 2007a, p. 33).

Como a obra *O vôo da madrugada* é construída a partir de uma perspectiva comprometida com certa circularidade, pois, nos “textos do olhar”, reaparecem, com determinados redimensionamentos, algumas temáticas tratadas no decorrer do livro, percebemos que os contos não ocupam, na obra, espaços isolados, mas atuam em um conjunto que resulta de uma estratégia discursiva. Na verdade, a obra em estudo representa o desdobramento de um projeto de escrita que o autor vem desenvolvendo ao longo de sua trajetória literária. Um projeto que alimenta, na própria construção ficcional, o “discurso sobre o método”, o que lembra Thomas Stearns Eliot, para quem, como observa Perrone-Moisés, não há criação que não tenha um componente crítico: “[...] a maior parte do labor de um autor, ao compor sua obra, é labor crítico; trabalho de peneirar, combinar, construir, eliminar, corrigir, testar [...]”. (ELIOT *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 147). Com efeito, a construção textual de Sérgio Sant’Anna coloca em evidência certo labor que compõe, com a encenação da loucura, do sonho e da alucinação, as zonas de interrogação que fundam o processo criativo.



## **CAPÍTULO 2**

### **OS EFEITOS DE SUPERFÍCIE E A ESCRITURA DO TRAVESTIMENTO**

## 2.1 “O vôo da madrugada”: os efeitos de superfície

No primeiro capítulo, evidenciei como Sérgio Sant’Anna apresenta, em sua ficção, indícios de uma tendência narrativa que se afasta da preferência dada aos “mitos da profundidade”, do privilégio até então oferecido à “alma romântica das coisas”. Alain Robbe-Grillet (1969) reconhece que, nas novas formas romanescas, a preocupação atribuída às esferas íntimas e ao desvendamento de mistérios perde forças para uma escrita de superfície, pois, diferentemente de querer trazer “ao mundo tranquilo” achados extraordinários, escritores do século XX já não depositam na “profundidade” a ênfase da narrativa, pois “a superfície das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava seu âmago”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 19).

Para Gilles Deleuze (2006), essa descoberta da superfície e crítica da profundidade formam uma constante da literatura moderna e inspiram a obra de Robbe-Grillet. Em sua “Segunda Série de Paradoxos: Dos Efeitos de Superfície”, da obra *Lógica do sentido* (2006), Gilles Deleuze defende que o que está em jogo no pensamento não são as essências ou as coisas, mas, de modo específico, os eventos puros ou acontecimentos. Para tanto, Deleuze recorre à filosofia dos Estóicos, que distinguiram duas espécies de coisas: “os corpos”, não tendo entre eles “causas e efeitos”, mas apenas causas uns com relação aos outros, e os *efeitos*, que não são corpos, mas, “incorporais”, como também “não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos”. (DELEUZE, 2006, p. 05).

Essa relação entre o corporal e o incorporal reporta-nos, por sua vez, às perspectivas de *Cronos* e *Aion*, isso porque o primeiro compreende o presente que parece estar sempre limitado, pesando os corpos enquanto causas e suas associações em profundidade (o corporal), enquanto o segundo abrange o passado e o futuro ilimitados, que reúnem na superfície os acontecimentos incorporais como efeitos.<sup>31</sup> Apesar de limitado, concebe-se que o tempo presente é infinito por ser cíclico, enquanto o passado e o futuro subdividem ao infinito cada presente e o estendem sobre sua linha vazia. Nesse sentido, Deleuze alia o ilimitado à pura linha reta cujas extremidades não cessam de se distanciar no passado e no futuro. Nesse sentido, fica patente que presente, passado e futuro não constituem três segmentos da temporalidade, mas instauram duas leituras do tempo: por um lado, *Cronos*,

---

<sup>31</sup> Essa reflexão a respeito de *Cronos* e *Aion* é feita por Gilles Deleuze em sua “Décima Série: Do Jogo Ideal”, da obra *Lógica do sentido* (2006), p. 64.

que equivale ao presente sempre limitado, infinito, cíclico, avaliador da fluência dos corpos e sujeito à matéria que o restringe e preenche; por outro lado, *Aion*, que compreende o passado e o futuro ilimitados, sendo pura linha reta na superfície, incorporal e desvencilhado de toda matéria, configurando, desse modo, o “tempo dos acontecimentos-efeitos”. Por esse prisma, o acontecimento não tem presente, mas opera o recuo e o avanço em dois sentidos simultaneamente:

[...] alguma coisa que acaba de ocorrer e vai se passar, ao mesmo tempo, nunca alguma coisa que se passa. O *X* de que sentimos que *isto* acaba de se passar, é o objeto da “novidade”; e o *X* que sempre vai se passar é o objeto do “conto”. O acontecimento puro é conto e novidade, jamais atualidade. (DELEUZE, 2006, p. 65).

Essa reflexão levantada por Deleuze permitiu-me aproximá-la de duas perspectivas de tempo do conto “O vôo da madrugada”: o aparentemente cronológico, que marca a situação vivida pelo protagonista em Boa Vista, bem como alguns momentos em São Paulo, e um determinado espaço de tempo no voo que o transportou entre essas duas cidades, seguido dos instantes em que o auditor descreve sua leitura do momento vivido no voo. No conto, a narração do período que vai da circunstância no quarto de hotel até a ocasião da refeição durante a viagem e o relato que descreve a procura do protagonista por sua “amada noturna” soam para o leitor como uma experiência da ordem do concreto, do expressamente definível, do possível, aliado à matéria, atualidade, remetendo-nos por isso a *Cronos*, tempo circular e das profundidades.

Por outro lado, a narração do instante denominado “apogeu da madrugada”, momento em que o protagonista é surpreendido por sua “amada noturna” e vive com ela uma experiência [amorosa?], a narração da leitura desse momento, feita, posteriormente, pelo protagonista e do encontro deste com seu duplo, no apartamento, adquirem uma esfera indefinida, imaterial, configurando-se como acontecimentos-efeitos, extensão do que ocorrera em um tempo anterior a cada evento. No conto, a ocasião que marca o contato entre o auditor e a “mulher-jovem-mocinha” ganha uma atmosfera sombria, pois, perguntada se seria um dos parentes dos mortos, ela responde que já estaria entre eles. Ao tentar entender o que se passara no voo, o protagonista admite que o ocorrido se dera “naquele estágio intermediário entre a vigília e o sono”, o que levantaria a hipótese de o encontro configurar-se enquanto uma “alucinação”, proposição que ganha força com o desaparecimento da jovem, pois o fato de não tê-la reencontrado após o desembarque

coloca em xeque toda a experiência que confessa ter vivido com a “amada noturna”. Marcado por essa frustração, o auditor vê, no seu apartamento, de janelas e cortinas fechadas, um ambiente que reproduz a esfera sombria do momento vivido com ela, de modo que “[...] ao penetrar em seu interior, foi como se retornasse à noite”. (SANT’ANNA, 2003, p. 25). Esse espaço obscuro, ou o sentimento de uma nostalgia, levou-o a pressentir outra presença naquele lugar, tendo-se deparado, em seu quarto, com uma visão que lhe causou um espanto capaz de colocá-lo “num limite tênue entre a loucura e a morte” (SANT’ANNA, 2003, p. 26), pois, sentado em sua cama, estava ele próprio, como se fosse possível, segundo o narrador, dividir-se em dois:

[...] aquele que viajara e aquele que aguardava tranqüilamente em casa, ou, talvez, num espaço fora do tempo. Não durou mais do que aqueles instantes de reconhecimento para que a aparição se dissipasse, deixando-me para sempre na dúvida de se ela se manifestara independentemente de mim ou se fora eu a criá-la num momento agudo de fadiga e histeria, depois de tudo o que vivera nas últimas horas. (SANT’ANNA, 2003, p. 26).

Por esse prisma, pensamos em *Aion*, que, independente de toda matéria e “infinitamente subdivisível”, sugere-se como o tempo da imaginação, da desfiguração, de novas feições, das virtualizações, tornando a fantasia, o sonho, a ilusão, termos variantes da atitude imaginativa. Em sua dissertação sobre Sérgio Sant’Anna, Igor Ximenes Graciano (2008) chama a atenção para “as possibilidades do gesto literário” na ficção de Sérgio Sant’Anna. Segundo ele, deparar-se com seu duplo na ficção não se reduz ao relato de um fenômeno sobrenatural, pois, na verdade, revela a manifestação da escrita de si no texto, já que “escrever é inscrever-se de alguma maneira, introjetando na linearidade do discurso as marcas incontestes da subjetividade”. (GRACIANO, 2008, p. 71). Graciano acredita que, quando o narrador concebe o outro, ele se inventa no espaço da ficção e, ainda que conduza o fato narrado, sua voz não se sobrepõe às outras. Como o narrador-personagem do conto “O vôo da madrugada” afirma que penetrar no interior de seu apartamento levava-o a retornar à noite, compreendo que o espaço destinado à sua moradia, em especial, o seu quarto, lugar em que, segundo ele, também estava reservado à escrita de seus “prosaicos relatórios” e de coisas que “retiram sua razão de ser de si mesmas”, pode ser entendido como metáfora do eu, que, ao ser perscrutado, dá lugar à sua imaginação. Portanto, temos aí um narrador que, enquanto escritor, não camufla sua solidão, pois tanto a “amada noturna” como a “aparição” de seu duplo sugerem o encontro desse escritor com seus “fantasmas”.

No que diz respeito ao conto “O vôo da madrugada”, faz-se necessário observar que essa virtualidade não é o oposto da realidade, o virtual não se opõe ao real, mas configura-se como uma dimensão do real. Na verdade, o virtual pode ser concebido como um real que tomou um determinado corpo, uma determinada forma. No entanto, refiro-me a uma corporalidade que não é dimensionada pela lógica ordinária do princípio de realidade.

Para Sérgio Sant’Anna, o real não está em questão, a realidade aqui não vem ao caso, esta serve somente como trampolim para ele trazer à tona o que vem problematizando ao longo de sua carreira literária: a crise da representação. O conto “O vôo da madrugada” pode até sugerir uma preocupação com questões ancoradas em referências que apresentam índices de realidade, como a exploração sexual infantil, mas, na verdade, a narrativa organiza-se através de uma forte tensão entre o virtual e o atual.

Anteriormente, argumentei que a narrativa gira em torno de duas perspectivas de tempo: a aparentemente cronológica, definida, e a indeterminada, imaterial. Contudo, percebo que essas duas dimensões não estão bem delimitadas, de modo que há momentos em que é possível verificar a coexistência desses dois planos narrativos. O primeiro eixo temporal, que denominei cronológico, não se reduz à evolução de fatos e acontecimentos, até porque o conto se inicia através do relato das impressões do protagonista sobre o que já ocorrera, além de encontrarmos, nesse plano, diversas repercussões do tempo psicológico, marcado com momentos de introspecção do protagonista. Na verdade, a concepção de cronológico deve-se aqui à forma inteligível de sucessão de acontecimentos. Encontramos, sob a perspectiva do plano cronológico, o desenrolar dos fatos no quarto do “Hotel Viajante”, a movimentação à porta do “Dancing Nights”, a prostituição da menina no beco, as eventualidades ocorridas no aeroporto, as confissões e o jantar do protagonista no voo noturno, o desembarque em São Paulo, a busca do narrador-personagem por sua “amada noturna”, o retorno ao seu apartamento, a descrição do seu quarto etc. Porém, nesse ambiente que se insinua aliado à matéria e ao efetivo, verifica-se, constantemente, a interferência de uma zona que beira as potencialidades imaginárias, acrescidas, muitas vezes, das reflexões da instância enunciativa:

Comprazia-me que o avião fosse diminutos pontos luminosos e piscantes no espaço e chegava a dividir-me em dois, para, na fantasia, igual a um menino, contemplá-lo do solo, imaginando-me em seu bojo. E também como adulto já na meia-idade, gostava de saber-me suspenso sobre o planeta, um ponto móvel no próprio sistema que eu podia pressentir deslocando-se velozmente, o sistema inteiro, para ser engolido, em alguma era, pelo caos e o infinito intemporais. (SANT’ANNA, 2003, p. 17).

Como já dito, na narrativa, o encontro entre o auditor e sua amada, sua confissão de identificação com um “obscuro território”, as inúmeras hipóteses levantadas a respeito de sua companheira de viagem, a visão de seu duplo no quarto de seu apartamento insinuam-se como potencialidades e virtualidades, de modo que não sabemos se tudo não passa de um sonho ou delírio. O plano que aqui chamo virtual também é atravessado por uma dicção que margeia a construção “atual”, pois, se observarmos a narração da aparição no voo e da visão de um duplo no apartamento, veremos que o plano de enunciação se apoia nas estratégias do que se configura em “ato”:

Era um daqueles momentos, nos vôos de certa duração, em que nada acontece, as bandejas do serviço de bordo já foram recolhidas e os próprios comissários se permitem descansar [...] Foi nesse intervalo que eu a vi, como se surgida de lugar nenhum, mas, provavelmente - pensei - da área reservada aos passageiros da classe executiva, que era protegida por uma cortina.[...] Sentado em minha cama, a fitar-me com uma placidez sorridente, na qual julguei detectar uma ponta de ironia, estava um homem [...] para identificar como sendo eu próprio. (SANT’ANNA, 2003, p. 19, 26).

Em seu texto “O atual e o virtual” (1998), Gilles Deleuze e Claire Parnet levantam uma série de reflexões que giram em torno da dinâmica que podemos reconhecer nessas duas dimensões. Os autores argumentam a favor de uma espécie de imbricamento dessas duas esferas, de modo que uma névoa de imagens virtuais contorna o atual, erguendo-se através de circuitos coexistentes sobre os quais se espalham e fluem as imagens virtuais. Nesse sentido, entendo que as imagens virtuais são, na verdade, inseparáveis do objeto atual, estando este na mesma condição que aquelas. No conto em estudo, fica evidente essa nebulosidade em torno dos dois segmentos temporais que aqui proponho observarmos, de maneira que, em alguns momentos, fica difícil saber se realmente existem fronteiras entre eles, pois, levando-se em consideração os seus tênues limites, constato, com a ajuda do aporte teórico de Gilles Deleuze e de Claire Parnet, que: “[...] um atual se envolve de outras virtualidades [...] uma percepção evoca lembranças. Mas o movimento inverso se impõe também: quando os círculos se retraem, e o virtual se aproxima do atual para se distinguir dele cada vez menos”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 177).

Para Luís Alberto Brandão Santos (2000), uma das fontes mais ricas de apreciação do texto de Sérgio Sant’Anna é “deixar-se levar pelas mudanças de plano que a narrativa opera. No entanto, os planos não apenas se separam, apresentando-se como espaços

reconhecidamente distintos. Eles também se imbricam, se superpõem, se misturam, se fundem”. (SANTOS, 2000, p. 51). Por esse prisma, assim como o protagonista do conto em estudo depara-se com seu duplo no quarto, um recorte atual desdobra-se em seu duplo virtual, de modo que, como pontuou Bergson<sup>32</sup> (*apud* DELEUZE; PARNET, 1998, p.177), a lembrança não se configura enquanto imagem atual produzida após o objeto percebido, e sim a imagem virtual que convive simultaneamente com a percepção atual do objeto, o que levou Deleuze e Parnet afirmarem que:

[...] a imagem virtual torna-se, continuamente, atual, como em um espelho que se apodera do personagem, tragando-o, e deixa para ele, por sua vez, apenas uma virtualidade, à maneira de *A dama de Shangai*. A imagem virtual absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem atual não passa de uma virtualidade. Tal troca perpétua do virtual e do atual define um cristal. O atual e o virtual coexistem, e entram em um estreito circuito que nos reconduz, constantemente, de um a outro. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.177-178).

Em *Lógica do Sentido* (2006), Gilles Deleuze defende que o sentido é algo que se processa, por isso está sempre em mutação e possui uma lógica própria. Na verdade, a reflexão de Deleuze reivindica a validade da superfície, rompendo com as inadequações atribuídas à “superficialidade”, pois, para ele, a superfície tem a sua dignidade, o seu próprio estatuto. A partir da leitura do conto “O vôo da madrugada”, entendo que o sentido se configura segundo essa reflexão num plano superficial, em detrimento de um plano profundo, estando a superfície relacionada a uma complexidade que está no plano do visível. Deleuze (2006) lembra-nos do que Platão postulava a respeito da ação da Ideia e do que se esquivava a esta ação (as cópias e os simulacros). Sabe-se, contudo, que, em Platão, o que se esquivava à Ideia nunca estava totalmente encoberto na profundidade dos corpos – “*Eis que agora tudo sobe à superfície*”. Para Deleuze, não se trata mais de simulacros que fogem do fundo, e sim de efeitos que se apresentam e executam sua função. Nesse sentido, “o mais encoberto tornou-se o mais manifesto, todos os velhos paradoxos do devir reaparecerão numa nova juventude – transmutação”. (DELEUZE, 2006, p. 08). Portanto, se o sentido é uma espécie de “transmutação”, assim também devem ser entendidos os planos atual e virtual dos tempos estudados. A operação desses dois planos no conto “O vôo da madrugada” potencializa a produção de uma narrativa cujos elementos organizam-se em prol de um redimensionamento dado aos “mitos da profundidade”, isso

---

<sup>32</sup> BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*.

porque o autor manipula uma dicção que se aproxima do trabalho realizado por Lewis Carroll e analisado por Deleuze em *Lógica do Sentido*:

Os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. É realmente este o primeiro segredo do gago e do canhoto: não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe, estreita e superficialmente possível para inverter seu lado direito, para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente. Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira. (DELEUZE, 2006, p.10).

Desse modo trabalha a instância narrativa do conto “O vôo da madrugada”, ao ordenar os dois eixos narrativos aqui estudados, pois a elaboração do texto não caminha para o desvendamento do que é “real” ou ilusório, o desenvolvimento dessas duas dimensões se dá pela margem: “[...] E, antes de ser uma história de espectros - acrescento com uma gargalhada, pois uma súbita hilaridade me predispõe a isso -, é uma história escrita por um deles”. (SANT’ANNA, 2003, p.28). No conto, apesar de esses territórios resultarem de um processo de construtividade, a passagem de um a outro se dá por suas fronteiras, por suas bordas, ou melhor, nas bordas. Ao reivindicar a dignidade da superfície, Deleuze destaca que “*É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal*. Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele”. (DELEUZE, 2006, p. 11). Assim, no conto, essa transição é garantida através de uma incansável construção textual que, constantemente, trabalha em torno de uma (re) significação, (re) criação e (re) produção - “Exultante, dou-lhe novamente à luz, materializo-a. Aqui ela será para sempre minha.” (SANT’ANNA, 2003, p. 27) - levando-nos a pensar que tudo o que nos é apresentado pode ser fruto da “imaginação”, de uma construção que integra o processo de escrita.

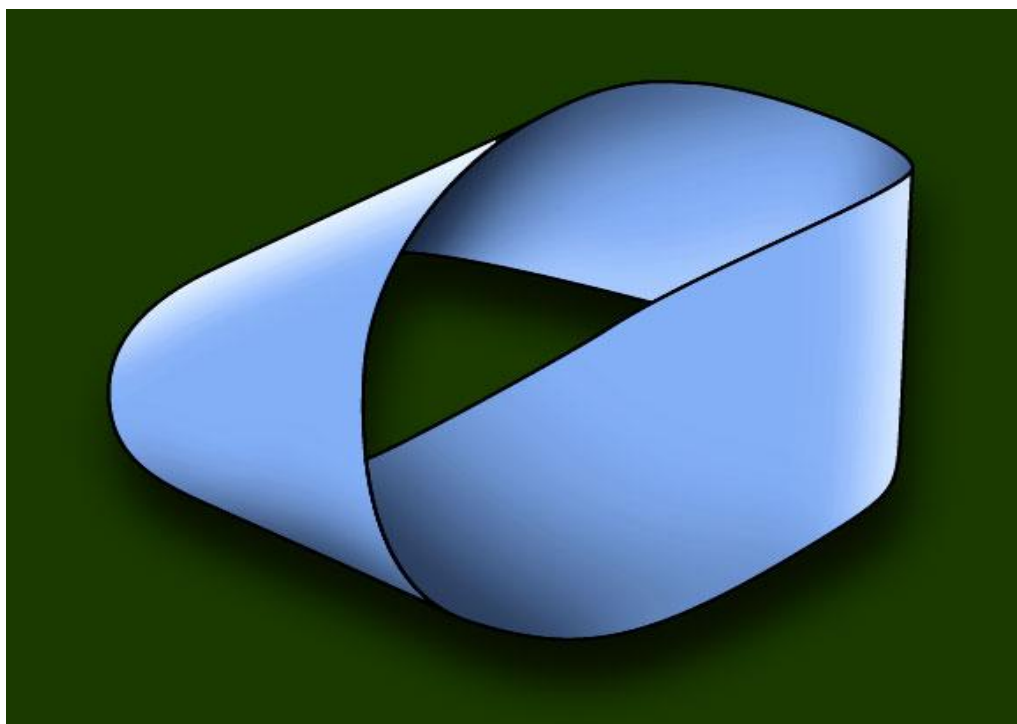
A narrativa do conto “O vôo da madrugada” não se reduz a uma sucessão de acontecimentos, os fatos caminham pelas bordas, o fluxo narrativo não evolui nem decai, mas desenvolve-se de lado, isso porque seja no sonho, na visão ou no devaneio, passado e futuro coexistem e se apresentam em outras ordens além da sucessão linear:



Mas esse mínimo tempo fora suficiente para que eu, sendo também o que ali estivera sentado à cama, pudesse ver duas faces de mim mesmo. Numa delas, à porta, estavam marcados os vincos de um cansaço mortal; da melancolia e solidão exasperadas, como as vividas no Hotel Viajante. Na outra face, porém, vi-me como me teria visto e sentido a minha companheira de vôo, atravessando minha máscara crispada para poder amar-me do jeito que eu a amava: como aquele que eu poderia ser, ou, quem sabe, como aquele que verdadeiramente eu era, vencidas as barreiras mais entranhadas. (SANT'ANNA, 2003, p.26).

Com efeito, entendo que, na narrativa, o embate entre o supostamente real e o supostamente imaginário dá-se em uma superfície exterior, que, se percorrida, desemboca em sua superfície interna, de modo que “dentro” e “fora” constituem dimensões que, dificilmente, podem ser distinguidas. Por esse prisma, evoco, assim, a banda de Moebius, uma forma topológica que instaura outro espaço lógico de pensamento e de apreensão da “realidade” e, por sua vez, de apreensão do “literário, para pensarmos a operação dos eixos narrativos desse conto específico e de tantos outros textos da obra selecionada para esta pesquisa, de maneira que reservo um subtópico para analisarmos a proposta dessa topologia aliada à ficção de Sérgio Sant’Anna.

## 2.2 A banda de Moebius



33

---

<sup>33</sup> Fonte: <<http://mesmates314.blogspot.com.br/2011/02/bandes-de-moebius.html>>. Acesso em: 20 set.2012.

Criada pelo matemático alemão August Ferdinand Moebius, a banda é uma figura que exibe como peculiaridade uma superfície que apresenta uma única margem, de maneira que a transição do interior para o exterior é contínua, pois o direito e seu oposto encontram-se, concomitantemente, na mesma face. Em março de 1982, o psicanalista brasileiro M. D. Magno preside a segunda edição de sua aula dada em maio de 1979, em que explica a referida banda.<sup>34</sup> Segundo ele, o matemático Moebius utiliza-se de uma superfície, contudo, ao invés de fechá-la no sentido normal, euclidiano<sup>35</sup>, deu meia-volta na superfície empenhando um giro de cento e oitenta graus - uma torção - e a fechou. Para M. D. Magno, euclidianamente é impossível seguir essa superfície, pois, apesar de apresentar uma condição geométrica análoga à de Euclides, a banda de Moebius possibilita que uma trilha diferente seja traçada.

Jacques Lacan (1998) utiliza-se dessa proposição topográfica para explicar, entre outras coisas, a estrutura psíquica, a relação entre fala e sujeito cindido, isso porque a reflexão proposta pelo formato da banda dinamiza e desestabiliza a concepção da consciência, ocupando um lugar separado e diferenciado do inconsciente. Por outra perspectiva, o inconsciente não se manifesta apenas em momentos específicos, tais como nos sonhos, nos lapsos ou nas psicoses, mas perfura o discurso consciente de maneira ininterrupta. Nos termos lacanianos, ele não cessa de se inscrever em uma abordagem que nos interessa aqui, pois a “torção” efetuada na banda de Moebius impossibilita a demarcação das fronteiras entre “dentro” e “fora”. O raciocínio construído a partir dessa topologia desestabiliza, portanto, as dicotomias dentro/fora, consciente/inconsciente, uma vez que, diferentemente do que se possa pensar, para Lacan, o inconsciente deixa de ser concebido como algo oculto e profundo e passa a se presentificar na superfície do discurso.

Para continuarmos nossa discussão a respeito do vínculo estabelecido entre o plano de enunciação do conto “O vôo da madrugada” e a lógica da banda, faz-se necessário entendermos sua imagem. Primeiramente, verifiquemos que, nessa superfície, pode-se

---

<sup>34</sup> A aula presidida em 1982, intitulada A contrabanda, foi transcrita, publicada em 1986 pela editora Aoutra e encontra-se disponível em <http://www.novamente.org.br>. O texto da aula de 1979, porém, foi perdido.

<sup>35</sup> Em sua aula, ao explicar a banda de Moebius, M. D. Magno a contrapõe com as estruturas euclidianas, que, por uma perspectiva lógica, são totalmente rígidas. Na superfície euclidiana, deslocar-se de dentro para fora, ou vice-versa, implica violar a superfície, o que significa dizer que, se uma das faces da superfície é percorrida, ao regressarmos ao ponto de partida, a outra face permanece intocável. Por conseguinte, essa superfície apresenta duas faces e será denominada *bilátera*. O psicanalista observa, ainda, que um ponto pertencente a essa superfície é orientado e conclui que ela oferece duas margens, uma direita e uma esquerda, tendo cada margem duas bordas.

transitar entre as duas faces sem causar-lhe qualquer orifício ou interrupção, o que é inadmissível euclidianamente. Por conseguinte, a banda de Moebius oferece uma única face e, diferentemente de todas as superfícies euclidianas, que são *biláteras*, ela é *unilátera*. Na superfície euclidiana, se caminhamos ao longo de uma de suas margens, não atingiremos a outra margem, o que revela a existência de duas margens. Na superfície de Moebius, porém, quando saímos de determinado lugar de sua margem e a percorremos, ao voltarmos ao ponto de partida, constatamos que não restou nenhuma margem que não tenha sido alcançada, o que nos faz deduzir que essa superfície contém somente uma margem. M. D. Magno lembra que isso “é o que Guimarães Rosa chamava ‘a terceira margem do rio’, que é a única”. (MAGNO, 1986, p.38). Essa banda, também chamada contrabanda, é, então, uma superfície de uma face, com uma margem, uma só borda e não orientável, pois, conforme o psicanalista, “a orientação sobre ela é impossível, porque ela é de uma incrível alteridade”. (MAGNO, 1986, p.39). Além disso, sendo a banda de Moebius *unilátera*, o espaço não se verá segmentado, se, nessa contrabanda, realizarmos, por exemplo, um corte conforme a linha mediana traçada para demonstrar sua unilateralidade, não resultarão duas bandas menores, como surgiriam da banda euclidiana. Obteremos, contudo, uma única superfície, e não duas. Em vista disso, M. D. Magno lembra o personagem Fortunato, da obra *Sylvie and Bruno*, de Lewis Carroll, pois portava uma bolsa “que era assim como a banda de Moebius: tudo que estava fora dela também estava dentro - tudo era dele”. (MAGNO, 1986, p.40).

Por esse prisma entendo os planos atual e virtual do conto “O vôo da madrugada”, pois, se pensarmos na interferência operada pela instância de enunciação entre essas duas cadeias, verificaremos um movimento contínuo entre eles, de modo que é difícil precisar quando se dá a passagem do “real” para o que alguns chamam de sonho, delírio, alucinação, ou vice-versa, mas, assim como adverte Deleuze (2006) a respeito da obra *Sylvie and Bruno*:

[...] é sempre contornando a superfície, a fronteira, que passamos do outro lado, pela virtude de um anel. A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade; e os efeitos de superfície em um só e mesmo Acontecimento, que vale para todos os acontecimentos, fazem elevar-se ao nível da linguagem todo o devir e seus paradoxos. (DELEUZE, 2006, p. 12).

Para Tânia Rivera (2008), o uso que Lacan faz da banda de Moebius sinaliza um interesse pelos objetos “que subvertem a representação comum do espaço, à maneira como

o inconsciente freudiano subverte o sujeito”.<sup>36</sup> Conforme Rivera, quando a topologia considera o espaço, ela exhibe o imaginário pelo avesso, de modo que, como não há limites para o lugar do imaginário, o corpo, a imagem e seu referente voltam ao avesso, e a fita moebiana dinamiza incessantemente a subjetividade e os espaços de criação de sentido. Portanto, no lugar da identidade e do sentido, concebem-se posições dos sujeitos (sempre deslizantes) em relação aos discursos circulantes que reordenam os sentidos de acordo com as subjetividades que se posicionam em relação à cadeia significante.

A banda de Moebius é analisada por Tânia Rivera em um ensaio que versa sobre o espaço e o sujeito, tendo em vista o diálogo que a obra de Lygia Clark, pintora e escultora brasileira, estabelece com a psicanálise. Em seu estudo, Rivera demonstra como a proposição topográfica da banda posiciona o sujeito, deslocando-o entre “dentro” e “fora”, de maneira a rasurar essa divisão, o que lembra Lacan, para quem “o mais íntimo é *êxtimo*”.<sup>37</sup> A pesquisadora acredita que a fantasia não é interna nem externa, na verdade, ela inscreve o objeto que motiva o desejo do sujeito, mas apresenta o sujeito no lugar de objeto do Outro, pois, na fantasia, o sujeito não é mais “senhor de seu próprio objeto”.<sup>38</sup>

Nesse sentido, a crítica psicanalítica passa a evocar essa topologia que instaura outro espaço lógico de pensamento, que posiciona o sujeito de acordo com a cadeia significante, como subsídio para explicá-lo. Segundo Rivera, uma relação harmônica e condizente à realidade contraria a situação “instável, móvel e angustiante do sujeito que, dividido, barrado, não tem mais ‘casa’ — e faz jogo, na fórmula da fantasia, com um objeto igualmente problematizado, caído, que marca sua separação com o Outro”. (RIVERA, 2008). Com isso, a conformidade absoluta entre os elementos da representação passa a ser problematizada para dar lugar à identificação de um “olhar Outro”, que leva o sujeito a abandonar sua condição de autoridade suprema da representação para começar a ser olhado. A psicanalista defende que entre sujeito e objeto imprime-se uma distância, o que impele uma terceira dimensão a romper, por sua vez, com a bidimensionalidade, que retrata a imagem especular e ocasiona sua capacidade ilusória. Com efeito, Rivera lembra o trabalho de Paul Cézanne, pintor francês, cuja obra já não busca ser um “espelho da realidade”. A sua pintura convida o sujeito a se reposicionar, pois, longe de uma esfera pacífica, mas vertiginosa, ele se vê em um incessante reposicionamento.

---

<sup>36</sup> RIVERA, Tânia. Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise, 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.br>>. Acesso em: 13/09/2012.

<sup>37</sup> LACAN *apud* RIVERA, 2008.

<sup>38</sup> RIVERA, 2008.

A discussão de Tânia Rivera permite-nos pensar, entre outras coisas, uma tendência que demonstra como a arte moderna e a contemporânea realizam uma crítica ferrenha ao construto da mimese, da representação, problematizando o que até então se tem concebido por “realidade”. A banda de Moebius ajuda-nos a refletir sobre a subversão que essas artes operam no tradicional sistema de representação, pois, com essa figura, faz-se necessário abandonarmos o ponto de vista binário a que estamos submetidos, pois, por constituir-se de uma única face, uma margem e uma borda, ela suspende as estruturas dicotômicas de caráter excludente: verdadeiro ou falso, certo ou errado, concreto ou abstrato, noite ou dia etc. A ficção de Sérgio Sant’Anna, de modo especial, a realizada em *O vôo da madrugada*, percorre um caminho semelhante ao traçado pela banda de Moebius, pois, a partir da pesquisa que aqui está sendo empreendida, percebo que o autor não se apega a um binarismo entre “verdade” e “mentira”, realidade e ficção, erro e acerto.

### **2.3 Au(di)tor, Editor, Crítico**

O conto “O vôo da madrugada” integra uma constante na ficção de Sérgio Sant’Anna: a encenação do gesto literário. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant’Anna* (2008), Igor Ximenes Graciano levanta uma série de discussões que apontam como há, na produção literária de Sérgio Sant’Anna, o “espetáculo da ficção”, trazendo à tona a trama interna do fazer literário. Em seu estudo, Graciano convida-nos a ler a produção literária do autor considerando duas metáforas: a da janela e a do palco. Ao contemplar a paisagem, o escritor dá luz aos universos possíveis, que se constituem como movimentos de uma farsa: “Como uma janela propositalmente aberta, o palco mostra o escritor em seu ofício, de maneira que, como se diante de um quadro vivo, é possível vê-lo encenar a si próprio, lançando sobre a página seu intento furtivo e criador”. (GRACIANO, 2008, p. 42). No conto “O vôo da madrugada”, o narrador-personagem está sempre diante de uma janela. Em um primeiro momento, ele abre a cortina, em um quarto, no “Hotel Viajante”, à porta de um estabelecimento, que recebia o nome de “Dancing Nights”, para *ver* uma paisagem um tanto “sórdida”:

[...] provincianos bêbados e desmazelados [...] Mulheres que aparentavam ser muito mais jovens do que as que se vêem habitualmente em locais suspeitos como aquele [...] Muita pintura e poses sob as luzes vermelhas, roxas, verdes, amarelas, do letreiro e das bolas luminosas que se acendiam e se apagavam à porta do inferninho, concedendo às peles de seus rostos e corpos um mistério teatral, uma indefinição e, por que não dizer?, uma poesia. (SANT'ANNA, 2003, p. 10-11).

Posteriormente, fugindo de “uma parte nefasta” de si mesmo, o narrador-personagem antecipa seu retorno a São Paulo e embarca em um voo, instalando-se à janela para “contemplar os astros no negrume sem terra à vista”. O que se faz necessário observar aqui é que esse narrador-personagem constitui-se enquanto escritor: “Abro então a janela, deixando que penetrem no quarto o ar puro e a claridade. No entanto, nesta minha escrita, é e será sempre noite. Uma noite na qual contemplo as moças e as luzes do Dancing; a menina do beco e seu demônio; a preta velha [...]”. (SANT'ANNA, 2003, p. 27). Sendo assim, diante da “realidade” infame que lhe é apresentada, o narrador-personagem, escritor ficcionalizado, torna-se, na verdade, o “filtro”, ou seja, o intérprete da paisagem. Conforme o estudioso de Sérgio Sant'Anna, Igor Ximenes Graciano, a metáfora da janela permite-nos pensar as paisagens possíveis do discurso inventivo, isso porque, para ele, a janela demarca dois espaços que se comunicam, o de dentro e o de fora. O lado de dentro abrange o campo em si da literatura, que lança seu olhar sobre o mundo, desenhando suas paisagens ficcionais. O lado de fora é, por sua vez, a própria paisagem, que se “transforma” em ficção.<sup>39</sup> Como na banda de Moebius, no conto em estudo, esses campos também estão em perfeita continuidade, uma vez que a narrativa nos oferece um narrador-personagem, que se constitui escritor – não é uma pessoa empírica, mas um sujeito cuja existência é meramente textual. O narrador-personagem não se apresenta apenas como sujeito do *olhar*, mas também, objeto, pois *desce à paisagem*, isto é, em determinado momento do conto, é possível vê-lo descer até a portaria do “Hotel Viajante” para trazer para si uma das “mulheres que aparentavam ser muito mais jovens do que as que se vêem habitualmente em locais suspeitos”. (SANT'ANNA, 2003, p.11). Agora, o narrador- personagem, escritor ficcionalizado, transita no mesmo espaço que antes observava através da janela, fazendo parte do universo *olhado*.

Vale ainda perceber que, no conto, o narrador-personagem parece estar sempre em um estado de perda. Em um primeiro momento, ao negar-se para a menina do beco, sente-se roubado. Posteriormente, apesar do suposto encontro amoroso com sua “amada

---

<sup>39</sup> GRACIANO, 2008, p.19-20.

noturna”, ao acordar, vê-se sozinho, não a encontrando entre os vivos nem entre os mortos. Em seguida, após deparar-se com seu duplo, logo a aparição se dissipa. E antes de todas essas perdas, o narrador ainda nos confidencia ter sido traído e abandonado por uma mulher na cidade para a qual retornava. Desse modo, como estamos diante de um narrador-personagem, escritor ficcionalizado, que se põe a narrar, as “perdas” sugerem, entre outras coisas, os limites do próprio discurso, pois, sendo impossível alcançar plenamente o outro pela escrita, “o escritor representa a si mesmo. É como se, ao abrir a janela, ele se defrontasse com um espelho, transformando em ficção a verdade refletida de sua impotência”. (GRACIANO, 2008, p. 38). Curioso como esse narrador-personagem, escritor ficcionalizado, apresenta-se como auditor de um laboratório farmacêutico. Afinal, o que faz um auditor, qual sua função? No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Antônio Houaiss assinala que o termo abrange:

[...] 1. que ou aquele que ouve; ouvinte. *s.m.* 2. técnico ou pessoa com conhecimento suficiente para emitir parecer sobre assunto de sua especialidade. 3. CONT *B* perito de contabilidade a quem se dá a incumbência de examinar minuciosamente e dar parecer sobre as operações contábeis de uma empresa ou instituição, atestando a correção ou incorreção das mesmas e a veracidade do balanço geral. 4. JUR magistrado, juiz togado com jurisdição privativa ou cumulativa na Justiça Militar [...]. (HOUAISS, 2001, p. 343).

Levando em conta a segunda e terceira acepções, observemos como a função de auditor aproxima-se do papel de um editor, termo que, segundo Houaiss, designa, entre outras coisas, “[...] 1. que ou o que edita. [...] 3. que ou aquele que prepara, de acordo com as normas editoriais, um texto ou uma seleção de textos para figurar numa publicação [...]” (HOUAISS, 2001, p.1100). Considerando que um editor exerce a função de editar, faz-se necessário observar que o verbo compreende “1. *t.d.* publicar (obra) por meio de impressão ou outra modalidade de reprodução; dar à luz [...]” (HOUAISS, 2001, p.1100). Para Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, o verbo editar designa “[...] 2. Preparar (texto, imagem etc) para publicação, verificando conteúdo, erros, aprimorando a linguagem [...]”.<sup>40</sup>

Por essa perspectiva, pensemos como ambas as funções, a de auditor e a de editor, comportam tarefas que exigem sondagem, exame apurado do objeto analisado, implicando,

---

<sup>40</sup>Editar. In: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: < <http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

muitas vezes, um trabalho de correção e de aperfeiçoamento. Além disso, cumpre observar aqui como a palavra auditor também acomoda o vocábulo “autor”. Com efeito, entendo que, no conto, o au(di)tor, que se põe a narrar, ficcionaliza uma espécie de “autor” que, desconstituído de autoridade, configura-se como editor, opera um trabalho de edição, as palavras são cuidadosamente pensadas e pesadas, tal qual um pintor examina a combinação das cores que farão parte de suas telas, como sugere o trecho a seguir: “[...] não havia ninguém que se parecesse, nem de longe, com a minha amada noturna. Vejam bem que não pude usar a palavra *amante*”. (SANT’ANNA, 2003, p. 22).

Em “O vôo da madrugada”, o au(di)tor encarna o escritor que, em seu ofício, operacionaliza a própria narrativa, visto que o seu trabalho não se reduz ao “processo criativo” em si, mas a ele também se agrega a tarefa de edição (cortar, arrumar etc), o cuidado de editar o texto a fim de aprimorar a linguagem. As ações de julgar, escolher, adaptar e revisar, atribuídas ao editor, requerem um trabalho crítico e minucioso, daí dizemos que o au(di)tor do conto, enquanto escreve, ainda incorpora a função do crítico e a do editor, insinuando que escrita, edição e crítica não são atividades isoladas, independentes umas das outras, mas constituem funções que se entrecruzam no momento em que o au(di)tor, escritor ficcionalizado, dá luz à sua escritura: “[...] Nesta escrita, em que sinto em minha mão a leveza do ‘outro’, há, sobretudo, um vôo na madrugada com seu carregamento de mortos e a passageira que veio estar comigo. Exultante, dou-lhe novamente à luz [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 27). Trata-se aqui de individualidades em trânsito, pois não são fixas, mas, limiáres. Com efeito, problematiza-se a unicidade do sujeito com base na percepção da impossibilidade de uma voz única e soberana, de modo que o “autor” exime-se de uma individualidade para reunir vários discursos. Aqui, o “autor” não se refere a um sujeito empírico, por isso, como evidencia Michel Foucault (1992), reivindico, para a leitura do conto, a noção de uma “função autor”, que só se manifesta no texto, como um de seus elementos constitutivos, assumindo um caráter estético e crítico.

Em sua obra *O que é um autor?*, Foucault chama a atenção para a plausibilidade de um sujeito assumir diversos papéis no processo discursivo, levando em conta o papel de “autor” como uma das possibilidades. Por isso, Foucault acredita que a “função autor”:

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu



produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

Em vista disso, Foucault sugere que a “função autor” favorece a identificação de diversos “eus” que o sujeito assume, de maneira que a origem do discurso não pode estar vinculada a um indivíduo isolado. Com efeito, Foucault propõe “[...] retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário [...]” (FOUCAULT, 1992, p.70), entendendo-o enquanto uma função variável do discurso, de maneira que o “autor” torna “[...] apenas uma das especificações possíveis da função sujeito”. (FOUCAULT, 1992, p. 70). Sabe-se que a um auditor é conferida a tarefa de verificar a “veracidade” de informações. Do mesmo modo, o au(di)tor do conto em estudo também tenta averiguar quem era a garota que sentara ao seu lado, mas se vê desconstituído de uma autoridade absoluta, pois não encontra nenhum indício que correspondesse à sua “companheira de viagem”, sugerindo, assim, a falácia de uma instituição de poder:

[...] para verificar todas as possibilidades [...] fui a redações de jornais para consultar, nos noticiários sobre aquele acidente aéreo, os dados, os obituários e, principalmente, as fotografias das mortas residentes em São Paulo e que haviam sido trazidas no meu vôo. Conferi, mesmo, as de outros estados, pois poderia ter acontecido algum engano no embarque dos cadáveres. Não havia, em ambos os casos, nenhuma que correspondesse, com um mínimo de fidelidade, a minha companheira de viagem, em qualquer das faces com que se revestiu para mim. (SANT’ANNA, 2003, p. 23).

O au(di)tor já não pode mais responder à tarefa que lhe é comumente atribuída, restando-lhe especular outros discursos: tudo não passou de um sonho? Fantasma ou alucinação? Percorre, assim, um território de fronteira, movediço, desestabilizando a ilusão humana de “verdade” como única e absoluta e de um único “eu”: “[...] o que dizer, então, aos mais desconfiados [...] Que não passou tudo de um sonho? [...] Uma alucinação [...] tudo é possível, naquele estágio intermediário entre a vigília e o sono. [...] Um fantasma - e de carne e osso -, rirão os escarnecedores [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p.23-25). Nesse sentido, o au(di)tor não pactua com uma “verdade” absoluta, diferentemente disso, remete a uma multiplicidade de “eus”, o que implica o encontro com o “outro”, em suas dimensões socialmente dadas ou mesmo desconhecidas, inconscientes.

## 2.4 “Invocações”

A continuidade estabelecida entre os planos atual e virtual do conto “O vôo da madrugada” também é uma operação textual realizada no conto “Invocações”, isso porque nos deparamos com um texto-palco que encena a tensão entre “real” e “ficcional”<sup>41</sup>, embate esse já prenunciado logo após o seu título, através de uma espécie de advertência colocada entre parênteses: “(memórias e ficção)”. A exemplo de Machado de Assis, que tira as coisas do fundo do baú realizando uma espécie de “transposição biográfica” em sua ficção, Sérgio Sant’Anna recorre às memórias para construir uma narrativa que é um verdadeiro jogo de xadrez, fazendo de suas recordações um material propício para trabalhar uma escrita artesanal, marcado que está por uma vontade de racionalizá-la. Em sua segunda fase, Machado de Assis também demonstrou uma preocupação com o aspecto processual do texto, principalmente a partir das obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e *Dom Casmurro*, de 1900, momento em que valoriza a conversa com o leitor, sendo dono de um discurso que carrega certa ironia através de críticas lançadas aos valores românticos. Apesar de essas características configurarem um Machado que carrega marcas fortes do realismo, ao cultivar procedimentos semelhantes ao que ele operou, Sérgio Sant’Anna não intenta reproduzir, em sua ficção, um contrato com a realidade.

A narrativa “Invocações” lembra, em alguns aspectos, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste, deparamo-nos com um narrador que rememora sua vida após a morte, apresentando-se, dessa forma, como um “defunto-autor”. Morto, Brás Cubas dá início à sua narração, mesmo já estando “enterrado e comido pelos vermes”. Apesar de o narrador-personagem, o contista, do conto “Invocações”, não se identificar como morto, o que moverá sua narrativa são as memórias de entes já falecidos, confessando não só se

---

<sup>41</sup> Na obra *O vôo da madrugada*, outros contos também sugerem essa tensão. No final do conto “O embrulho da carne”, por exemplo, deparamo-nos com o seguinte: “Nota: Este conto foi imaginado a partir de matérias, sobre o mesmo crime, publicadas em *O Dia* e no *Jornal do Brasil* de 23. 3. 1987, um tempo em que ainda havia açougues onde se embrulhava carne com jornais. Anotações foram feitas à época, guardei os recortes dos jornais, mas o texto só veio a ser escrito em 1999”. (SANT’ANNA, 2003, p.71). Em “Um conto abstrato”, encontramos, por sua vez, uma dedicatória, “Para Patrícia”, dispositivo textual que traz à tona um fecho de luz da “realidade”, induzindo-nos a pensar que Patrícia tenha participado ou que ainda participe do convívio do autor. No final do conto “Contemplando as meninas de Balthus”, também esbarramos com o seguinte: “Nota: As meninas de Balthus, com exceção de *La jeune fille au chat*, foram contempladas, para este trabalho, no livro *Balthus, Editions Skira Flammarion, Genebra, 1982, com texto de Jean Leymarie*”. (SANT’ANNA, 2003, p. 247).

valer deles para escrever um conto bonito, mas também demonstrando uma preocupação em assinalar a veracidade de suas “invocações”:

A se confirmarem então os ensinamentos de sua fé, minha mãe seria sobrevivente à morte, transformada em alguma outra espécie de ser, e talvez em condições de ouvir o apelo de que, o leitor pode ter certeza, me valí agora mesmo, enquanto rascunhava este texto: “Mãe, esteja onde estiver, acuda este seu filho e faça-o escrever um conto bonito que transforme a sua solidão e angústia em amor e alegria”. (SANT’ANNA, 2003, p. 89).

Diferentemente do que se possa pensar, as “invocações” a que se refere o contista (já ficcionalizado) não atuam aqui enquanto uma “inspiração”, ou, missão recebida do Além. Na verdade, há aí o desejo de racionalização da escrita, ficcionalizado no conto de tal maneira que o narrador expõe o processo de elaboração de seu texto, as angústias que acometem os escritores antes e durante a escrita, seus temores, os riscos a que estão sujeitos, as especulações em torno das “inspirações” que deram luz às grandes obras, as escolhas que não foram feitas, bem como os caminhos que serão percorridos. Por essa perspectiva, perceberemos que o contista ficcionalizado não nos colocará somente frente ao dado narrativo, mas também nos apresentará o dado construtivo do texto, e é isso que nos faz reconhecer seu trabalho na superfície, uma vez que ele produz uma narrativa que faz emergir os dados do processo, trazendo à tona todas as provas de que dispõe.

Em diversos momentos do conto, vemos o narrador sinalizar para o leitor quando se trata de “ficção”, quando se trata de “realidade” e quando ele deverá levar em conta ambas as dimensões, como se previsse as reações desse observador a fim de seduzi-lo para seu artefato. É como se a participação do olhar voyeurístico validasse o que, por sua vez, será narrado. Além disso, entendo que, à medida que o contista traz à tona o escritor em seu ofício, exhibe, na cena do texto, seus observadores, para sugerir que a matéria narrada não é sua única motivação, tornando o leitor mais que um espectador, pois, se ele faz parte da intimidade da escrita, também atua como personagem, ou seja, como “[...] sujeito efetivo do espetáculo da escrita, também ele um protagonista, percebendo que cada gesto ou pose no enquadramento da ficção é forjado para seu deleite, sua aprovação”. (GRACIANO, 2008, p. 85).

A memória da mãe é o pontapé inicial para o contista lembrar-se de sua infância, dos seus medos e apreços, das suas aventuras e impressões, tudo girando em torno da temática da morte, sendo esta explorada não só com relação a seus entes, mas também através do sacrifício de um peru, que devia ser preparado para comemorar o “nascimento do

Salvador”. Ao descrever os acontecimentos relacionados à sua memória, esse narrador quase nunca deixa de expor o interesse em atestar a fidelidade aos acontecimentos - “[...] cada peru é um peru em especial; este, de que aqui se fala, especialíssimo, porque preservado numa memória e num texto [...] quase como um personagem de conto, porém real, pois a vida o habitou por um breve tempo”. (SANT’ANNA, 2003, p. 90).

O narrador também confessa fidelidade à imaginação, pois, substituindo o “fantasma” da mãe pelo “fantasma” do tio Carlos, apelidado de Secura, reconhece que este passará a guiá-lo, configurando-se como personagem principal do seu texto, com quem tomará diversas liberdades da ficção, sem deixar de ser fiel à sua pessoa. Segundo o contista ficcionalizado, a lembrança do tio teria sido estimulada pela própria invocação da mãe morta e é, a partir do momento em que chega até ele, ou o *recebe*, que esse contista começa a entrar no território da ficção, da fantasia. O curioso é que é nesse território que ele admite sentir a exata sensação de estar com o tio em determinadas situações. Daí percebermos que, nesse conto, o atual e o virtual também se encontram em perfeita simbiose, de tal maneira que não só a lembrança estimula a criação, mas a imaginação também pode ser responsável por despertar recordações, o “real” também pode resultar do imaginário, fazendo-me crer que Sant’Anna opera numa “via de mão-dupla entre vida e imaginário, de modo que ambos se confundem, interpenetrando-se”. (GRACIANO, 2008, p. 12).

O reconhecimento de que, nesse conto, ocorre a oscilação entre o atual e o virtual leva-me a observar as marcações feitas pelo contista a respeito do “real” e da “ficção”, isso porque, se entendo que a virtualidade não se opõe à realidade, a afirmação “isso é real” passará a ser problematizada, pois esse suposto “real” pode perfeitamente estar atravessado por uma potência imaginativa. Como no conto “O vôo da madrugada”, aqui “[...] Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, e sim indiscernibilidade entre os dois termos que se permutam”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 178). Se assim for, a continuidade entre o “dentro” e o “fora” da banda de Moebius também se fará presente nessa indeterminação entre “memórias e ficção”.

O contista também recorda e evoca outro “morto”, na verdade, um “suicida”: Carlos Castilho, goleiro do Fluminense e da seleção brasileira. Apesar de não ser uma pessoa da família, o contista confessa nutrir uma admiração expressiva por ele, de tal modo que, mesmo sendo os suicidas condenados ao suplício eterno, passa a invocá-lo para “iluminar” o seu texto. Depois de trazer para o seu texto o que presenciou da vida de Castilho e sua apreciação por ele, o contista anuncia mais um momento de “passagem”: “Voltando à

ficção e ao jogo entre os amadores de Fluminense e Botafogo na década de 30, o time tricolor sai de campo aplaudido por seus torcedores, que já estão no estádio em grande número [...]”. (SANT’ANNA, 2003. p.95). O trecho permite-nos observar, mais uma vez, a interferência entre o atual e o virtual, pois, apesar de o contista assinalar seu retorno ao território da “ficção”, que é atribuído ao jogo supracitado, este nos é apresentado com elementos que sugerem índices de referencialidade, a exemplo da alusão temporal à década de trinta.

Segue-se a isso o relato da aproximação que se dera entre Carlos Secura e Maria do Carmo, bem como o da separação entre eles, sendo esta ocasionada pelo fato de Carlos descobrir-se tuberculoso. Confessa o contista, no entanto, que a história da tuberculose foi “real”, mas que se serviu “da imaginação quanto ao seu relacionamento amoroso. E ambas as coisas deverão ser levadas em conta pelo leitor no que se segue”. (SANT’ANNA, 2003, p.98). Mesmo advertindo a importância de considerarmos essas duas dimensões, o narrador ainda não descarta o procedimento da sinalização, como “isto é verdade”, ao anunciar o retorno de Carlos Secura de Campos de Jordão. O que entendo é que memória e ficção estão em continuidade e, apesar das marcações feitas pelo contista quanto ao que é “real” e quanto ao que é “imaginação”, não é possível estabelecer os limites entre o “interior” e o “exterior”, ou entre a subjetividade e a referencialidade, isso porque concebo que suas demarcações não passam de dissimulações, revelam, na verdade, a manipulação do narrador na arquitetura da narrativa.

Desse modo, faz-se necessário observar como o narrador usa, ao longo do conto, diversos elementos que sugerem índices de referencialidade e de legitimidade. Entre eles, encontramos menção a datas, à pasta em que o contista guarda os rascunhos de seu texto, as fotos de seu tio Carlos, também guardadas em sua pasta, a referência à revista *Placar*, que publicou a respeito do suicídio de Carlos Castilho, e, de modo especial, um texto, que se encontra em itálico, enviado, segundo o contista, através de um e-mail por sua irmã, que revela, a pedido dele, as informações de que dispunha sobre a negra Bó, sua última “invocação”. No entanto, isso pode não passar de uma verdadeira teatralização do discurso, de uma construção cuidadosa capaz de nos colocar “dentro” e “fora” da peça encenada. Se assim for, o escritor nos conduz a uma escrita montada, dissimulada, encenada, organizada por um sujeito empírico, projetado num narrador implícito, que reúne suas memórias com o auxílio dos materiais de que dispõe, induzindo “vivências” possíveis.

Como em *Um romance de Geração*, a concepção do “grande palco da existência”<sup>42</sup> também se faz presente em “Invocações”, de modo a sugerir que, na vida, também se representa, o encenado no texto é como o que se representa na vida. Com efeito, a ficção é uma continuidade da vida, não sua (re) produção. Os fatos com que nos deparamos podem não passar de invenção, até mesmo a identidade dos personagens, tornando o “narrado” apenas uma possibilidade ficcional. O conto sugere que as fronteiras entre vida e obra não estão bem delimitadas, mas, borradas, de modo que sempre nos vemos diante das perguntas: o que é real? O que é ficcional? “O que, há, afinal, da paisagem ‘real’ nas paisagens possíveis?”. (GRACIANO, 2008, p. 19).

Como já dito, a ficção de Sant’Anna afasta-se de estruturas binárias, de maneira que seus narradores manipulam uma dicção a fim de que a “verdade” seja demolida. Para Deleuze (2006), por exemplo, não há “verdade”, o que existe é superfície, aparência, corpo.<sup>43</sup> Salientei anteriormente que o trabalho na superfície é a exploração de uma matéria que apresenta como um dos seus possíveis efeitos a operacionalização do próprio conto. Por isso, compreendo que, em “Invocações”, não podemos esperar uma “revelação”, capaz de trazer à tona uma verdade imanente aos fatos narrados, como se fosse imprescindível descobrir o que se mostra enquanto simulacro, farsa, isso porque a ficção de Sérgio Sant’Anna concebe o simulacro como uma nova dimensão, o que lembra Deleuze, para quem “[...] o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”. (DELEUZE, 2006, p. 267). No conto em estudo, o que pode ser visto é o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, de modo que a simulação é o principal mote para a escrita.

Por esse prisma, faz-se necessário reconhecer que muitas narrativas de Sant’Anna tematizam o aspecto processual do texto, “[...] sua própria (e por vezes dolorosa) feitura [...]” (GRACIANO, 2008, p.12), o que não é diferente em “Invocações”, pois temos aí um narrador, que ficcionaliza o ofício do escritor, fazendo *ver* seus embates e limites: “[...] 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?”. (SANT’ANNA, 2003, p.87). Nesse sentido, o conto

---

<sup>42</sup> SANT’ANNA, 1981.

<sup>43</sup> Na verdade, Deleuze, leitor de Nietzsche, reformula o “Aforismo Nietzscheano”: “O que é verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, obrigatórias”. (SOUZA, Paulo César Lima de. *Freud, Nietzsche e outros alemães*, 1995, p. 22).

sugere a ocorrência de diversos *biografemas*<sup>44</sup>, isto é, indícios (sinais) da “vida real” na escrita ficcional. Não descarto a possibilidade do conto em estudo está repleta das vivências do escritor empírico, Sérgio Sant’Anna, de modo que a narrativa pode resultar da “memória” do autor, que, contagiado pelo real, escreve sua ficção, mas também não rejeito que, impregnado de inventividade, ele pode “produzir” índices biográficos.

Assim como em “Invocações”, outros contos da obra *O vôo da madrugada* expõem a vivência de narradores que se constituem enquanto escritores a exibirem o processo de construção textual a fim de que este seja *visto* pelos leitores/espectadores como numa representação teatral, de modo que “[...] a cena narrada apresenta-se como cena encenada”. (GRACIANO, 2008, p. 12). Também se faz necessário perceber que, em “Invocações”, deparamo-nos com uma instância de enunciação que fala em nome dos outros, apresentando-se quase que como único elemento palpável da história dos personagens, pois manipula os discursos a partir de sua perspectiva, de seu lugar. Somos, enquanto leitores do conto, lançados para dentro do ponto de vista do narrador-personagem em primeira e terceira pessoas. É o contista ficcionalizado quem, ao assumir a palavra, nos conduz ao interior de suas memórias, o que nos permite problematizar os acontecimentos narrados, uma vez que, a exemplo de alguns narradores de Machado de Assis, especificamente, o de *Dom Casmurro* e o de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrado é obtido pelo viés do narrador-personagem.

Com a transfiguração de si mesmo em personagem, da realidade em ficção, o contista ficcionalizado dissimula seu próprio fazer literário. Com efeito, em “Invocações”, não há garantias de fidedignidade. Com isso, Sérgio Sant’Anna sugere que o “real” faz parte de um jogo em que há muitas trapaças, isso porque o contista narra o que lhe convém contar, podendo omitir, aumentar ou alterar fatos. Na maioria das vezes, ele fala pelos personagens e em nome deles e, apesar de conceder, em alguns momentos, a chance de falar aos sujeitos por ele montados e manipulados, isso não inibe seus juízos de valor através da linguagem, do discurso.

Ao reconhecer que a aproximação entre os olhares do narrador e os do leitor produz um paradoxo, Santos assinala que o olhar do leitor é e, ao mesmo tempo, não é guiado pelo olhar do narrador: “Equipa-se o leitor com um olho de vidro. Através da transparência que o vidro proporciona, o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens. Através da

---

<sup>44</sup> Em *Metalinguagem & outras metas* (2006), Haroldo de Campos defende que o *biografema* acontece quando vida e obra se encontram, tornando-se indiscerníveis. Trata-se do encontro entre a ficção e o real, entre o imaginário e a história.

barreira que o vidro impõe, o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador”. (SANTOS, 2000, p. 35). Como quase tudo nos é apresentado pela voz desse contista ficcionalizado, é possível que ele esteja disfarçando-se de sua irmã através do texto supostamente enviado a ele por e-mail, com o intuito de esclarecer informações a respeito da negra Bó. O itálico imprimido a esse texto pode figurar-se como estratégia discursiva que garante a plausibilidade do ocorrido, mas também sugere que tudo pode não passar de uma construção farsesca, trazendo à tona a materialidade da escritura, sendo esta entendida como “espaço de transformações e disfarces”:

Já que havendo uma máscara, não há nada por trás ; superfície que não esconde senão a si mesma; superfície que, porque nos faz supor que há algo por trás, impede que a consideremos como superfície. A máscara nos faz crer que há uma profundidade, mas o que ela mascara é ela mesma: a máscara simula a dissimulação para simular que não é mais que simulação. (BAUDRY<sup>45</sup> *apud* SARDUY, 1979, 49).

Num artifício de disfarce, é possível que escritores passem a ocupar a *persona* de seus personagens transfigurando-se em narradores oniscientes. Entendo que o conto “Invocações” opera em favor de uma ficção que expõe os bastidores da construção textual, através da voz do próprio Sérgio Sant’Anna, contista ficcionalizado, personagem de si, de modo a instituir três identidades paralelas, autor, narrador e personagem, fundindo esses organismos no corpo da narrativa e sugerindo que a escrita não passa de um artifício. Aqui, a vida ficcionalizada não “assegura” ao leitor fidelidade aos possíveis índices biográficos do escritor Sérgio Sant’Anna, permitindo-nos pensar em uma transmutação do real em ficcional, processo que apontaria para o que Severo Sarduy (1979) chamou de *escritura do travestimento*. A obra *O vôo da madrugada* também contempla outros narradores-escritores que se fazem *ver* ao mesmo tempo em que se dissimulam enquanto tal, usam máscaras não para ocultarem uma “verdade” ou uma “essência”, mas para encenarem o construto literário, seus processos e lacunas, o que me faz pensar a obra a partir da perspectiva do mascaramento, para o qual darei o nome de *travestimento*.

## 2.5 A escritura do travestimento

---

<sup>45</sup> BAUDRY, Jean-Louis. *Écriture, fiction, idéologie, Tel Quel* n. 31.



Em muitos momentos da leitura da obra *O vôo da madrugada*, deparamo-nos com questões relativas à sexualidade. Entendo que esta adquire uma concepção dinâmica que engloba múltiplas facetas: o ato sexual, o gênero e a identidade de papéis, a orientação sexual, o erotismo, a pornografia, a obscenidade, o prazer, a intimidade e a reprodução. Em “Um erro de cálculo”, por exemplo, encontramos um sujeito em princípio comum, advogado, mas que deseja ter seios. Narrado em terceira pessoa, através de um narrador onisciente, que traz à tona a trajetória da vida de Maurício, bem como perscruta sua mente, o conto inicia-se com a narração do encontro desse sujeito com um<sup>46</sup> travesti dentro do carro, fato que lhe possibilitou resgatar suas memórias, de modo específico, a relação incestuosa com a irmã.

Sabe-se que, de acordo com a mitologia grega, antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de três gêneros de seres humanos, que eram duplos de si mesmos: havia o gênero masculino masculino, o feminino feminino e o masculino feminino. Esses seres esféricos eram dotados de quatro braços, quatro pernas, um rosto de cada lado da cabeça e um genital de cada lado do corpo. Eram filhos do sol, da terra e da lua, o que explicava sua forma esférica. Os filhos do sol possuíam dois genitais masculinos, os da lua, dois genitais femininos, e os da terra, que possui a luz de um astro e a sombra de outro, um genital de cada sexo. A estes últimos, um tipo de terceiro sexo, era dado o nome de andrógino.

O mito, explorado na obra *O banquete*, de Platão, por um dos convidados ao banquete - Aristófanis - narra o mito da nossa unidade primitiva e posterior mutilação. Por sua própria natureza, esses seres se tornaram muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso, castigados por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes. Após essa divisão, os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes: “[...] quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre. E daí se originou Eros, o impulso para ‘recompor a antiga natureza’ e ‘restaurar a antiga perfeição’”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 10).

Assim, presume-se que o desejo dos sexos de se unirem é uma tentativa de recuperar aquela unidade primordial por alguns instantes, isso porque, a partir da perspectiva de

---

<sup>46</sup> Sabe-se que existem travestis homens (aqueles que se vestem de mulher) e travestis mulheres (aquelas que se vestem de homem). No caso do conto em estudo, o narrador utiliza-se o artigo indefinido “um” ao referir-se ao jovem travesti com quem Maurício se encontrara, por isso, quando eu aludi ao personagem travesti desse conto, marquei o gênero de acordo com o uso feito pelo narrador.

Aristófanes, Eros representa a própria busca a que fomos condenados pela maldição de Zeus, por isso o seu movimento deriva de uma falta, de uma carência e, em todo tempo, projeta-se em direção ao resgate de uma possível totalidade. Sabe-se que a Grécia também traz à tona outro deus com dois sexos: Hermafrodite (ou hermafrodito), nascido do deus Hermes e de Afrodite. Conta a lenda que certa vez, ao banhar-se em um lago, a ninfa Salmákis apaixonou-se por ele e tentou possuí-lo, abraçando-o fortemente. Como a rejeitou, a ninfa conseguiu, junto aos deuses, juntar seu corpo ao de Hermafrodite, tornando-o um deus ambissexual.<sup>47</sup>

Em “Um erro de cálculo”, Maurício não esconde seu fetiche de se vestir de mulher, propondo à sua companheira que se vista de homem, travestimento descoberto pela primeira vez com sua irmã, aos doze anos, “quando ainda viviam em quartos interligados, sem porta divisória”, vindo a desenvolverem relações íntimas, como carícias nos seios dela, toque entre os órgãos genitais, de modo a desencadear nele o desejo de experimentar “ser” outro ou “estar” no lugar do outro: “E ele chegara a conversar com a irmã sobre a sua vontade de conhecer como era ter seios, e ela, encostando seus mamilos de leve nos dele, dissera, séria, com um ar de gravidade, superioridade e mistério: ‘Sinta só, para você ver’”. (SANT’ANNA, 2003, p.38). O conto contempla, de certo modo, o que a psicanálise denuncia: “[...] a obsessão universal (comprovada pelos sonhos ou pelos mitos) pelas relações incestuosas”. (BATAILLE, 2004, p. 313). Mas o conto vai além disso, pois chama a atenção para o caráter “transgressor” da própria interdição. É na ausência dos pais, instituição de ordem e poder, que os irmãos se travestem do sexo oposto e permitem envolver-se incestuosamente, pois, sozinhos em casa, Maurício usa o vestido de sua irmã, Lúcia, “[...] e depois, erguendo-o até a cintura, deixara que ela se ajoelhasse para chupar o seu pau”. (SANT’ANNA, 2003, p.38).

Adulto, ele segreda à sua mulher, Letícia, parte dessa intimidade vivida com a irmã, a fim de escandalizá-la e incitá-la eroticamente, também propondo a ela o mesmo fetiche permitido na infância. Além do vestido, ele usa uma calcinha de sua esposa, enquanto Letícia recusa usar a cueca do seu marido, permitindo-se vestir somente “uma camisa de mangas compridas e uma calça folgada”. O fetiche garante mais uma vez ao protagonista a excitação desejada, pois, do mesmo modo como ocorrera com a sua irmã, desta vez, deitado na cama, Letícia levanta o vestido dele, “desce sua calcinha e chupa o seu pau”. No entanto, o narrador nos confidencia que, para ela, “fora uma trepada frustrada”, de modo

---

<sup>47</sup> SCHWERINER, 1993, p. 25, *apud* LEITE JÚNIOR, 2006, p. 257.

que ele, receoso de sua esposa colocar em xeque a sua masculinidade, não mais arriscou em sugerir-lhe a fantasia.

Assim, na terceira vez, Maurício opta por praticar o ato de forma solitária, quando, sozinho em casa, usa um vestido de Letícia, que pressionado ao corpo, provoca-lhe uma forte ereção, o que o leva a deitar-se na cama, estendendo o vestido da mulher sobre seu corpo nu, a fim de se masturbar. Mas, para tanto, conta com a sua imaginação, trazendo à tona não só fantasias com Letícia, mas também uma mulher, imaginada através de um desejo profundo, “[...] corpo delicado e esguio, pernas rijas, seios pequenos [...]. E, no meio de suas sensações, Maurício percebeu claramente que aquela mulher, imaginária no vestido, estava ali com ele mesmo, em seu corpo, quase como se fizesse parte dele [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 40), induzindo-nos a pensar que seu maior fetiche era estar no lugar do outro, ou melhor, “ser” outro. O narrador nos segreda certa “delicadeza”, típica do universo feminino, na caracterização do jovem com o qual Maurício se relacionou, justificando o que o teria motivado a aproximar-se de um travesti. Branca, personagem do conto em questão, apresentava certa particularidade no que diz respeito aos demais travestis, pois trajava “[...] um vestido juvenil de cuidadosa simplicidade, parecendo uma mocinha”. (SANT’ANNA, 2003, p. 41). Além disso, segundo esse narrador onisciente, Maurício não era adepto a deparar-se com o outro despindo a transformar-se “em um homem com um pau”, de maneira que rejeita a proposta de Branca para irem a um hotel. No entanto, o “personagem” com que se deparara não lhe soava estranho, pois, além de permitir-lhe recordar sua irmã, Lúcia, também lhe possibilitou ver a materialização do seu maior desejo:

[...] viu em Branca, com seu vestidinho, junto com a imagem de Lúcia, a dele próprio, Maurício [...] E ali, enquanto olhava, beijava, acariciava com as duas mãos os seios de Branca [...] Com o coração batendo muito forte, percebeu o que no íntimo já sabia: que sua atração desmesurada por seios pequenos, juvenis – que vinha desde os tempos em que eles despontaram na irmã e ela deixou que ele brincasse com eles – podia chegar às raias do desejo de tê-los em si. (SANT’ANNA, 2003, p. 41).

Conforme Jorge Leite Júnior (2006), o século XVIII expressou um interesse significativo pela dualidade sexual através do hermafrodita e do costume de se travestir. O travestimento tornou-se, por exemplo, um fenômeno social singular a partir das comemorações de máscaras realizadas nas cortes europeias e nos bailes populares, em especial na França e na Inglaterra. Caracterizar-se com as roupas do sexo oposto,

comportamento percebido em homens e em mulheres, problematizava os ditames sexuais relativos à natureza, à biologia e ao gênero. Na Inglaterra, em festas conhecidas como “mascaradas”, o travestismo redimensionou as fronteiras de gênero sexual, como também passou a tensionar os comportamentos socialmente aceitáveis, pois o disfarce dava lugar a novos desejos, prazeres e atitudes.

Leite Júnior (2006) levanta uma série de questionamentos a respeito das centenas de rótulos e classificações construídos pela ciência em sua busca por uma verdade absoluta sobre a sexualidade humana, a saber: homossexuais, heterossexuais, invertidos, lésbicas, hermafroditas psíquicos, fetichistas, travestis<sup>48</sup> etc. Nessa tentativa de “enquadramentos”, em 1910, Magnus Hirschfeld, médico alemão, concebe o termo “travestismo” a fim de denominar a “perversão” através da qual o sujeito realiza-se eroticamente ao vestir-se do sexo oposto. No século XX, a chamada “revolução sexual” contribui para um novo entendimento da sexualidade humana, que contempla a diferença entre o sistema fisiológico (pênis, vagina e respectivos órgãos internos), a identidade de gênero (homem, mulher ou outras formações discursivas) e o papel de gênero (masculinidade, feminilidade, transgênero)<sup>49</sup>, raciocínio que atua na formação da própria identidade sexual. A moderna compreensão dessa problemática exige que se discrimine a concepção de corpo, entidade física, mas, politicamente, circunscrito, como lembra Judith Butler (2003), os discursos de masculinidade/ feminilidade, formação cultural e o diálogo que se estabelece entre eles.

---

<sup>48</sup> Leite Júnior adverte que travestis vestem-se do sexo oposto, valem-se de estratégias, como a utilização de próteses de silicone e hormônios, para alterar o corpo e adaptá-lo à forma almejada, mas não desejam modificar o aparelho genital, visto ser ele imprescindível ao seu prazer. Apesar de exibirem um corpo modelado artesanalmente, não se expõem de forma caricata. Em seu estudo sobre o fenômeno Travesti, o autor chama nossa atenção para a distinção entre as pessoas que se vestem e se comportam como o gênero “oposto”, tais como travestis, transexuais, transformistas, *drag queens* e *drag Kings*, entre outros. Transformista é o indivíduo que se veste com roupas do gênero oposto induzido por atividades artísticas a fim de representar um papel, masculino ou feminino, em um espetáculo, não mantendo obrigatoriamente relações homossexuais. *Drag queens* é uma variante do transformista, pois se vestem de forma extravagante e espalhafatosa para a imitação do sexo feminino, sendo o *drag Kings* a versão masculina do *drag queens*, isto é, uma mulher que se veste com roupas masculinas, também interpretando o sexo oposto de forma satírica. Para ambos os casos, o homossexualismo também não é um pré-requisito. Transexuais, por sua vez, são indivíduos insatisfeitos com seu corpo e órgão genital, pois acreditam pertencer ao sexo oposto ao que possuem genitalmente. Como seus órgãos genitais não lhe proporcionam prazer, desejam modificá-los. Para a definição dessas categorias, Leite Júnior contou com as formulações do educador Edvaldo de Souza Couto (1999). (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 261-262).

<sup>49</sup> LEITE JÚNIOR, 2006, p. 261.

Para Leite Júnior (2006), as travestis<sup>50</sup> não almejam a tornar-se uma mulher “autêntica”, mas buscam fabricar outra espécie (não um modelo) de mulher. O curioso é que não abdicam o pênis, não renunciam o prazer que ele propicia, o que significa dizer que só podem ser penetradas via ânus, elemento que ganha importância nos jogos eróticos. Conforme o autor, nesse tipo de prostituição, quando procuradas pelos fregueses, estes preferem, geralmente, ser os passivos na relação sexual, tal como se evidencia a seguir:

[...] se elas estão vendendo a idéia de feminino, entendido ainda pelo social como “naturalmente submisso”, na hora da cama elas encarnam o papel do sexo ativo, invertendo o jogo real ou imaginário da hierarquia masculino/feminino. [...] As travestis questionam os limites físicos dos gêneros sexuais. Num só corpo, homem e mulher, atividade e passividade, seios e pênis, “virilidade” e “doçura” se apresentam e se confundem. [...] A própria matéria física representa uma obra de arte na qual estas pessoas estão engajadas em recriar. (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 268).

Em “Um erro de cálculo”, Maurício evidencia a coexistência entre os sexos opostos em um corpo que passa a colocar em xeque as normas regulatórias da sociedade, pois carrega em si a problemática do entrelugar, da ambiguidade e, por sua vez, do indecidível. Por esse prisma, é possível recorrermos à representação de Maurício, enquanto sujeito travestido, e às manifestações do travestimento, que assinalam o lugar de transição e a posição “entre” identidades<sup>51</sup>, para pensarmos, entre outras coisas, a aquisição do entrelugar como instância de enunciação da obra *O vôo da madrugada*. No ensaio intitulado “O entre-lugar<sup>52</sup> do discurso latino-americano”, as reflexões de Silviano Santiago sobre os Estudos Culturais contemplam a ótica do “deslocamento”, do “descentramento” e da “desconstrução”, concepções que também podem ser entendidas sob o viés do travestimento, pois trazem à tona discussões que envolvem a confluência de identidades, os lugares de “passagem” e de fronteiras. Com efeito, por compreender que o

---

<sup>50</sup> Segundo Leite Júnior, muitas travestis preferem ser chamadas pelo gênero feminino e são, a princípio, socialmente, consideradas um “homem” que pretende transformar-se em mulher. Faz-se necessário observar que a travesti discutida por esse autor é a pessoa concreta que se prostitui nos centros urbanos, que muda a roupa e o próprio corpo, sujeitando-se ao acaso e à violência das ruas.

<sup>51</sup> Guacira Lopes Louro (2004) recorre à representação do nômade para refletir os sujeitos transgressivos de gênero e sexualidade. Embasada em Rosi Braidotti (2002), a autora assinala que o nômade desconstrói qualquer senso de identidade fixa, seu comportamento alia-se a transições e passagens, mas não contempla direções predeterminadas. Deleuze e Parnet (1998, *apud* LOURO, 2004, p.21) assinalam que “os nômades estão sempre no meio”, eles “não têm passado, nem futuro, têm apenas devires”.

<sup>52</sup> Nesse texto, escrito em 1971 e publicado no livro *Uma literatura nos trópicos* em 1978, Santiago utiliza o hífen ao grafar o termo *entre-lugar*. Já nos ensaios subsequentes dos volumes *Vale quanto pesa* (1982) e *Nas malhas da letra* (1989), ele passa a abolir o hífen de *entrelugar*.

sujeito travestido se encontra no entrelugar, entre o masculino e o feminino, tomamo-lo como metáfora que assinala os entrelugares presentes na obra: alma e corpo, vida e morte, noite e dia, ficção e realidade, memória e invenção, verdade e mentira, devaneio e lucidez, sagrado e profano, público e bastidores, masculino e feminino, romance e poema, ensaio e ficção, humor e cinismo, técnica e arte, entre outros. Salientei anteriormente que a ficção de Sérgio Sant'Anna demonstra afastar-se da construção binária, o que me leva a dizer que o corpo da obra *O vôo da madrugada* esteja atravessado, em certas passagens, pela linguagem do travestimento, uma vez que é a expressão do entrelugar e do indecível, que constitui seu discurso.

Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, apresenta a palavra “travesti” como “s2g.”<sup>53</sup>, designando-o como substantivo de dois gêneros. A oscilação de gênero gramatical sugere, por sua vez, a condição ambígua da subjetividade travesti. Em vista disso, considerando que o travestimento se presentifica no universo masculino e no feminino, a partir de agora, farei uso do símbolo @ (arroba) para assinalar a oscilação de gênero inerente à vivência travesti. Em português e em espanhol, por exemplo, esse símbolo começou a significar, entre outras coisas, a neutralidade de gêneros, de modo que em terminações “o” (masculino) e “a” (feminino), @ pode ser empregado como um substituto neutro para o gênero ao invés da forma padronizada “o”, concebida por alguns como marca universal do masculino. Essas línguas não apresentam um gênero neutro, e as formas masculinas ainda são utilizadas para se referirem a grupos mistos ou a gêneros desconhecidos. Com efeito, @ pode indicar o/a ou falta de marca de gênero.<sup>54</sup>

Levando em conta a conotação sexual, @ travesti é, na maior parte das vezes, concebida como transgênero<sup>55</sup>, ou seja, sujeito que transita entre os gêneros, indivíduo cuja identidade de gênero ultrapassa as representações tradicionais de sexualidade. Em *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2003), Judith Butler problematiza a dicotomia natureza (sexo) versus gênero (cultura), pois não acredita nesse binarismo, o que desestabiliza, por sua vez, os sistemas classificatórios masculino/feminino, homem/ mulher, homossexuais/heterossexuais. Quando pensamos em sexualidade, gênero e identidade, faz-se necessário entendê-los como signos socialmente

---

<sup>53</sup> Travesti. In: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: < <http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em 02 set. 2012.

<sup>54</sup> WIKIPEDIA. @. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/@>. Acesso em 20 out. 2012.

<sup>55</sup> Travestis e transexuais são geralmente classificados como transgêneros, marcados que estão por um ‘gênero em trânsito’. Os estudos atuais têm demonstrado que as sexualidades são múltiplas, o que torna as identidades difusas.

construídos e interpretados pela cultura, de modo que, para a autora, nada é natural. Com efeito, não devemos rotular o sexo a partir de uma categoria biológica, natural, como também não devemos atribuir ao gênero um aspecto meramente comportamental da sexualidade:

[...] o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (BUTLER, 2003, p.25).

Assim, compreender a construção do sexo como instância pré-discursiva significa dizer que essa concepção nasce de uma formação cultural pautada na dimensão do gênero. Mas, se é a cultura que constrói o gênero, podemos dizer que este é estabelecido da mesma forma que a biologia determina o sexo. Sendo o gênero um elemento construído, a ótica social de compreensão das diferenças entre homens e mulheres passa a determinar a maneira como o corpo é apreendido. Em seus estudos, Judith Butler (2003) assinala que, como as masculinidades e feminilidades são construídas pela cultura, não há uma legitimidade de gêneros. Em outras palavras, é um equívoco dizermos que existe um homem ou uma mulher “de verdade”, chamando nossa atenção para a dimensão cambiável, mutável e transitável do gênero, o que abarca, por sua vez, as marcas identitárias, que também estarão constantemente em trânsito.

Em vista disso, pensemos então o universo d@ travesti. Entendo que, à medida que el@ parodia o gênero, esse gênero passa a ser rasurado pelos discursos instauradores do *status quo*. Em vista disso, tomo essa figura para compreendermos, a partir desse corpo manufaturado, manipulável, híbrido, a ficção da obra *O vôo da madrugada*, cujos contos são puro artefato, atravessados por outros gêneros, novas linguagens, narrativas arduamente fabricadas, fruto de um intenso processo de construção, manipulação e ornamentação. Assim como a identidade de gênero, a linguagem também é passível de transfigurações. Com efeito, estabeleço aqui um entrelaçamento entre corpo humano e corpo escrito, construto discursivo recorrente ao longo da trajetória literária do autor.

Desse modo, a ambiguidade, a dissimulação, a paródia e o disfarce que surgem do campo travesti constituem artifícios da escritura da obra supracitada. Antes de especificar como esses elementos se manifestam no texto, faz-se necessário levarmos em conta a concepção do termo escritura e, para tanto, recorro aqui às formulações teóricas de Roland Barthes, a fim de compreendermos como as narrativas de Sant’Anna produzem essa

construção discursiva. A princípio, convém esclarecer o entendimento de Barthes sobre a concepção de *escrita* e *escritura*, tomando como subsídio a leitura de sua obra (1953; 1973; 1977), que nos permite chegar a algumas conclusões. Por um lado, acredito que a *escrita* relaciona-se ao que Barthes chama “texto de prazer”, isso porque está ligada à cultura - “[...] quanto mais cultura houver, maior, mais diverso será o prazer [...]” (BARTHES, 1973, p. 96) - dada a dimensão de conforto, segurança e precisão, ou seja, é aquela que contenta, enche, dá euforia, quando não salta para fora do quadro do texto. Em contrapartida, entendo que a *escritura* estaria relacionada ao que o autor concebe por “texto de fruição”, é aquela que põe em estado de perda, faz vacilar referências históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consciência dos seus gostos, de seus valores, de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. Sendo assim, a *escritura* adquire um caráter transgressor e tende a problematizar os ditames tradicionais da representação, marcada que está por um potencial dissimulador, farsante e destoante. Em outros momentos, Barthes compreende a *escritura* como conceito múltiplo e móvel, o que corrobora as inúmeras considerações feitas por ele em sua trajetória teórica.

Ao longo de sua carreira literária, Sérgio Sant’Anna tem demonstrado um interesse significativo pela operacionalização da ficção, revelando uma consciência artesanal da fabricação literária. Em *O grau zero da escritura*<sup>56</sup> (1953), Roland Barthes entende-a como a opção consciente do escritor em relação à sua escrita, isto é, ao escrever, o uso da língua e do estilo deve resultar de um julgamento crítico e apurado, de modo que, ao usar a palavra, o autor compreenda as condições e o peso de sua escolha. A consciência do escritor torna-se fundamental para constituir a *escritura*. Por outro lado, em *O prazer do texto* (1973), a concepção de *escritura* alia-se às potencialidades do corpo, especificamente por sua natureza erótica e prazerosa, de maneira a assumir um caráter pessoal e reflexivo, típico da leitura, “momento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias idéias – pois o meu corpo não tem as mesmas idéias que eu”. (BARTHES, 1973, p. 53). Em *Aula*<sup>57</sup> (1977), a *escritura* é concebida enquanto encenação de uma linguagem, chamando a atenção para a dimensão trapaceira que a língua, sob o viés da literatura, adquire.

Com efeito, levando em conta o universo travesti e as concepções de *escritura*, apontarei aqui as relações estabelecidas entre o travestimento do corpo (físico) e as transfigurações do corpo escrito (linguagem) e, para tanto, contarei com as formulações

---

<sup>56</sup> Publicado originalmente, em 1953, em Portugal, como *O grau zero da escrita*.

<sup>57</sup> Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977.



teóricas de Severo Sarduy sobre o conceito de *escritura do travestimento*, postulado na obra *Escrito sobre um corpo* (1979). A concepção de travestimento está vinculada ao ato de travestir, ou seja, à “ação ou resultado de travestir”, que é “disfarçar-se, fazer adquirir ou adquirir caráter oposto”.<sup>58</sup> @ travesti se faz conhecer por fazer de si um espaço de conversões, “alguém que levou a experiência da inversão a seus limites”. (SARDUY, 1979, p. 46). De acordo com Sarduy, a escritura sugere essa mesma *travessia* do universo travesti, isso porque é “lugar sem limites é esse espaço de conversões, de transformações e disfarces: o espaço da linguagem”. (SARDUY, 1979, p. 48). Se o travestimento reivindica a possibilidade de parodiar o gênero, a ficção é o terreno em que a realidade está mascarada, é o solo em que é possível usar-se de diversos artifícios para encenar, simular e representar personagens, narradores e trama narrativa, sendo tudo fruto de uma cuidadosa montagem que não passa de uma manipulação de signos. Tal qual o corpo travestido, o corpo escrito forja o que poderia ser “verdade”, instaura o disfarce.

Para o autor, “no disfarce há uma adoração implícita do Outro; na conversão do *travesti* uma conspiração para que desapareça, um exorcismo que reclama sua morte” (SARDUY, 1979, p. 41), de modo que “enquanto o modelo, o rosto arquetípico estiver presente [...] toda conversão será inútil”. (SARDUY, 1979, p. 41). No entanto, Sarduy também entende que o travestimento afirma-se enquanto coexistência de gêneros. Com efeito, não podemos falar em um apagamento absoluto de si, não há uma sobreposição de um em relação ao outro e é, por isso, que, apesar de @ travesti buscar passar a imagem desse outro, o processo de travestimento também traz à tona fendas que (re) velam traços daquilo que pretende camuflar. Esse jogo de velar e (des) velar é recorrente na escritura, pois, nela, a dissimulação já traz em si resquícios do processo de “aparecimento-desaparecimento”, a ficção reivindica o que “poderia ser” sem abandonar, contudo, seus “efeitos de verdade”.

Entendo, a exemplo de Sarduy, que os trânsitos sexuais são análogos a vários efeitos discursivos na ficção. É possível encontrar, na escritura da obra *O vôo da madrugada*, por exemplo, um deslizamento metonímico que evidencia os fluxos cambiantes do sentido, os processos de metamorfoses que ocorrem através de alguns artifícios linguísticos manipulados por suas instâncias narrativas para trazer à tona a ironia, o sarcasmo, a crítica, o humor etc. Nesse sentido, o travestimento se faz sentir à medida que a linguagem, tal

---

<sup>58</sup> Travestir. In: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em < <http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em 02 set. 2012.

qual ocorre na oscilação de gênero, instaura uma escrita cheia de interditos, significâncias subliminares e de sentidos subentendidos.

Em “Um conto nefando?”, o leitor sagaz levará em conta o pacto cínico sugerido pela voz autoral. O relato do incesto vai além da abordagem de um erotismo transgressor. Na verdade, o autor utiliza-se do significante da sexualidade para problematizar, entre outras coisas, a constituição do núcleo familiar contemporâneo. O que está em questão não é apenas o fato de esbarrarmos com uma “heresia”, com uma mãe que tem a mesma índole erótica do filho, a instância autoral expõe, entre outras coisas, a desintegração da família tradicional, pois, nesse conto, a família com que nos deparamos não traz a presença paterna, a mãe é divorciada, usa roupas decotadas, e o filho nutre um ciúme doentio por ela, desconfiado que está de um suposto envolvimento amoroso que sua mãe parece manter com um homem mais jovem. Com essa nova organização familiar, o que fica após a tragédia do incesto? Deve-se retomar a vida como se nada tivesse ferido o curso “natural” dos acontecimentos, um cinismo burguês que consiste em tentar manter sempre a aparência - “[...] será preciso que, nesse dia seguinte, as coisas corram o mais corriqueiramente possível” (SANT’ANNA, 2003, p.36) - de modo que a instância narrativa deixa (entre) ver não só uma crítica corrosiva à relação cínica que se estabelece em uma espécie de família neoconservadora, mas também o processo necessário de recalçamento para a preservação do ego. Sendo assim, não só a organização do dito, mas, sobretudo, o inter (dito), o que se inscreve nas entrelinhas, denunciam formas de mascaramento e de artifícios que assinalam a manipulação de signos pelo autor. Assim como @ travesti empreende em seu corpo uma “construção” performática, o escritor seleciona dispositivos linguísticos de seu interesse para produzir textos que resultam desse processo de construtividade e montagem. Essa plasticidade discursiva também marca o corpo travestido.

Em “Um erro de cálculo”, o sujeito que fala em nome da lei é o mesmo sujeito que a transgride, pois o homem que deseja ter seios é, segundo o narrador, advogado, indivíduo destinado a guardar e manter a ordem. Daquele que representa a norma, surge outro lado, a dimensão do erro. Contudo, não há aí um viés moralizante, o narrador apenas faz emergir os dados do processo, fazendo-nos conhecer as provas que explicariam o seu encontro com “o travesti muito jovem” dentro do carro. Essa sugestão irônica também é um efeito discursivo do conto “A figurante”, isso porque a relação entre aquele que “procurava conter sua homossexualidade” (SANT’ANNA, 2003, p. 234) e Eduarda, “a esposa ainda relativamente jovem, perto dos trinta anos, de um funcionário graduado do governo” (SANT’ANNA, 2003, p. 219), dera-se justamente em um escritório de advocacia, mas,

assim como o representante da lei não comparece ao encontro, esta também não se faz presente. É na cadeira aveludada do doutor Alfredo, advogado, que senta esse sujeito, possuidor de desejos homossexuais, para mostrar a essa jovem senhora, de “vida chatinha”, as reproduções de Egon Schiele. É no território do Direito que vemos emergir de Eduarda uma “Bovary dos trópicos”, outra Eduarda, que, transfigurada, expõe para Lucas de Paula “o seu sexo tão mais exposto e gritante porque era um sexo vestido de senhora respeitável por todos os lados; vestido de todo o pudor de uma época, um pudor inventado pelos homens para as mulheres”. (SANT’ANNA, 2003, p. 234). Nesse momento, o pintor também se transfigura, pois, admirado do homem que havia nele e, seduzido por aquela situação que “envolvia um escritório de advocacia, reproduções mostradas quase clandestinamente e uma mulher casada expondo-se” (SANT’ANNA, 2003, p. 234), Lucas de Paula descobre em si a sexualidade de um Egon Schiele, um ser andrógino, que traz em si “o ponto de contato entre os sexos masculino e feminino”. (SANT’ANNA, 2003, p. 231). Encontramos, com efeito, identidades flexíveis e moventes, sujeitos que se encontram em um *devir* permanente, passíveis de transformações ou travestimentos e, portanto, “metamorfosáveis”. Assim se materializa a escritura de Sérgio Sant’Anna em *O vôo da madrugada*, entendida aqui como “a arte da proliferação” e como “uma superfície de transformações ilimitadas”. (SARDUY, 1979, p. 54).

A arte do travestimento e as metamorfoses contínuas de personagens também se fazem ver em “O gorila”, uma novela que privilegia as variantes discursivas e sujeitos que se projetam no Outro. A narrativa é um verdadeiro palco onde a maioria dos atores/personagens se travestem a todo momento, a começar pelo protagonista, Afrânio Torres Gonzaga, que passa trotes “indecentes” sob a identidade de “O gorila” e que, em outro momento, forja ser Epifânio Gonzalez. Nessa narrativa, muitas são as máscaras, os disfarces são constantes e funcionam como uma espécie de fetiche – “[...] Cíntia não, diga Celeste, pois mudar de nome também me excita. Ou você prefere Darlene?”. (SANT’ANNA, 2003, p.177). As transmutações identitárias refletem a própria composição do texto, que apresenta mais de uma opção narrativa, como a “variante com o Papa”, a “variante com Cíntia viva fingindo-se de Celeste” etc., de maneira que a novela não se reduz a uma única “estória” contada, diferentemente disso, a narrativa se faz e se constitui através de versões possíveis para uma “estória”.

Como as identidades, que não são fixas, mas múltiplas e moventes, a escrita também está sujeita a metamorfoses, dissimula, mascara-se, ela se faz *ver* e se esconde, traveste-se de representação. Assim como o gesto de travestir está relacionado ao fato de simular, ser

outro, as variantes narrativas em “O gorila” assinalam uma escrita do *devir*, mutável, flexível, plural. Se para Butler não existe homem/mulher “autênticos”, nessa novela não existe uma possibilidade discursiva que se sobrepõe à outra, não há ponto de vista privilegiado, o que há aí é uma potência que afirma a divergência e o descentramento, tudo faz parte de uma construção simulacral, que, em Sérgio Sant’Anna, não é o contrário da verdade, mas assume uma nova configuração, é “outra verdade”. Como já dito em outro momento, Deleuze também não vê o simulacro como uma mentira, mas o concebe como uma nova dimensão:

[...] a obra de arte, de seu lado, aparece então realmente como experimentação. Sabe-se por exemplo que certos procedimentos literários ( as outras artes têm equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Não há dúvida de que é este o caráter essencial da obra de arte moderna. Não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma; pois os pontos de vista permanecem submetidos a uma regra de convergência. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista. [...] é potência de afirmação, potência de afirmar todas as séries heterogêneas. (DELEUZE, 2006, p. 265-266).

Por esse prisma, a instância enunciativa coloca as variantes discursivas em cena, sem dar preferência a uma versão específica, chamando nossa atenção para o caráter heterogêneo do discurso, que demonstra constituir-se na e pela presença do Outro, trazido, no caso de “O gorila”, à superfície do texto. Em *O vôo da madrugada*, aliás, os textos são sempre atravessados pela subjetividade do Outro, seja na constituição dos gêneros, dos narradores, dos personagens, seja na temática ou na linguagem. Levando em conta que a paródia e o travestimento assinalam formas intertextuais de reescrita de textos, Sarduy acredita que os “planos de intersexualidade são análogos aos planos de intertextualidade que constituem o objeto literário”. (SARDUY, 1979, p. 50). Como o corpo travestido é atravessado por diferentes “textos”, interagindo com outros gêneros, muitos contos do nosso objeto de estudo se constituem através do diálogo que mantêm com outras narrativas ficcionais ou com outras texturas linguísticas. A exemplo disso, faz-se necessário observar o resgate que “Um conto nefando?” faz da tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (427 a.c)<sup>59</sup>, cujo mito tornou-se um dos pilares da psicanálise clássica através da elaboração

---

<sup>59</sup> A referência cronológica está pautada em pesquisa realizada no site [http://pt.wikipedia.org/wiki/Édipo\\_Rei](http://pt.wikipedia.org/wiki/Édipo_Rei). Acesso em: 13 set. 2012.

teórica do *Complexo de Édipo*<sup>60</sup>, postulada por Freud. Na tragédia grega, após o ato incestuoso, o sentimento de culpa e de responsabilidade perante as normas, éticas e tabus da sociedade leva Édipo a furar os próprios olhos e, Jocasta a cometer suicídio. Em “Um conto nefando?”, apesar de a mãe sentir-se culpada, ela tensiona o arco estendido pelos ditames sociais, empurrando as fronteiras do permissível estabelecido pela hegemonia cultural. Diferentemente de Jocasta, a mãe do conto de Sérgio Sant’Anna “[...] busca justificar o desejo erótico e sensual e o conseqüente prazer que vivenciou na relação incestuosa com o filho como algo natural, afirmando que o incesto existe desde os primórdios da humanidade”. (OLIVEIRA, 2007, p. 30). A tragédia *Édipo Rei* ressoa na aparente superfície da narrativa “Um conto nefando?” como que um texto em filigrana, como uma espécie de reminiscência, talvez, mas se submete, de certo modo, à produção escritural, à operação de cifragem, de tatuagem, em que consiste, segundo Severo Sarduy (1979), toda escritura.

A obra *Compact* (1966), de Maurice Roche<sup>61</sup>, aborda a figura de um colecionador de peles e seu assistente travesti. Ao discuti-la, Sarduy assinala que “a literatura é, como a que pratica nosso colecionador, uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda”. (SARDUY, 1979, p.53). Com efeito, a escritura é, segundo esse autor, uma inscrição, uma “tatuagem”, isso porque a tarefa do escritor é inserir na palavra seus pictogramas. Sendo assim, a “tatuagem” é uma possibilidade de escrita e é, por isso, que Sarduy coloca o autor e o tatuador na mesma condição, bem como concebe a literatura e a tatuagem como construtos semelhantes:

A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação. A plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que não esqueça sua natureza de inscrição, o que se poderia chamar *escrituralidade*. [...] Pode ser que *Compact* não seja um fato isolado, mas um dos trabalhos inaugurais de uma nova literatura na qual a linguagem aparecerá como o espaço da ação de cifrar, como uma superfície de transformações ilimitadas. (SARDUY, 1979, p. 54).

---

<sup>60</sup> Freud reconhece no desejo incestuoso mãe-filho e na morte do pai, postulados na obra *Édipo Rei*, de Sófocles, o eixo condutor de suas investigações em torno do desejo do incesto, tecendo, a partir daí, a elaboração teórica do *Complexo de Édipo*, na qual fica assinalada a pulsão recalcada após o processo de interdição manipulado pelo pai, ou pela “função paterna”, na visão suplementar de Lacan.

<sup>61</sup> ROCHE, Maurice. *Compact*. Coleção *Tel Quel*, Seuil, 1966.

Em *O vôo da madrugada*, Sérgio Sant'Anna também imprime sua marca, seu desenho, que, aos poucos, vamos descobrindo. Como o colecionador de peles e @ travesti, nosso autor vê no corpo não só uma possibilidade de inscrever seus *grafos*, como sugere o “candidato a poeta” de “Um conto nefando?”, que risca em seu braço palavras para que lhe sirvam de base para escrever um texto ou poema, e a “escrita dramática subjetiva como que encravada no corpo-pergaminho de um jovem dramaturgo arruinado pela peste hodierna, depois de amores mortais”. (SANT'ANNA, 2003, p. 72). Com efeito, a escritura de Sant'Anna insinua, muitas vezes, que a pele da escrita é a pele do corpo. Para Barthes, o texto possui um desenho humano, “[...] é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas do nosso corpo erótico”. (BARTHES, 1973, p.53). Na produção literária de Sérgio Sant'Anna, muitas são as abordagens do corpo e, em *O vôo da madrugada*, isso não é diferente. A esse respeito, Luís Alberto Brandão Santos (2000) assinala como as narrativas do nosso autor estabelecem uma correspondência entre o gesto de narrar e o gesto de mostrar, de maneira a simular a exibição de corpos em “sua materialidade e completude sensorial e erótica”. Para tanto, a narrativa utiliza-se de duas estratégias: “[...] no plano do enunciado, cria situações nas quais narradores e personagens exploram sua sexualidade; no plano da enunciação, aproxima-se do teatro”. (SANTOS, 2000, p. 69). Na maioria dos contos da obra em estudo, o desejo sexual é, por exemplo, o que estimula os personagens a viverem um contato físico erotizado, tornando-se mote para a problematização das vivências humanas, como a solidão, a falta, o desejo, o gozo, a vida, a morte. Por outro lado, é notória a aproximação de algumas narrativas da obra com o teatro, aliás, operação discursiva recorrente na ficção do autor, de modo que, ao adotarem a enunciação teatral, as narrativas evidenciam seu “desejo de se presentificar em corpos concretos” (SANTOS, 2000, p. 71), como nos dá a entender a instância enunciativa de “Saindo do espaço do conto”: “O público seria posto em sintonia com esses estímulos concretos, que adquiririam um peso maior por se saber que o personagem trafegava na rota da morte”. (SANT'ANNA, 2003, p.74).

Na obra em estudo, a dimensão teatral e a erótica não atuam apenas enquanto temática, produtos de reflexões, mas são, sobretudo, experimentadas no desempenho de narradores e de personagens. Nesse sentido, o ato de travestir, abordado sob a perspectiva física no conto “Um erro de cálculo”, adquire, ao longo da obra, uma conotação metafórica à medida que a construção narrativa incorpora a linguagem do travestimento, que resulta

em uma escritura “como desdobramento paródico e translação metafórica”.<sup>62</sup> Assim, o ato de velar/ desvelar da criação literária, a racionalização da escrita, o imbricamento de gêneros textuais, a intertextualidade, a confluência de outras artes, a constituição dos personagens, a arte de simular da escrita constituem, em *O vôo da madrugada, a escritura do travestimento*.

---

<sup>62</sup> CAMPOS, Haroldo de. No limiar do opus Sarduy. In: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.08.

## **CAPÍTULO 3**

### **EROTISMO**



### 3.1 Erotismo, Interdição e Transgressão

O fenômeno do erotismo não cabe em conceituações fixas, visto estar carregado de uma forte subjetividade que se organiza incessantemente. Logo, a tentativa de circunscrevê-lo torna-se, a um só tempo, ousada e sedutora, afinal “[...] os domínios de Eros são nebulosos e movediços”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 07). Na verdade, o erotismo comporta uma dimensão dinâmica que reúne não só as manifestações da sexualidade, mas também, entre outras coisas, fenômenos que estão na base de representações e “vivências”, a exemplo da morte e da experiência mística. Apesar de a pulsão sexual ser evocada em discursos que abordam o erotismo, a pornografia e a obscenidade, não pretendo estabelecer aqui nenhuma polarização dicotômica, quer seja entre o obsceno e o erotismo, quer seja entre o erotismo e a pornografia, até porque são fenômenos que se encontram interligados, envolvem-se em uma continuidade complexa, o que me faz comungar com a perspectiva de Georges Bataille, para quem “[...] o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”. (BATAILLE, 2004, p. 202). Nesse sentido, convém que a dimensão do erotismo não esteja enrijecida em nenhuma proposição binária, pois está sendo sempre requisitada pela expressão pornográfica e obscena, de modo que não se pode defini-la através de uma organização dual ou por categorias de apreensão do mecanismo em questão. Embora considere o erotismo enquanto uma concepção dinâmica, não objetivo exaurir aqui as possibilidades que dialogam com esse fenômeno, tanto a filosofia quanto a psicanálise já as reconheceram, o que também não me impede de evocar alguns autores que se dispuseram a pensar sobre o assunto.

Bataille (2004), por exemplo, concebe o erotismo como um dos aspectos da vida interior do homem, podendo ser entendido enquanto uma manifestação que não se reduz ao ato sexual e aos seus possíveis desdobramentos – êxtase ou gozo. Compreende-o como um impulso que é fruto de forças antagônicas – vida e morte, descontinuidade e continuidade – e, por isso, não se condiciona à reprodução como fim, reivindicando, entre outras coisas, o prazer em si. Para o autor, a escolha humana de um objeto de desejo considera a preferência do sujeito, distinguindo-se da do animal, de maneira que o erotismo do homem difere da sexualidade animal por participar de uma dimensão da consciência, o que o torna um ser em questão. Entre as particularidades dos homens – que, por sinal, provocaram interdições – em relação aos animais, destaca-se o trabalho, fenômeno social que os distingue e que provocou a interdição que reprimia e continha a sexualidade. Ao trabalhar,

o homem desvia-se da animalidade primeira, passando da “sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa, da qual o erotismo resultou”. (BATAILLE, 2004, p. 48).

O universo do trabalho e da razão alicerça a vida humana, de modo que o homem organiza o mundo racional através de seu exercício. Todavia, há sempre “um fundo de violência” subsistente no homem, a violência de um ser racional, que, apesar de esforçar-se para aplacá-la, entrega-se à pulsão que não se deixa submeter à razão, a violência é entendida aqui como uma ação que nos leva a satisfazer nossos impulsos. Há, na natureza, um movimento que ultrapassa certos limites, um excesso que se evidencia à proporção que a violência sobrepõe a razão. O trabalho vem então enfraquecer o impulso imediato que a violência do desejo ordena, afastando-a através das interdições. Essa violência diz respeito, conforme Bataille (2004), tanto à reprodução sexual quanto à morte, de maneira que o conhecimento do erotismo, ou da religião<sup>63</sup>, requer uma experiência da interdição e da transgressão.

Como os movimentos de violência comprometem a estrutura que organiza a consciência humana, a interdição vem atuar como uma espécie de controle e de redirecionamento dessa violência. O homem se conscientiza da interdição no momento em que a transgredir. Com efeito, há certa interdependência entre a consciência e as interdições, pois se a consciência contém a energia perturbadora da violência, a sua formação ampara-se nas próprias interdições, o que implica dizer que estas não são estabelecidas de fora. Para comprovar isso, Bataille (2004) chama a atenção para a “angústia”, que vem à tona quando se transgredir a interdição, principalmente no momento suspenso em que ela (a interdição) ainda se faz *ver*, e no qual, todavia, nos rendemos ao impulso a que ela se opõe. Em outras palavras, quando transgredimos, conhecemos a angústia, fundadora da interdição. É essa experiência que proporciona a transgressão que, por sua vez, conserva a interdição para dela gozar, de maneira que “[...] a experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la”. (BATAILLE, 2004, p. 59). Existe, assim, uma “sensibilidade religiosa” que une o desejo e o temor, o prazer intenso e a angústia.

---

<sup>63</sup> Para Bataille (2004), o movimento do erotismo equivale à força da religião. No entanto, a religião de que fala Bataille não diz respeito a uma religião particular, ele não se refere a uma comunidade, a ritos, a dogmas. Na verdade, Bataille busca transmitir a experiência interior, que, segundo ele, compreende a experiência religiosa, que foge às religiões estabelecidas, pois discorrer sobre religião sem alusão interior à experiência que temos dela implicaria em atividades sem vida. Por isso, não se pode falar de erotismo e de religião sem experiência.

Na verdade, Bataille está se referindo a uma profunda cumplicidade entre a lei e a violação da lei, isso porque a transgressão suspende a interdição sem extingui-la: os dois fenômenos se justificam e se complementam, e é essa a dinâmica da energia do erotismo, o que lembra Sade, para quem “[...] a verdadeira maneira de ampliar e multiplicar os desejos é tentar impor-lhes limites”. (SADE<sup>64</sup> *apud* BATAILLE, 2004, p. 75). Sade compreende que a irregularidade funda a excitação sexual, de modo que a atração da irregularidade mantém a regra. A transgressão responde a um impulso de violação, intrínseco à própria ação de interditar – “Derrubar uma barreira é em si algo sedutor; o ato proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória”. (BATAILLE, 2004, p. 75). Cumpre observar ainda que a transgressão da interdição não provoca uma ruptura completa, um retorno à sexualidade animal, ela se distingue do “retorno à natureza”: “A transgressão da interdição não é a violência animal. É ainda a violência, exercida por um ser suscetível de razão (no momento, colocando a sabedoria a serviço da violência)”. (BATAILLE, 2004, p. 99). Opor-se à violência dos impulsos é tão necessário ao homem quanto a transgressão das proibições a ele impostas, pois é isso que dá lugar à comunhão com nossa interioridade, dando a *ver* o erotismo.

Pensando a interdição ligada à reprodução, Bataille (2004) chama a atenção para o limite imposto à liberdade sexual, de maneira que, em todos os tempos como em todos os lugares, exige-se do homem um comportamento sexual condicionado a regras, a imposições de limite, tornando o homem um animal “interditado” frente à união sexual. Inicialmente, o tempo do trabalho parece ter determinado esse limite. Com Michel Foucault (1988), entendemos que o sexo é fadado à proibição, discorrer sobre o assunto e sobre a censura que lhe é impingida implica falar de sua transgressão. Sabe-se que as civilizações cultivaram ameaças semelhantes no que se refere à sexualidade, estabelecendo princípios para se resguardarem da força de Eros. De acordo com o cristianismo, por exemplo, os impulsos de Eros não devem exceder nem desconsiderar a procriação. Se assim for, eles passam a ser concebidos como perversos e perigosos.<sup>65</sup> Conforme Lúcia Castello Branco (2004), na Índia, apesar de o *Kama Sutra*, manual sobre a arte hindu do amor, dar ensejo a técnicas sexuais, como a “mordida erótica”, as várias maneiras de deitar no leito, ou as “diferentes espécies de união”, ele também contempla interdições sexuais rigorosas, que dizem respeito, sobretudo, à mulher.

---

<sup>64</sup> *Les Cents vingt Journées de Sodome*. Introduction.

<sup>65</sup> CASTELLO BRANCO, 2004, p. 44.

Por esse prisma, Bataille (2004) também chama a atenção para o caráter mutável das interdições, pois, de acordo com o tempo e com os lugares, elas podem desaparecer ou assumir novas roupagens. A título de exemplificação, o autor lembra não só como o casal priorizava um local discreto no momento da união sexual, como também a forte repressão que a nudez sofreu nas civilizações ocidentais. Diferentemente disso, nos tempos atuais, apesar de algumas restrições, o que vemos é uma superexposição da intimidade. Com efeito, o que antes deveria ser “reservado” parece estar perdendo sua força.

A esse respeito, Castello Branco (2004) discute o lugar que a sexualidade ocupa numa perspectiva cultural. Na Índia, por exemplo, há uma comunicação entre as práticas sexuais e um aprendizado religioso, basta observar como os templos são ornamentados com esculturas de casais ou grupos de pessoas mantendo relações sexuais. Em contrapartida, na civilização ocidental, é impossível conceber a possibilidade de as igrejas serem decoradas com estátuas de personagens bíblicas em posições eróticas, o que não descarta a existência de um vínculo entre sexualidade e religiosidade. No entanto, no ocidente, essa relação é configurada pelas interdições e pelos tabus.

Como lembra Castello Branco (2004), no ocidente, através do trabalho, subtrai-se a energia sexual com a exaustão do corpo, contendo, assim, os riscos de Eros. Todavia, na cultura ocidental, a repressão sexual não se dá somente através de preceitos religiosos ou atividades sociais, como o trabalho. Há, para essa autora, esferas que percorrem diariamente nossas vivências e prescrevem nosso modo de conceber o erotismo. Entre elas, deparamo-nos com a ciência, que adquiriu uma significativa proporção a partir do século XIX, tornando-se tão repressora e moralizante quanto a Igreja, já que passa a estabelecer não só a concepção de comportamentos “saudáveis” e perversos, como também decreta as experiências lícitas e ilícitas de erotismo. A teoria evolucionista de Darwin e as ideias positivistas de Augusto Comte, no século XIX, contribuíram para os discursos científicos interferirem nos prazeres do sujeito, as práticas sexuais passam a assumir categorias - normais e periféricas-, as “perturbações do instinto”<sup>66</sup> tornam-se alvo de análises, e as práticas benéficas de amor são legitimadas.

De acordo com Castello Branco, na época, as opções sexuais que não objetivassem a reprodução foram concebidas como perversões. Além disso, faz-se necessário observar que a medicina e a biologia não foram os únicos meios através dos quais se difundiu a “ideologia” cientificista. O discurso literário também absorveu esses discursos de poder,

---

<sup>66</sup> A expressão é utilizada por Lúcia Castello Branco no livro *O que é erotismo* (2004).

muitos narradores de romances naturalistas<sup>67</sup>, por exemplo, representaram os “doutores que diagnosticavam o puro e o impuro, o saudável e o doentio, a sanidade e a loucura”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 51). Com efeito, a ideologia científica fortaleceu, de certo modo, a ideologia cristã, pois as sexualidades “periféricas”, concebidas como “pecado” ou “doença”, eram vistas como anomalias que precisavam ser, quando não dissipadas, ao menos afastadas dos indivíduos considerados “normais”.

Castello Branco (2004) chama a atenção para o momento em que se insurgiram esses discursos acerca da sexualidade, principalmente a periférica, pois se trata de um período em que se cultivava uma moral demasiadamente repressora no que diz respeito ao sexo. A autora está se referindo ao regime vitoriano, que impunha um único lugar de sexualidade admitida, porém profícuo: “o quarto dos pais”. A vivência de uma sexualidade que ultrapassasse esse espaço seria alvo de represália, restando apenas o silêncio.

Foucault<sup>68</sup> (1977, *apud* CASTELLO BRANCO, 2004) considera que o discurso cientificista do século XIX apoia-se em duas dimensões importantes: a do prazer e a do poder. Para ele, esse discurso clínico camufla, a um só tempo, formas de poder através do controle da sexualidade, e vivências de prazer. Sendo doentes ou médicos, autores e leitores gozariam enfim seus desejos proibidos. Com efeito, a histeria, a prostituição e outras “mazelas sociais” não se reduzem a um objeto de análise clínica, tornam-se realidades possíveis, experiências sensíveis aos sujeitos “normais”, “ainda que pela via indireta da palavra”. Os leitores viram, no discurso cientificista, uma maneira de desfrutar um erotismo fortemente reprimido pela moral vitoriana. Nesse sentido, o erotismo burla a moral vigente e se faz conhecer mesmo em contextos em que se alimentava fortemente a censura à sexualidade.

No que diz respeito às censuras em relação à sexualidade, Bataille (2004) chama a atenção para o caráter universal da interdição que se opõe à liberdade sexual, bem como para os aspectos variáveis das interdições particulares. Entre estas, temos a proibição do incesto, que é apenas um “aspecto”. Para Bataille, no entanto, não devemos reduzi-la a um caso estanque, desvinculando-a de seu fundamento universal - a interdição informe da qual a sexualidade tornou-se alvo. Porém, o autor reconhece que a proibição do incesto é o

---

<sup>67</sup> Conforme Lúcia Castello Branco (2004), o naturalismo é um estilo cultivado na segunda metade do século XIX, que propagava, através do discurso literário, as ideias científicas desse período.

<sup>68</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

“caso particular” que desperta mais atenção, podendo, em uma representação geral, ocupar o lugar da interdição sexual. De fato, há uma interdição inapreensível a que a humanidade está sujeita. No entanto, a obediência a esse tipo de interdição se dá conforme os tempos e os lugares e, apesar de a interdição do incesto ser universal, ela se manifesta através de costumes precisos, o que leva a definição daqueles que não devemos conhecer sexualmente ser variável.

Segundo Bataille (2004), Claude Lévi-Strauss<sup>69</sup> descobriu, nas estruturas familiares arcaicas, peculiaridades que não se limitam a essa vaga interdição imposta aos homens, que os sujeita à consideração de leis contrárias à liberdade animal da vida sexual. Em primeiro lugar, a proibição do incesto enclausurou em prescrições uma violência que, se não contida, comprometeria uma ordem supostamente “racional”. Desse modo, a interdição respondia, em um primeiro momento, a uma norma qualquer. Entretanto, o estabelecimento de regras poderia atender a precauções secundárias, que nem se viam ameaçadas pela violência sexual e por seus possíveis desdobramentos. A exemplo disso, houve, em algumas culturas, uma preocupação de que as mulheres fossem regularmente distribuídas entre os homens, instaurando, assim, determinadas normas dos casamentos. Bataille acredita que, se assim não fosse, não existiria motivo de encontrar aí o sentido da proibição do incesto, de modo que a regra dos casamentos teria atendido tão somente à problemática da divisão pela “doação das mulheres disponíveis”. No entanto, há aí uma forte tensão entre o controle dos impulsos sexuais e sua violência, afinal “Existe alguma coisa mais forte em nós que o horror ao incesto?”. (BATAILLE, 2004, p.82).

### **3.2 A interdição do incesto**

A classificação das pessoas conforme os vínculos de parentesco e a definição dos casamentos censurados eram cuidadosamente estipuladas nas sociedades arcaicas. Em *O erotismo* (2004), Bataille reúne algumas tentativas de compreensão da problemática do incesto, arduamente debatida, por exemplo, por Claude Lévi-Strauss, na obra *As estruturas*

---

<sup>69</sup> Claude Lévi-Strauss foi um antropólogo, professor e filósofo francês, considerado um dos grandes intelectuais do século XX.

*elementares do parentesco*, publicada em 1949.<sup>70</sup> Por considerar que as interdições não devem ser concebidas isoladamente, Lévi-Strauss opta por não atribuir o nome “incesto” ao título de sua obra, pois, através dela, chama a atenção para o caráter inseparável das interdições e dos privilégios.

O incesto manifesta-se no contexto familiar, sendo a forma de parentesco o que prescreverá a censura às relações sexuais ou ao vínculo conjugal dos indivíduos. Essa interdição assume particularidades que se dão a ver de acordo com cada cultura, de maneira que, enquanto um grau de parentesco torna-se fator decisivo para o casamento, em outro lugar, esse mesmo vínculo familiar pode ser alvo de proibição para a união matrimonial, critérios que sugerem, na verdade, condições arbitrárias. Por outro lado, Susan Forward e Craig Buck (1989) reconhecem que, se levarmos em conta algumas sociedades primitivas, constatamos que o incesto pode ser encorajado, de certa forma, em algumas culturas. A exemplo disso, os Kalang de Java creem que o incesto com suas mães proporcionam-lhes prosperidade. Entre os Yakuts da Sibéria, os irmãos de uma noiva acreditam que terão má sorte se consentirem que ela se case virgem, de maneira que eles mesmos se encarregam de tirar-lhe a virgindade. Esses costumes sugerem que a concepção de incesto não é uniforme, por isso ela não desperta a mesma intensidade de repulsa.<sup>71</sup> No entanto, faz-se necessário considerar que a maioria das culturas da história alimentou alguma modalidade desse tabu, observando determinado tipo de proibição do incesto.

Em um primeiro momento, Lévi-Strauss reconhece que o estabelecimento da “ilegalidade” e da licitude do casamento se alicerça nos tipos precisos dos laços sanguíneos. Posteriormente, mecanismos econômicos ou psicológicos são o que interferem na formação do cônjuge.<sup>72</sup> Para esse estudioso, a interdição do incesto “[...] constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza para a cultura.” (LÉVI-STRAUSS<sup>73</sup> *apud* BATAILLE, 2004, p. 311). Nesse sentido, Bataille pontua que Lévi-Strauss reconhece, de certa forma, que o estado de natureza vai de encontro ao de cultura, próximo ao modo como o animal e o homem são geralmente contrastados, de maneira que a repulsa ao incesto carregaria um princípio capaz de nos afirmar enquanto homens, um fenômeno que nos opõe “à vaga liberdade dos

---

<sup>70</sup> Os trechos utilizados por Georges Bataille da obra de Lévi-Strauss estão de acordo com a tradução brasileira de Mariano Ferreira: *As estruturas elementares do parentesco*, Petrópolis, Vozes, 2ª edição, 1982. (FARES, Cláudia. Nota da tradutora. In: BATAILLE, 2004, p.309).

<sup>71</sup> FORWARD; BUCK, 1989, p. 21-22.

<sup>72</sup> Conforme Bataille (2004), essa segunda abordagem, concebida por Lévi-Strauss como “Estruturas complexas”, não é tratada na obra *As estruturas elementares do parentesco*.

<sup>73</sup> LÉVI-STRAUSS. *As estruturas elementares do parentesco*, 1982, p. 62.

contatos sexuais, à vida natural e não formulada dos ‘animais’”. (BATAILLE, 2004, p.311).

Segundo Bataille, muitos acreditam que a censura ao incesto reflete, no segmento social, vivências que a natureza do homem poderia perfeitamente justificar. O que a psicanálise considera, na verdade, é a pulsão de caráter universal, evidenciada através de sonhos ou mitos, pelas experiências incestuosas. Conforme Bataille, Freud vê um suposto assassinato do pai pelos irmãos na transição do animal ao homem. Com base nisso, Lévi-Strauss assinala:

[...] Freud explica com êxito não o início da civilização, mas seu presente: o desejo da mãe ou da irmã, o assassinio do pai e o arrependimento dos filhos não correspondem, sem dúvida, a qualquer fato, ou conjunto de fatos, que ocupam na história um lugar definido. Mas traduzem, talvez, em forma simbólica, um sonho ao mesmo tempo duradouro e antigo [...]. (LÉVI-STRAUSS<sup>74</sup> *apud* BATAILLE, 2004, p. 314).

Por essa perspectiva, os irmãos alimentam uns em relação aos outros a interdição aplicada pelo pai de unir-se à mãe ou às irmãs. Se a conduta incestuosa fosse negada, não seria necessário proibi-la, como sugere o antropólogo Bronislaw Malinowski: “Um tabu social não deriva a sua força do instinto; na verdade, precisa sempre trabalhar contra a ação de algum impulso inato”. (MALINOWSKI *apud* FORWARD; BUCK, 1989, p. 16). Apesar de os desejos incestuosos fazerem parte do campo instintual, uma série de mecanismos é acionada para negá-los. O sujeito está suscetível a experimentar uma atração incestuosa, todavia, muito do que lhe é imposto pode repudiar esse tipo de desejo, colocando-o entre o fascínio e o temor.

Por outro lado, segundo Bataille, Lévi- Strauss lembra que, na instituição arcaica do casamento, como as riquezas abrangiam o conjunto de mulheres, os circuitos de trocas foram cultivados a fim de que essa riqueza fosse distribuída, o que implicou, por sua vez, uma divisão das mulheres entre os homens. Remetendo-se às conclusões feitas por Marcel Mauss na obra *Essai sur Le Donn*<sup>75</sup>, Lévi-Strauss alerta que essa forma primitiva de trocas não se reduz a uma perspectiva econômica. Carrega, além disso, uma importância que é, a um só tempo, social e religiosa, mágica e econômica, utilitária e sentimental, jurídica e

---

<sup>74</sup> LÉVI-STRAUSS. *As estruturas elementares do parentesco*, 1982, p. 531.

<sup>75</sup> Na edição brasileira, Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Mauro W.B. de Almeida. São Paulo: EDUSP, 1974. (FARES, Cláudia. Nota da tradutora. In: BATAILLE, 2004, p. 322).



moral.<sup>76</sup> Na verdade, essas trocas também respondem a uma dimensão cerimoniosa, trazendo em si um fundo de generosidade. Com efeito, convém que o pai conceda a filha, e o irmão, a irmã, a um circuito de trocas, ofertando-a como presente.

Por esse prisma, a interdição do incesto priva uma “relação” para possibilitar outra “união”, isso porque, quando determinados grupos proíbem o pai a manter relações sexuais com a filha, por exemplo, levam-no a concedê-la em casamento a outro homem. O pai adquire, de certo modo, um suposto direito sobre a filha desse outro homem, pois a ela pode se unir um sobrinho ou mesmo um filho seus<sup>77</sup>, de maneira que as privações aqui resultam em uma compensação positiva. Sendo assim, a troca baseada na generosidade amplia a comunicação entre as partes, o que não acontece no gozo imediato.

O estabelecimento de regras implica não só um princípio moral instaurado, mas também a sua própria suspensão. Apesar de o casamento sugerir uma vivência que vai de encontro ao erotismo, foi sobretudo no casamento que a sexualidade se viu cuidadosamente encerrada, estabelecendo-se regras, restrições e condições em relação à instituição em que a sexualidade foi admitida. A força contra a recusa aos parentes próximos traz à tona uma espécie de “revolução interior” que apresenta um expressivo vigor. Por esse prisma, problematiza-se: “[...] o objeto da interdição não foi destinado à cobiça pelo próprio fato da interdição?”. (BATAILLE, 2004, p.334).

Para Bataille (2004), a interdição que gira em torno da sexualidade salienta a importância sexual de seu objeto, atribuindo-lhe um valor erótico. Com efeito, a censura ao livre curso da energia sexual proporcionou ao impulso animal um novo reordenamento da energia sexual ao longo do processo civilizacional. O vínculo entre o incesto e o valor compulsivo da sexualidade não apresenta contornos precisos, o que não nos impede de considerar a forte relação entre a pulsão sexual e as interdições sexuais, fazendo-nos acreditar que enquanto existe o homem, existe a recusa de sua animalidade através de proibições.<sup>78</sup>

Por esse prisma, Bataille (2004) convida-nos a pensar a “variabilidade das regras do incesto e o caráter geralmente variável dos objetos da interdição sexual”, levando em conta o caráter relativo e arbitrário da obscenidade. Segundo o autor, a concepção de “obsceno” depende do olhar dado a determinadas vivências, bem como aos direcionamentos libidinais que os discursos sociais contribuem para modelar. Talvez pudéssemos pensar em aspectos

---

<sup>76</sup> LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 92 *apud* BATAILLE, 2004, p. 323.

<sup>77</sup> BATAILLE, 2004, p. 330.

<sup>78</sup> BATAILLE, 2004, p. 338.

que se tornam obscenos em situações que apresentam, por sua vez, elementos imprecisos, de maneira que a arbitrariedade sempre se faz presente nessas circunstâncias.

Desse modo, o incesto atesta, conforme Bataille, a significativa relação entre o homem e a negação da volúpia, ou da animalidade. Reconhece, nesse sentido, a universalidade do incesto, bem como o caráter universal da obscenidade. Sendo assim, resta ao homem preservar domínios nos quais não se pode dar livre curso à pulsão sexual. Reservam-se sujeitos, locais e situações, tornando a vivência da sexualidade obscena no que diz respeito a esses sujeitos, nesses locais e nessas situações. Faz-se necessário observar, no entanto, a arbitrariedade e a mutabilidade dos limites impostos aos aspectos da sexualidade, às pessoas e a essas circunstâncias. A exemplo disso, Bataille chama a atenção para a nudez, que não é em si mesma obscena, mas, assim se torna de maneira diversa, de acordo com cada lugar. Conforme o livro Gênesis, da Bíblia Sagrada, o nascimento do pudor, que, segundo Bataille, nada mais é que o sentimento de obscenidade, dá-se justamente na passagem do animal ao homem, momento em que Adão e Eva deram-se conta de que estavam nus:

[...] <sup>6</sup>A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente. <sup>7</sup>Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si. (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 51).

Por essa perspectiva, entende-se que o pudor desponta através de uma estreita ligação com a vergonha, como se cobrisse algo e instaurasse uma barreira entre o sujeito e um recalque de natureza sexual. No entanto, o que antes podia ser motivo de escândalo, ferindo o pudor, pode hoje não mais agredir a “moral” ou os “bons costumes”. Do mesmo modo, segundo Lévi-Strauss, a diferença entre parentes permitidos e parentes proibidos é arbitrária, adquirindo novas roupagens conforme a necessidade de garantir “circuitos de trocas”. Se estes não são mais profícuos, a situação incestuosa se reduz, de maneira que “[...] se a utilidade não atua mais, com o tempo os homens negligenciam obstáculos cuja arbitrariedade se tornou chocante”. (BATAILLE, 2004, p. 343). Independentemente disso, a humanidade repele sua potência de animalidade e reivindica a instituição de um respeito que anule a “desordem animal”, instaurando, por exemplo, a interdição do incesto. Com efeito, negar e recalcar seu objeto de desejo reforça sua importância de atração, o que torna a renúncia uma das forças que move o erotismo, de modo que a vivência erótica conta com

o desvio da proibição instituída. O repúdio à relação incestuosa contribui para a formação da conduta humana, porém a censura à sexualidade não impossibilita a transgressão da regra. Na verdade, a violação da interdição potencializa a manifestação do erotismo.

### 3.3 *Complexo de Édipo*

O embate entre nossas atrações incestuosas e o tabu do incesto é pensado através da teoria do *Complexo de Édipo*, formulada por Freud. Essa elaboração teórica também ganhou redimensionamentos significativos pelos pós-freudianos, de maneira que se tornou o complexo nuclear da psicanálise.<sup>79</sup> O *Complexo de Édipo* desencadeou discussões sobre o surgimento da cultura, o núcleo familiar, o lugar ocupado pela criança frente aos pais e aos irmãos e o reconhecimento das diferenças sexuais. Com efeito, através do *Complexo de Édipo*, Freud defende a manifestação da sexualidade desde os primeiros anos de vida da criança. Reconhece, porém, que os impulsos sexuais comportam um campo de forças complexo, através do qual o sujeito é colhido e dispersado.<sup>80</sup>

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1972), de modo específico, no segundo desses ensaios, Freud explica a dinâmica da pulsão sexual. Diferentemente do que se possa pensar, a manifestação da sexualidade não está condicionada ao crescimento do corpo biológico, isto é, não se desencadeia somente na puberdade. Ao contrário do que ocorre com alguns animais, observou-se que “nascemos prematuramente”. Em outras palavras, nascemos indefesos, o que torna o cuidado de um adulto fundamental para assegurar a sobrevivência da criança. Ao oferecer-lhe a assistência de que necessita, os membros mais velhos de sua espécie despertam-na para os impulsos sexuais, de maneira que o instinto<sup>81</sup> de satisfação biológica desencadeia uma relação de prazer que será, segundo Freud, a primeira manifestação da sexualidade.<sup>82</sup>

Para Terry Eagleton, a relação com a mãe passa a ter uma significância libidinal:

---

<sup>79</sup> FREUD, 1976, p. 217.

<sup>80</sup> EAGLETON, 2010, p.213.

<sup>81</sup> Ao fazer uma leitura do *Complexo de Édipo*, Terry Eagleton (2010) discute que os “instintos” compreendem as necessidades biologicamente determinadas que os seres humanos têm de alimentação, calor etc. Segundo ele, esses “instintos” de autopreservação são mais “estáveis” que os “impulsos”, estes entendidos como flexíveis, pois seus objetos são substituíveis.

<sup>82</sup> FREUD *apud* EAGLETON, 2010, p. 211.

[...] a sexualidade nasceu como uma espécie de impulso que era a princípio inseparável do instinto biológico, mas que agora separou-se dele e conseguiu uma certa autonomia. Para Freud, a sexualidade é, em si mesma uma “perversão” – o “desvio” de um instinto natural de autopreservação para outra finalidade. (EAGLETON, 2010, p. 212).

Para sobreviver, torna-se fundamental à criança submeter-se a um conjunto de regras, e isso ocorrerá através do que Freud chama de *Complexo de Édipo*, que implica a “castração”. A suposta ameaça de castração pelo pai motiva o menino a renunciar a seu desejo incestuoso pela mãe. O menino recalca o impulso incestuoso, adapta-se ao “princípio da realidade”, submete-se ao pai para que se evite uma perda narcísica. Terry Eagleton (2010) chama a atenção para a transição do “princípio do prazer” para o “princípio da realidade”, que ocorre nesse processo, pois a resolução proposta pelo *Complexo de Édipo* atesta a passagem da Natureza para a Cultura, de maneira que, “[...] ao ‘introjetar’ (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego, a voz pavorosa e punitiva da consciência”. (EAGLETON, 2010, p. 216). Com efeito, Freud vê o *Complexo de Édipo* como desenlace libidinal através do qual nascem a moral, a consciência, o direito e os ditames social e religioso.

De acordo com Lévi-Strauss, o interdito constitui o critério rigoroso que possibilita distinguir a natureza e a cultura. Nesse sentido, o natural é entendido como o que é universal para todos os indivíduos da espécie. O cultural, por sua vez, é determinado por princípios, leis, vinculando-se aos costumes e às instituições. Com efeito, a proibição do incesto assinala a universalidade do que é natural, todavia, enquanto lei, assume seu caráter social. Considerando a dimensão universal da interdição do incesto, Lévi-Strauss acredita que ela reúne a natureza e a cultura, como também atesta a transição de uma para a outra.

Para Freud, pensar o *Complexo de Édipo* não se reduz a refletir a proibição do incesto. Lévi-Strauss demonstra como esse interdito vincula-se a preceitos referentes às alianças e às trocas no interior do grupo social. Em Freud, a mulher é entendida como objeto de desejo, em Lévi-Strauss, embora a mulher desperte a atração sexual, ela é concebida como objeto de troca. No *Complexo de Édipo*, o que se problematiza não é a troca, mas, entre outras coisas, a mulher enquanto objeto de desejo. Além disso, apesar de o *Complexo de Édipo* também atestar a passagem da Natureza para a Cultura, ele leva em conta a introdução do sujeito no mundo simbólico, de maneira que passar pelo Édipo equivale a internalizar as leis da linguagem. Para tanto, o *Complexo de Édipo* coloca em

cena o pai, apontando para o engajamento simbólico do sujeito, para a renúncia ao gozo incestuoso.

A principal questão do que em psicanálise se chamou *Complexo de Édipo* é, conforme Jacques Lacan, o pai: “Não existe a questão do Édipo quando não existe o pai, e, inversamente, falar do Édipo é introduzir como essencial a questão do pai”. (LACAN, 1999, p. 171). Lacan entende que as formulações de Freud sobre o início da arte, da moral, da religião e da sociedade compreendem, na verdade, a Lei do pai. É ela que estrutura o sujeito e funda o desejo. Portanto, como a Lei do pai é instituinte, cria a exigência de leis institucionais, voltadas, por exemplo, à família e ao social. Para Lacan, a inscrição do Nome-do-Pai, não se referindo ao pai genitor, se dá através da metáfora do Nome-do-Pai. O Nome-do-Pai é um significante que adquire, nas elaborações teóricas de Lacan, a função de inserir o falante recém-nascido na estrutura da linguagem e, por sua vez, na cultura. Para ele, o Nome-do-Pai diz respeito ao pai simbólico, ou melhor, a uma função simbólica que ultrapassa a dimensão do pai biológico. Instaura-se como “significante que dá esteio à lei”:

[...] o Nome-do-Pai, no que ele funda como tal o fato de existir a lei, ou seja, a articulação numa certa ordem do significante – complexo de Édipo, ou lei do Édipo, ou lei da proibição da mãe. Ele é o significante que significa que, no interior desse significante, o significante existe. (LACAN, 1999, p.153).

Em *O seminário, livro 3: as psicoses*, ao abordar o *Complexo de Édipo* freudiano, Lacan defende que a problemática do pai adquire a primazia do registro do simbólico, de maneira que a relação entre homem e mulher passa a contar com a intervenção de um terceiro: “[...] é preciso aí uma lei, uma cadeia, uma ordem simbólica, a intervenção da ordem da palavra, isto é, do pai. Não o pai natural, mas do que se chama o pai”. (LACAN, 1988, p.114). O sistema que interdita, que estabelece regras, está alicerçado na instituição desse Nome-do-Pai. Nome que ultrapassa a existência de um sujeito empírico, esse nome não diz respeito à denominação de uma pessoa específica, não compreende a existência física de um homem. O Nome-do-Pai refere-se a uma lei simbólica que determina, por exemplo, a partilha dos sexos. Com base nisso, Lacan reconhece a ordem simbólica, cujo suporte é a própria lei, que define as relações humanas. Desse modo, o desejo humano passa a estar enquadrado pela Lei, pois é ela que determina as condições que distinguem a horda animal da família, instaurando a interdição do incesto, princípio que constitui a ordem humana e que se manifesta de diferentes maneiras em todas as culturas, tornando

uma Lei da Cultura. Com Antônio Quinet, compreendemos que “[...] o Nome-do-Pai é um ‘Não!’ que impede o filho de gozar sexualmente de sua mãe, e esta de utilizar seu rebento como objeto de gozo. É, em outras palavras, o significante da Lei simbólica presentificado no complexo de Édipo”. (QUINET, 2003, p. 57).

Em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, Lacan atribui ao *Complexo de Édipo* uma função simbólica, isso porque “[...] a existência mesma do complexo de Édipo é socialmente injustificável, isto é, não pode ser fundamentada em nenhuma finalidade social”. (LACAN, 1999, p.204). Em vista disso, longe de ser uma problemática sociológica, a presença do pai assume uma função:

A posição do Nome-do-Pai como tal, a qualidade do pai como procriador, é uma questão que se situa no nível simbólico. Pode materializar-se sob diversas formas culturais, mas não depende como tal da forma cultural, é uma necessidade da cadeia significante. (LACAN, 1999, p.187).

Na verdade, Lacan ergue a problemática do pai à dimensão do significante, tornando o complexo de castração fundamental para compreendê-la, isso porque a castração adquire uma importância de estrutura de linguagem, de operação, de função simbólica. Com efeito, o complexo de castração constitui o sujeito, que está inserido na estrutura da linguagem, pois é a castração que articula o desejo e a lei.

Ao pensar a função paterna, Lacan (1999) endossa que o pai passa a ser entendido como uma metáfora. A partir do Édipo, Lacan desenvolverá a metáfora paterna que, segundo ele, diz respeito à inserção do significante substituto do desejo da mãe, isto é, o Nome-do-Pai, que é estabelecido como lei simbólica que determinará, como já dito, a partilha dos sexos. A metáfora paterna não deixa de levar em conta a própria condição metafórica da linguagem. Em “A metáfora do sujeito”, Lacan endossa:

A metáfora é, radicalmente, o efeito da substituição de um significante por outro numa cadeia, sem que nada natural o predestine a essa função de *phore*<sup>83</sup>, a não ser o tratar-se de dois significantes, como tais redutíveis a uma oposição fonemática. (LACAN, 1998, p.904).

Por esse prisma, segundo o autor, a metáfora paterna comunga da mesma operação de toda metáfora, que é a substituição, de maneira que o significante Nome-do-Pai

---

<sup>83</sup> Elemento do grego *pherein*, transpor, carregar, que entra na composição de “metáfora”. (Jorge Zahar. Nota da Edição brasileira. In: LACAN, 1998, p. 904).

substitui o significante materno. No complexo de castração, o Nome-do-Pai atua no sentido de recalcar o forte desejo da mãe. Como já dito anteriormente, “o Nome-do-Pai é um ‘Não’”, de maneira que a interdição é imposta à criança – “Não te deitarás com tua mãe” – e, à mãe – “Não reintegrarás teu produto”. (QUINET, 2003, p.57). Com efeito, a metáfora paterna opera na constituição do sujeito interditado, evidenciando como o Nome-do-Pai, enquanto significante da Lei, instaura a dinâmica de humanização do sujeito, definindo os laços sociais que venham a se estabelecer.

### 3.4 Entre o fascínio e o horror

*A formação do erotismo  
implica uma alternância da atração  
e do horror, da afirmação e da negação.*

*George Bataille*

Em “Um conto nefando?”, da obra *O vôo da madrugada*, a atração e o horror evocados pelo ato incestuoso entre mãe e filho enfatizam a manifestação das relações eróticas através do incesto. Como já dito em outros momentos, um rapaz de dezessete anos, viciado em drogas e com pretensões rimbaudianas a poeta maldito, investe-se sobre a sua mãe violentamente em busca de prazer, cedendo ela, a fim de que pudesse, com ele, assumir a “culpa” pelo ato que cometeriam, pois, caso o filho a possuísse pela pura força, ele poderia considerar o seu crime tão nefando, a ponto de não encontrar remissão. Após a prática sexual efetuada entre os dois, o narrador traz à tona as reflexões e as sensações do filho e da mãe, evidenciando tanto a violência embutida no ato incestuoso e a repugnância provocada por ele, bem como a forma de prazer extremamente erótica ocasionada pela relação que se estabeleceu entre eles.

No conto, não se exime da imagem feminina a capacidade de sedução da mulher apenas por exercer a função materna, construída pelo senso comum como referência de amor incondicional, superproteção e “asexualidade”. Ou seja, a mãe, apesar de protetora, continua sendo um ser sexualmente desejante. No entanto, a personagem feminina dessa narrativa rompe com estereótipos de mulher que, após ser mãe, não usa roupas provocantes nem sai para se divertir e beber. Ao contrário disso, veste-se com tais peças e chega a sua casa como quem parece estar “ligeiramente alegre” e sob efeito de bebida alcoólica.

Nesse sentido, na narrativa, a figura feminina assume o eixo desencadeador para o ato violento, pois, além de ser objeto de um “ciúme doentio” do filho, também é visualizada como objeto de desejo. Estando ela apenas de calcinha e sutiã, ele não resiste ao impulso de possuí-la a qualquer custo. No desenrolar do texto, o rapaz afirma que “[...] – Isso é roupa de vagabunda [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 31) para, logo após, forçá-la a consumir, com ele, o ato sexual, como se o fato de ela estar vestindo uma roupa sensual conferisse-lhe a autoridade de violentá-la<sup>84</sup>. Sob esse viés, Bataille assinala que:

[...] As mulheres, objetos privilegiados do desejo. [...] a iniciativa da vida sexual costuma ser a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens [...] em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a união que os homens alcançam, perseguindo-as. [...] Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens [...]. (BATAILLE, 2004, p. 203).

Desse modo, o conto evidencia que a mãe também não deixa de ser mulher na realização do ato sexual, pois, apesar de dificultar ao máximo a penetração do filho, o narrador revela que ela está úmida o suficiente em sua região vaginal para que isso aconteça, e o que antes devia se reduzir a um ato de violência, ganha a força de um intenso prazer erótico:

[...] O garoto então afrouxa o seu abraço e se distancia do corpo da mãe, mas é apenas para erguer o sutiã dela, olhar e tocar, fascinado, os seus seios. E logo depois, com movimentos bruscos, rapidíssimos, arranca a calcinha dela e despe sua própria bermuda. E, por um instante, os dois se contemplam, ela se fixando, com um terror hipnotizado, no pau duro dele; ele, com uma sensação – apesar de ter apenas resíduos de cocaína em seu organismo – de que pode tudo. [...] É então que, num misto de desfalecimento e louca lucidez, ela se abandona. [...] E, como se neutralizasse toda a violência contida naquele ato, ela afaga a nuca dele e pronuncia: Meu filho, meu filho. E ele a penetra, sim, e ela está úmida o suficiente para que isso possa acontecer [...]. (SANT’ANNA, 2003, p.32-33).

Nesse sentido, verificamos que a entrega da mãe ao filho não se resume às possíveis precauções levantadas por ela, como evitar que os vizinhos entrem em sua intimidade e impedir que o filho cometa suicídio. Na verdade, depreendemos que o ato sexual parece atuar como uma espécie de extensão da cumplicidade sempre preservada entre eles em uma relação afetiva:

---

<sup>84</sup> OLIVEIRA, 2007, p.25.



[...] Já ela se abandonando, seja lá como for que se nomeie o ato, pecado ou crime que estiverem cometendo, será cúmplice dele. E ela sente, também, em seu íntimo mais escondido e misterioso, que alguma coisa no seu modo de ser e de relacionar-se com o filho, desde sempre - talvez um quê a mais, indevido, na ligação com ele -, estará na origem mesma de tudo aquilo que os levou a estarem a sós naquele apartamento e naquele quarto, naquele preciso momento. (SANT'ANNA, 2003, p. 32-33).

*Ela.*

[...] Sentando-se na cama, segurou a mão dele:

- Vamos nos esquecer de tudo, está bom?
- Vê se pode me desculpar, mãe - ele aperta a mão dela.
- A gente esquece e ninguém mais precisa saber.
- Tá mãe. Você é boa.
- Eu só sou sua mãe [...]. (SANT'ANNA, 2003, p. 34-35).

Diante disso, poderíamos dizer que essa história seria de fato “Um conto nefando?”. Através do título do conto, o narrador levanta um questionamento sobre a abominação do enredo que será exposto, conferindo ao leitor a tarefa de tomar uma posição frente aos acontecimentos que serão narrados, pois não deixa claro se há um distanciamento entre um ato violento e uma situação desejada por ambas as personagens. Por esse prisma, Margareth Laska de Oliveira observa que “[...] esta postura do narrador diante do incesto é reafirmada no conjunto da narrativa, sendo encontrada, nas atitudes e nos sentimentos das personagens, a variação que vai do horror e medo ao prazer e afeição”. (OLIVEIRA, 2007, p.23). Bataille reflete sobre essa transição de sentimentos aparentemente opostos:

[...] Os homens estão ao mesmo tempo submetidos a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que comanda o respeito fascinado. A interdição e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: a interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão [...]. (BATAILLE, 2004, p. 104).

A mãe, que reage, a princípio, à violência do filho, resolve permitir a agressão, entendendo que a sua entrega a ele “encerra outras razões muito poderosas”. Freud vê na tragédia grega, em uma linguagem dissimulada pela censura, indícios que evidenciam os conteúdos libidinais recalçados no inconsciente e adulterados em sua forma manifesta, ou seja, na narrativa convencional estabelecida pelo mito. Como Édipo não sabe sobre os crimes que cometeu – ter matado o pai e casado com a mãe –, Freud assinala que Édipo representa a força do desejo inconsciente.

Em sua leitura de Freud, Terry Eagleton evidenciou como “[...] o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela [...]”. (EAGLETON, 2010, p. 214). No caso do conto em estudo, também não podemos deixar de assinalar um possível desejo da mãe pelo filho, evidenciado pelo fato de ela está úmida o suficiente para que a relação sexual se efetuassem. O sujeito sente-se envergonhado diante desses desejos, impondo-se inevitavelmente um sentimento de culpa:

*Ele.*

[...] Do que ele se dava conta era de um desejo de lidar com uma parte sua mais tenebrosa. Ele se vê afogando-se num pântano, enovelado por répteis viscosos. Se ainda tivesse cocaína, a teria consumido, e isso o levaria a uma trilha conhecida que talvez conciliasse o seu tumulto interno [...] De um lado, sente muita vergonha, medo e até repulsa pelo que acabou de fazer, mas, em contrapartida, há em sua mente turbulenta um desejo mesmo de trevas [...]. (SANT’ANNA, 2003, p.33).

*Ela.*

[...] E, de repente, ela percebe que o peso e o sofrimento que chamou inteiros para si a levam a uma linha extrema que é uma entrada para uma espécie de euforia desafiadora - e, nisso, como se parece com o filho - que lhe assegura que [...] tudo o que acontece é o que tem de acontecer, e 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? [...]. (SANT’ANNA, 2003, p.35-36).

Por um lado, verificamos o filho acometido pela vergonha em virtude da transgressão de certos interditos fundantes da cultura. Gozar da mãe, violando a Lei, pode provocar efeitos irreversíveis, que, simbolicamente, foi para Édipo o ato de cegar-se como forma de efetivar a castração não efetuada e a punição merecida. Como vimos em Freud, quem castra o desejo sexual do filho pela mãe é o pai e, de acordo com o desdobramento efetivado por Lacan, a função paterna, ou seja, uma função que também pode ser exercida pelo sexo feminino. No conto lido, o narrador nos confidencia que a mulher é divorciada. O suposto namorado da mãe poderia atuar como uma ameaça atenuada de castração, não chegando a se instalar no lugar da função paterna propriamente dita.

Enclausurado em seu quarto, mas também em seu universo interior, o personagem volta-se para si mesmo, coloca-se entre o horror pelo ato que acabara de cometer e o fascínio por ter quebrado todas as barreiras, levando-nos a pensar que os golpes mais

expressivos da sensibilidade resultam de contrastes. O filho apavora-se de sua animalidade, mas o que torna sua ação erótica é a dimensão da sua “consciência”, ou seja, é essa mobilização interior do homem que faz de sua atividade sexual uma vivência erótica. Como já observado, a transgressão da interdição não é a violência animal, mas uma violência operada por um sujeito suscetível de razão.<sup>85</sup>

No conto, mesmo sendo invadido por um sentimento de culpa, o rapaz é acometido pelo conflito entre prazer e arrependimento, entre um estado de volúpia e de constrangimento, ou seja, entre o entorpecimento de “realizações eróticas” e os seus delírios. Mas, apesar de se sentir culpado pelo ato violento que cometera, ele tem a impressão de que a mãe se entregou inteiramente, o que reforça a ideia de que ela também o desejava.<sup>86</sup> Com Bataille, entendemos que o erotismo é o próprio “desequilíbrio”, pois surge na medida em que o ser transgride-se, conscientizando-se de suas interdições: “[...] sem experiência não poderíamos falar de erotismo [...]”. (BATAILLE, 2004, p.54).

Por outro lado, percebemos a mãe problematizando as interdições a que está sujeita. Ao justificar-se frente ao ato já consumado, a mãe busca situar a sua relação incestuosa como desdobramento de uma vivência universal, remetendo-nos à proposição freudiana a respeito da “obsessão universal”, “o sonho duradouro e antigo”. A justificativa dada por essa mulher revela uma dimensão extremamente conflituosa que gira em torno da pulsão desejante e do horror de um incesto entre mãe e filho. Com efeito, através da transgressão da interdição, realiza-se o processo erótico, efeito da conscientização ou interiorização de nossa experiência, momento em que o sujeito coloca-se em questão.

Na perspectiva de Margareth Laska de Oliveira (2007), o conto apresenta uma vivência interdita pela hegemonia cultural, mas que é aceita como um erotismo sensual e violento. Por esse prisma, a relação construída entre as duas personagens transita entre o ciúme obcecado, o desejo sexual e o carinho fraternal, acarretando um conflito psicológico intenso.<sup>87</sup> Tendo em vista a excitação sexual do filho e a umidade da mãe, não se pode negar que o desejo erótico e sensual revelado por eles favoreceu a concretização da atividade sexual, o que denuncia o desejo recíproco entre mãe e filho, sendo este inevitável para garantir aos dois uma relação sexual prazerosa. Diante disso, deparamo-nos aqui com sujeitos determinados pela sexualidade e pelo mundo pulsional, afrouxando, temporariamente, as amarras construídas pelos laços sociais e morais.

---

<sup>85</sup> BATAILLE, 2004, p.99.

<sup>86</sup> OLIVEIRA, 2007, p.28.

<sup>87</sup> OLIVEIRA, 2007, p. 31.

Com efeito, Bataille (2004) defende o vínculo estabelecido entre o erotismo e o respeito atribuído aos valores proibidos, mas, diferentemente do que se possa pensar, a atenção dispensada a uma norma pode ser maior na transgressão, a fim de que uma desordem não seja desencadeada. A reflexão de Bataille permite-nos considerar a advertência da mãe de “Um conto nefando?” no momento em que ela cede à agressão do filho: “Não goza dentro”. (SANT’ANNA, 2003, p. 33). Evidencia-se aqui que a transgressão da interdição vem acompanhada de uma proibição, a fim de que se evite a reprodução, o que poderia trazer consequências desastrosas. Ou seja, ainda que haja uma transgressão da regra, há uma reserva. Assim, a violação da lei não é plena nem para o filho nem para mãe, pois à ordem desta responde o filho: “E ele obedece”. (SANT’ANNA, 2003, p. 33). Isso nos remete ao que Bataille postula: “[...] *em tal momento e até aqui, isto é possível é o sentido da transgressão*”. (BATAILLE, 2004, p. 101).

Embora o incesto seja concebido como ato imoral, repulsivo, danoso e ofensivo pelos ditames sociais, a vivência do desejo sexual interdito é o que, na verdade, sobressaiu na relação entre as personagens, demonstrando os afetos maternal e filial sendo dominados pelos impulsos sexuais num contexto em que a inibição do prazer perde força para conceder ao jogo erótico a violação da mãe pelo filho.

### **3.5 Violência do (no) sentido**

A princípio, demonstrei como a narrativa “Um conto nefando?” evidencia a manifestação e representação do erotismo através do fenômeno do incesto. Neste momento, faço outro recorte de leitura do texto, pensando a vivência do incesto como expressão subjetiva do “candidato a poeta maldito”, afinal “[...] a ação é filha do discurso. Os corpos se unem e se desenlaçam, ardem, sangram, perecem, conforme a ordem do pensamento”. (PAZ, 1999, p.37). Com efeito, faz-se necessário que concebamos a relação incestuosa como processo de subjetivação necessário para o sujeito tornar-se poeta maldito, pois o ato de criação passa a ser resultante de um delito. Em vista disso, sugiro pensarmos, a partir desse personagem, o ofício do poeta maldito e sua relação com a linguagem. No conto, o filho, que mantém uma relação sexual com a mãe, é apresentado pelo narrador como um rapaz com “pretensões rimbaudianas”. Apesar de se tratar de um texto literário, é impossível não reconhecermos aqui uma referência extratextual ao poeta

francês Arthur Rimbaud. Convém esclarecer que, embora minha proposta seja realizar a análise de uma narrativa ficcional, não descartarei informações que dizem respeito à obra empírica desse autor, do mesmo modo como as análises literárias feitas até aqui não prescindiram do aparato teórico de outros escritores.

Em vista disso, sugiro pensarmos a vivência do “candidato a poeta maldito” de “Um conto nefanfo?” considerando a poética do texto “Carta dita do Vidente”<sup>88</sup>, de Rimbaud. Nesta, a instância de enunciação endossa:

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, inteiro; ele procura a sua alma, a inspeciona, a tenta, a aprende. Quando a sabe, deve cultivá-la [...] Mas se trata de fazer a alma monstruosa [...] Digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*. O poeta se faz *vidente* através de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura onde ele precisa de toda fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, - e o supremo Sábio! - Pois ele chega ao *desconhecido*! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum. [...] Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inoméveis [...]. (RIMBAUD, 2005, p. 79-80).

De acordo com o trecho supracitado, o poeta se torna *vidente* através do *desregramento de todos os sentidos*, levando em conta o leque de possibilidades que essa palavra abriga. Sabe-se que Rimbaud integrou o grupo de poetas considerados “malditos”<sup>89</sup> por alimentarem comportamentos que possibilitassem a fruição dos *sentidos*, a exemplo do uso de drogas e da libertinagem desenfreada.<sup>90</sup> A poética de Rimbaud convoca processos de apropriação de tudo (do caótico, do impuro), dando a ver uma postura afirmadora de vida, de diversas experiências: o delírio, o sexo, a loucura, o silêncio etc. Por esse prisma, acredita-se que o gênio criador ganha força entre indivíduos que valorizam a insanidade, o

---

<sup>88</sup> “Rimbaud a Paul Demeny. Charleville, 15 de maio 1871”. (RIMBAUD, 2005, p. 79).

<sup>89</sup> Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Lautréamont são considerados exemplos típicos.

<sup>90</sup> O poema “Ao leitor”, de Charles Baudelaire, ilustra bem a ideologia desse novo grupo de poetas: “[...] Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada/ Não bordaram ainda com desenhos finos/ A trama vã de nossos míseros destinos, / É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada”. (BAUDELAIRE, 1985, p. 101). O poeta de *As flores do mal* assume algumas máscaras para circular em meio à sociedade que ele detestava, permitindo-lhe viver novas experiências – posteriormente incorporadas à sua poesia. Entre elas, Baudelaire veste-se do “apache”, aquele que é relegado à periferia da sociedade por renegar as virtudes e a lei. (BENJAMIN, 1989, p.78).

crime, a violência<sup>91</sup>, o que comunga, de certo modo, com a vivência do erotismo enquanto uma experiência interior da interdição e da transgressão, conforme postula Bataille (2004).

Na verdade, os poetas considerados malditos problematizavam as ideologias instituídas, de modo que buscaram, através de seus versos, transgredir estilos, normas e convenções sociais e políticas de sua época. Através do processo alquímico de depuração no manejo com a palavra, Rimbaud potencializa, por exemplo, o duplo e a carga poética de cada termo. Além disso, valorizou, em sua escrita, a fusão de percepções sensoriais, experiências sinestésicas já anunciadas por Charles Baudelaire em *Paraísos Artificiais*: o haxixe, o ópio e o vinho. Em “Carta dita do vidente”, a instância enunciativa defende a busca do *desconhecido* e, para tanto, convém que as instâncias sensoriais e percebedoras sejam *desregradas*, a experiência do *desconhecido* requer que se *desregre todos os sentidos*. Por esse prisma, Caio Meira endossa:

[...] o termo *sentidos*, além de designar os órgãos de percepção, indica também: razão, lógica, pensamento, consciência, significação, opinião, sentimento, instinto, sabedoria e direção. Nota-se que a pluralidade de acepções da palavra *sentidos* conduz justamente a essa fronteira entre o interior e o exterior.<sup>92</sup>

Pelo exposto, entendo que o *desregramento dos sentidos* sugere um “falar” que se afirma transgressor. Em “Um conto nefando?”, concebo a vivência do incesto como eixo subjetivo do envolvimento do “candidato a poeta maldito” com a linguagem, de maneira que a mãe pode ser lida como signo do desejo permanente dessa linguagem por parte desse suposto escritor. Violar a mãe é uma busca para esgotar todos os sentidos da (na) linguagem: “[...] a mãe se retesando inteira, como se esticasse uma corda até o limite máximo”. (SANT’ANNA, 2003, p. 32). Com efeito, o encontro incestuoso é uma experiência subjetiva e estética que exige do “candidato a poeta maldito” uma total entrega erótica. E é esse processo de subjetividade que vai deslocar o erotismo do corpo para a linguagem. Em vista disso, chamo a atenção, a partir desse personagem, para a vivência do poeta maldito em seu encontro com a linguagem, a fim de discutir em que medida a poesia

---

<sup>91</sup> WIKIPEDIA. *Poeta maldito*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Poeta\\_maldito](http://pt.wikipedia.org/wiki/Poeta_maldito). Acesso em 01 março 2013.

<sup>92</sup> MEIRA, Caio. Rimbaud, o estranho. Disponível em <http://www.caiomeira.kit.net/rimbaud.htm>. Acesso em 01 março 2013. Esse texto integra a coletânea de ensaios intitulada *Arte e artifício: manobras de fim de século*, sob a organização de Luiz Edmundo Bouças Coutinho e publicada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2002. Como não tivemos acesso a essa publicação, recorreremos a uma versão eletrônica do texto de Caio Meira, portanto, de paginação imprecisa.

mantém um forte diálogo com a dinâmica do incesto e, conseqüentemente, do erotismo. Nesta pesquisa, o tratamento dado à poesia não se reduz à questão de gênero literário. Na verdade, considero-a para pensar a ênfase dada ao trabalho da (na) linguagem, ao uso inovador das possibilidades da língua, à potencialidade dos *sentidos* e à primazia da linguagem sobre a dimensão referencial, de acordo com a formulação teórica acerca da função poética, de Roman Jakobson.<sup>93</sup> Com ele, entendemos que “[...] qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”. (JAKOBSON, 2001, p. 127). Além disso, a proposta de se pensar a dimensão poética aliada à manifestação erótica deve-se ao fato de essa narrativa apresentar não só um personagem que torna seu corpo, a exemplo de um pergaminho, o suporte para a lascívia e para a escritura<sup>94</sup>, bem como um narrador que se apropria da vivência de um escritor maldito na dimensão da linguagem e no nível narrativo.<sup>95</sup>

Bataille (2004) demonstrou como a manifestação do erotismo não se reduz à atividade sexual em si, isso porque, nele, subjaz um impulso que resulta de forças antagônicas – vida e morte, descontinuidade e continuidade. Em vista disso, a reprodução não é sua finalidade absoluta, já que solicita o prazer em si, de maneira que o conhecimento do erotismo requer, como já vimos, uma experiência da interdição e da transgressão. Castello Branco (2004) dialoga com Bataille e reconhece que as opções sexuais que não objetivam a reprodução são concebidas pelo cristianismo, por exemplo, como perversões, por excederem e desconsiderarem a procriação, dando a ver uma moral repressora em relação ao sexo. Por esse prisma, como o erotismo possibilita um gozo em si mesmo, o prazer pelo prazer, como reivindica a arte, ele se torna um fenômeno poderoso e subversivo. Nesse sentido, considerando o incesto como uma vivência erótica que consiste em uma experiência radical, extrema e excessiva da existência humana, tomamo-lo como uma manifestação não utilitária de prazer, que nega a reprodução, uma forma de gozar os

---

<sup>93</sup> Segundo as formulações teóricas de Roman Jakobson, a função poética valoriza a primazia da mensagem voltada para si própria, de maneira que a referencialidade desvia-se do sentido dado no “mundo dos objetos” para uma referencialidade à sua estrutura, potencializando uma significação outra e dando a ver a ambigüidade que “[...] se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria”. (JAKOBSON, 2001, p. 149).

<sup>94</sup> Nesse caso, a escritura pode ser entendida como “texto de fruição”, “potencialidades do corpo” e “encenação de linguagem”, formulações elaboradas por Roland Barthes e discutidas no segundo capítulo. Além disso, podem-se considerar as concepções de “transfiguração”, “travessia”, “arte da proliferação”, “tatuagem”, postuladas por Severo Sarduy para pensar a *escritura do travestimento*.

<sup>95</sup> O desdobramento em torno do narrador de “Um conto nefando?” será feito no próximo subtópico.

desejos interditos, uma espécie de violência interna que o sujeito experimenta em algumas situações-limite. O excesso do gozo do incesto vai de encontro às formas determinadas pela hegemonia cultural.

A escritura também incorpora movimentos de transgressão do sistema institucional da língua, o que a aproxima do corpo, ou nele se inscreve, por sua força em “*desviar-se do caminho*” pelo viés da linguagem, por resistir às imposições referenciais, permitindo ao leitor acessar outros teclados de significação. A exemplo disso, Octavio Paz pensa a poesia e reconhece que “[...] Há sempre uma rachadura entre o dizer social e o poético”. (PAZ, 1994, p.14). Em seu excesso e transbordamento de energia libidinal, o erotismo tensiona os limites do corpo, como ocorre na perversão do incesto. Do mesmo modo, a poesia afasta-se da “gramática” de excitação fácil, por resistir à domesticação cultural, nela, não há limitação ou fechamento, pois produz enunciados que potencializam diferentes prazeres, impulsionando a linguagem para além do uso arraigado pelos ditames sociais.

Em “Um conto nefando?”, o corpo é o ator que encena a escritura no limiar entre criação e transgressão. Nessa narrativa, o corpo não só carrega a demanda do desejo erótico, mas também se torna o próprio suporte da palavra de um “candidato a poeta maldito”, de maneira que a escritura pode ser entendida como a extensão do corpo humano. A inscrição das palavras no braço desse suposto poeta com pretensões rimbaudianas atesta a inseparabilidade entre as “possibilidades” do texto e do corpo. O incesto é uma vivência-limite que evidencia o caminho-limite percorrido pelo sujeito em sua relação com a linguagem. Corpo e escritura se renovam e se insinuam aos olhares munidos de instrumentos de controle e saber. Corpo e linguagem seguem seus próprios desejos de forma “autônoma”, pois, como já dito em outro momento, “[...] o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu”. (BARTHES, 1973, p. 53).

Como já observado no segundo capítulo, em *O prazer do texto*, Roland Barthes chama a nossa atenção para a relação de afinidade erótica entre corpo e texto, já que se aproximam no que diz respeito ao efeito perverso da pulsão que os move. Isso ocorre quando a fruição do texto não se reduz ao seu funcionamento gramatical e quando o prazer do corpo não se restringe às necessidades fisiológicas. Com Barthes, repito: “[...] O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível ao seu funcionamento gramatical (feno-textual), tal como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica”. (BARTHES, 1973,



p.53). Em “Um conto abstrato”, a instância de enunciação reconhece a possibilidade de um texto inscrever-se a partir do desvio de sua funcionalidade imediata: “[...] um texto gongórico feito de literatura pura [...] condenado por aqueles que exigem da literatura uma mensagem clara e são capazes de execrar em nome disso. [...] Um conto de semântica distorcida, de sons insuspeitados”. (SANT’ANNA, 2003, p.42). Além disso, também há, nesse conto, a aproximação do corpo ao texto, à escritura:

Um conto jogo de espelhos a refletir ao infinito um torso de mulher no instante em que mãos lhe acariciam os seios criando a sensação de capturar uma felicidade para sempre. Serão os seus reflexos manifestações do corpo, ou antes a repetição infinda de imagens que se libertaram de sua fonte. (SANT’ANNA, 2003, p. 43).

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz também reconhece como o erotismo mantém uma significativa proximidade com a poesia, vendo na imaginação o elemento comum entre eles. Para o autor, é ela a responsável por transformar a mera sexualidade em um rito e por transfigurar a linguagem em metáforas:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p. 12).

Em um artigo publicado em 1940, Octavio Paz refere-se à poesia como “o testemunho dos sentidos”, considerando suas imagens palpáveis, visíveis e audíveis.<sup>96</sup> Os olhos da matéria não veem o que o poema oferece, isso porque a poesia nos permite acessar outros planos de significação, como “tocar o impalpável”, “escutar a maré do silêncio” e “ver o imperceptível”<sup>97</sup>, estando os sentidos sempre a serviço da imaginação. De maneira semelhante não ocorre no encontro erótico e no sonho? Pergunta Paz. Para o autor, a realidade de nosso parceiro dissemina-se em uma cascata de sensações que, por

---

<sup>96</sup> PAZ, 1994, p.11.

<sup>97</sup> PAZ, 1994, p.11.

sua vez, pulverizam-se. Através dos sentidos, a poesia une o *ver e o crer* e é, por meio dessa união, que a imaginação ganha corpo, e este se torna imagem.

Paz (1994) nos leva a entender o erotismo enquanto metáfora da sexualidade animal, isso porque o erotismo suspende a finalidade da função sexual, que é a reprodução. Como já vimos anteriormente, na sexualidade, o prazer atende à procriação, mas, nos rituais eróticos, torna-se um fim em si mesmo ou adquire propósitos diferentes da reprodução. Com base nisso, Paz reconhece como a relação da poesia com a linguagem comunga do vínculo do erotismo com a sexualidade, uma vez que no poema, assim como ocorre na vivência erótica, a linguagem escapa ao seu fim natural, que é a comunicação: “[...] os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. [...] o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução”. (PAZ, 1994, p. 13).

Com base nisso, proponho pensarmos a poesia (escritura) construída pelo narrador a partir das palavras riscadas no braço do “candidato a poeta maldito”. As palavras “poeta, deuses, pecado, anjo, pântano, vermes, caranguejo, flores, pássaros noturnos, lírios, vaga-lumes”, como que “picadas” no braço do filho, comporiam, segundo o narrador, o seguinte texto:

[...] 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. (SANT’ANNA, 2003, p. 34).

A significação atribuída pelo narrador ao conjunto de vocábulos comunga, de certo modo, com a dimensão do mito prometeico, segundo o qual Prometeu rouba o fogo de Zeus para dá-lo aos mortais. Como forma de punição, Zeus deixa-o amarrado a uma rocha durante toda a eternidade enquanto uma grande águia comia o seu fígado que crescia novamente no dia seguinte.<sup>98</sup> Jesus Cristo, deus feito homem, que padece para expiação dos pecados da espécie humana, e muitos mártires do cristianismo, são exemplos que se aproximam desse mito, “que parte do conflito e da tortura para findar na apoteose”. (NUNES, 1993, p.26). Em “Carta dita do vidente”, a instância de enunciação também

---

<sup>98</sup> WIKIPEDIA. *Prometeu*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Prometeu>. Acesso em 02 março 2013.

endossa: "[...] o poeta é mesmo ladrão de fogo. Ele é encarregado da humanidade, dos animais até; ele deveria fazer sentir, apalpar, escutar as suas invenções; se o que ele traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele dá informe". (RIMBAUD, 2005, p.82).

Enquanto “ladrão de fogo”, o poeta opera a alquimia verbal através da perturbação de todos os sentidos. Alquimia verbal é o processo pelo qual a palavra apreende uma espécie de ultrapassamento do sentido arraigado pela hegemonia cultural ou mesmo pela repetição de experiências vividas pelo próprio sujeito. Rimbaud acreditava ser possível atingir o estado de *vidência* por meio de uma descida ao seu “inferno” interior, mas a ideia de *vidência* refere-se aqui a uma poética, a um caminho no plano da criação, diferente da ascese dos místicos e magos.<sup>99</sup> No caso de Rimbaud, ser *vidente*, ver além, não consiste em prever o futuro, ao contrário disso, convoca o sujeito a colocar-se em constante *devoir*. Nesse sentido, tornar-se *vidente* compreende perceber outra perspectiva, *desregrada*, que abranja o *desconhecido* e o indeterminado.<sup>100</sup>

Na poesia (escritura) construída pelo narrador, a dissolução e metamorfose, que se impõem sobre o corpo do poeta, insinuam a sua própria exaustão, desafiando os limites do corpo e do discurso. Para Bataille (2004), a conjunção carnal implica uma continuidade estabelecida por um primeiro ato de destruição, no qual a “pulsão de morte” irá se impor. No subtópico anterior, reconhecemos a suspensão da reprodução desencadeada através da advertência da mãe: “Não goza dentro”. Desse modo, como não há o ato de destruição, não há continuidade. Esta se dá através da poesia, é através dela que se tangencia o gozo. É a poesia que resgata a continuidade perdida nos canais de penetração. Após viver o *desregramento* de todos os *sentidos*, o poeta se faz *vidente*, e a passagem da descontinuidade à continuidade se dá através de um pretense sacrifício, pois, enquanto poeta, ele é anjo decaído, ladrão de fogo, sua carne macera, sofre, decompõe-se em favor de um estágio de *vidência*, de apreensão de um sentido outro. É através da poesia que a continuidade ganha corpo, dando a ver o que Bataille postula: “[...] A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade”. (BATAILLE, 2004, p.40).

---

<sup>99</sup> WILLER, Claudio. O mago, metáfora do poeta. In: *Discursos e práticas alquímicas*: Colóquio Internacional V. Instituto São Tomás de Aquino (Coord). Lisboa: TRIPLOV, 2003. Disponível em: <http://www.triplov.com>. Acesso em 03 março 2013.

<sup>100</sup>MEIRA, Caio. Rimbaud, o estranho. Disponível em <http://www.caiomeira.kit.net/rimbaud.htm>. Acesso em 01 março 2013.

A dissolução do corpo não atinge a seu fim absoluto na poesia (escritura) construída pelo narrador, isso porque o processo de decomposição da matéria desencadeia o nascimento de outro ser. Para Paz (1999), o homem imita o caráter complexo da sexualidade animal porque deseja voltar ao estado natural. Segundo ele:

[...] a natureza não é outra coisa que união, dispersão e reunião de elementos, perpétua combinação e separação de substâncias. Não há vida ou morte. [...] Sade imagina a matéria como um movimento contraditório, em expansão e contração incessantes. A natureza destrói a si mesma; ao se destruir, se cria. (PAZ, 1999, p. 61).

É através da palavra poética que o “candidato a poeta maldito” se reintegra à terra-mãe, “como se à matriz retornasse”. (SANT’ANNA, 2003, p.30). Desse modo, a poesia (escritura) é o canal através do qual a fecundação é possível, de maneira que a palavra poética empurra a lei que interdita a relação incestuosa com a mãe para fecundá-la através de um texto erótico que assume o seu gozo. Portanto, ao contrário do que nos confidencia o narrador, a poesia não adquire uma função redentora, mas, transgressora, isso porque, nessa pretensa poesia construída pelo narrador, as palavras estão desprovidas do utilitarismo, da objetividade e do cálculo capitalizados pelo regime do trabalho.

Em todo o livro *O vôo da madrugada*, o corpo parece estar relacionado a um espaço tabu, ao lugar do impuro, do sujo, do profano, da morte. Em muitos contos da obra, as instâncias de enunciação sugerem que, para criar, faz-se necessário eliminar as repugnâncias do corpo, como se dá a ver no conto “O vôo da madrugada”: “[...] aquele processo de desagregação nos mortos me vinha ao pensamento como uma forma refinada de criação, pois eliminaria, ao seu termo, todas as repugnâncias do corpo, seus odores, seus excrementos e ânsias sexuais”. (SANT’ANNA, 2003, p. 18-19). Em “A voz”, o processo de criação também aparece relacionado a esse estágio de purgação: “[...] O mesmo poderá acontecer com o seu cérebro que, livre de suas travas, será capaz, então, quem sabe, de combinar palavras e sons tão melodicamente quanto numa composição ou poema [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p.29).

Em “Um conto nefando?”, o processo de expurgação também é impingido sobre o corpo. Corpo metamorfoseado em flor, um novo ser vivo que surge da decomposição, da podridão, através de um processo alquímico, mudança de um estado para outro equivalente a um signo linguístico constantemente esvaziado e ressignificado. Décio Pignatari acredita que, para o poeta, a linguagem é um ser vivo, “[...] ele trabalha as raízes da linguagem.

Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos”. (PIGNATARI, 2005, p.11). Entendo que a escrita também está sujeita ao processo de metamorfose, pois se inscreve enquanto *devenir*. No que diz respeito à poesia (escritura), isso se dá de forma mais acentuada, uma vez que alguns significantes podem estar esvaziados de sentido, de maneira que seu valor passa a ser estabelecido pelo lugar ocupado na cadeia simbólica em relação a outros significantes. Portanto, a palavra também se submete ao ritual de “purificação”. Conforme Paz, “Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original [...]. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original”. (PAZ, 1982, p. 58).

Sabendo que o *Complexo de Édipo* leva em conta a introdução do sujeito no mundo simbólico, passar pelo *Édipo* equivale a internalizar as leis sociais e da linguagem. Entendemos que o garoto do conto em estudo parece não ter passado, de maneira “plena”, por esse *Complexo*, o que significa dizer que também não internalizou completamente a interdição da castração. Ao significar as palavras riscadas no braço desse personagem, o narrador também se coloca na contramão da norma, da Lei do Pai, e opera em sentido oposto às formas instituídas pelo “Nome-do-Pai” (ou pelos “Nomes-do-Pai”), ou seja, pelo sistema que interdita, que estabelece regras, desviando, assim, da ordem castradora e traçando outra ordenação normativa.

Do mesmo modo que Lacan ergue a problemática do pai à dimensão do significante, entenderemos o incesto enquanto operação de linguagem. Para tanto, faz-se necessário que concebamos a castração enquanto estrutura de linguagem e operação. Na poesia (escritura) construída pelo narrador de “Um conto nefando?”, entendo a dissolução (ou atenuação) dos limites da corporeidade como metonímia de uma linguagem sujeita à sua própria transformação, uma linguagem que se deforma e alcança outros elementos, como em uma alquimia verbal. Indissociável do pântano - espaço de passagem e *devires* - , a poesia é a escritura que flui, destrói, fertiliza, renova, vivifica e purifica.

Nesse caso, o deslocamento metonímico está aliado a um intenso processo metafórico. Vimos que, após o processo de metamorfose impingido sobre o corpo, o poeta “[...] ali paira como um anjo cujas asas são pétalas [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 34). Aqui, a palavra como pode ser encontrada não só de forma explícita, mas também implícita, implicando tanto a distância entre os termos poeta e anjo, asas e pétalas, quanto a vontade de aboli-los. Com efeito, é a própria substituição de um significante por outro que erotiza a linguagem, ressignifica as palavras, de modo que estas escapam ao Nome-do-Pai, o que alarga o espaço semântico e o recoloca em novas bases. Para tanto, as regras de

combinação dos signos verbais estabelecidas pelos sistemas ultracodificados são burladas, e as relações referenciais, enfraquecidas. Com efeito, os significantes não culminam em significados acabados ou em conceitos submetidos à maquinaria social. Na verdade, o narrador condensa os significantes, propiciando um verdadeiro transbordamento de sentidos.

Em vista disso, a dissolução do corpo também sugere os limites da palavra, da linguagem e do discurso, de maneira que o poeta, enquanto anjo e flor, desvia-se das amarras do corpo e dos limites impostos a ele pelo Nome-do-Pai, podendo, assim, explorar uma gama mais ampla de *sentidos*. Enquanto anjo, o poeta, cuja fronte está “cingida por uma coroa de lírios”, soergue um mundo novo, ordenado pela palavra poética. Além disso, vemos o poeta rodeado por “vaga-lumes” ao som de “[...] um coro de pássaros noturnos tão negros que se confundem com a escuridão”. (SANT’ANNA, 2003, p.34). Percebe-se aqui a contaminação de um significante “puro” por outros significantes, pois os “vaga-lumes” são manchados por *sentidos* que vão além da cadeia significante em que se encontram. Os “vaga-lumes” não são sublimes, pois sua luz não se pereniza, mas recebe os golpes do som de pássaros noturnos, sugerindo não só a fusão dos *sentidos*, mas denunciando a dimensão “sombria” como enunciação da própria narrativa. É nesta cópula imagética que acontece a possibilidade do gozo no ato de leitura, mediante o transbordamento da própria escritura.

Rimbaud também valoriza esses estados de percepção ao compor o poema *Vogais*: “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais / Um dia hei de dizer vossas fontes latentes [...]”. (RIMBAUD, 1994, p. 171). O autor vê no som das vogais um aspecto cromático. Segundo Claudio Willer, Rimbaud comenta esse poema na passagem intitulada Delírios II – Alquimia do Verbo, de *Uma temporada no Inferno*<sup>101</sup>: “[...] Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I rubro, O azul, U verde [...] me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, mais dia menos dia, a todos os sentidos”. (RIMBAUD<sup>102</sup> *apud* WILLER<sup>103</sup>). Considerando a poética desse poema, perceberemos como a palavra *poeta* comporta em sua estrutura as vogais “A” e “E”, como se abrigasse uma *luz de escuros*.

---

<sup>101</sup> Conforme Claudio Willer, *Vogais* está compilado na edição Pléiade, como de 1871. *Uma temporada no Inferno* seria de 1873.

<sup>102</sup> RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no Inferno*. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa Poética Completa*. Organização e tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1998, p. 161.

<sup>103</sup> WILLER, Claudio. O mago, metáfora do poeta. In: *Discursos e práticas alquímicas*: Colóquio Internacional V. Instituto São Tomás de Aquino (Coord). Lisboa: TRIPLOV, 2003. Disponível em: <http://www.triplov.com>. Acesso em 03 março 2013.

Alberto Marcicano e Daniel Fresnot<sup>104</sup> (1996, *apud* WILLER<sup>105</sup>) propõem uma leitura do poema, em que o “E branco” pode ser entendido como “calcinação, a purificação do ‘albedo’”. Na poesia (escritura) construída pelo narrador, a insistência da vogal “E” não provoca apenas ritmo, mas engendra o intenso trabalho do poeta em “calcinar” a palavra: “[...] um poeta comete um pecado tão desafiador aos deuses que eles o afundam [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 34). Assim, a repetição excessiva dessa vogal desencadeia a própria depuração da matéria/ palavra, reduzindo-a ao “zero” do significado. Para Roland Barthes, “[...] repetir até ao excesso é entrar na perda, no zero do significado”. (BARTHES, 1973, p. 84). Nessa poesia (escritura), percebemos que a relação entre significante e significado não é direta e objetiva, de maneira que o narrador não deixa o significante empoeirar-se em um significado, portanto não se trata de um texto fixo e acabado, são apenas “[...] palavras com as quais quer mais ou menos significar”. (SANT’ANNA, 2003, p. 34).

Em suma, entendo que a poesia (escritura) transfigura, pela reimaginação, os processos de sistematização dos signos e dos códigos sociais. Sendo assim, pela direção oblíqua do erotismo, a tessitura poética dessa escritura construída pelo narrador a partir das palavras riscadas no braço do “candidato a poeta maldito” articula-se com a interdição e a transgressão e comunga com a função erótica, pois reafirmamos que, assim como o erotismo se dá para além da sexualidade, sem compromisso com a reprodução, o sentido aqui sugerido está para além do propósito de comunicação e da função referencial.

### 3.6 Narrar, transgredir

O narrador de “Um conto nefando?” se apropria da vivência do poeta maldito no processo de narratividade e no manejo com a linguagem. Faz-se necessário reconhecer que o narrador trata-se de uma construção ficcional de Sérgio Sant’Anna. Portanto, não aproximo a vivência do escritor empírico aos escritores malditos. Estes não apenas

---

<sup>104</sup> MARSICANO, Alberto; FRESNOT, Daniel. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1996.

<sup>105</sup> WILLER, Claudio. O mago, metáfora do poeta. In: *Discursos e práticas alquímicas: Colóquio Internacional V*. Instituto São Tomás de Aquino (Coord). Lisboa: TRIPLOV, 2003. Disponível em: <http://www.triplov.com>. Acesso em 03 março 2013.

escreviam como também cultivavam uma vida “maldita”, *desregrada*, como salientado no subtópico anterior. Ou seja, tratava-se de incorporar uma proposição de vida à sua obra. Na literatura de Sérgio Sant’Anna, mais de um século depois da produção literária dos poetas considerados malditos, não há isso. Na ficção de Sant’Anna, o maldito pode ser visto como jogo literário, encenação da (na) linguagem, dando a ver efeitos de sentido e de leitura. No conto em estudo, a vivência incestuosa é solicitada como experiência estética associada, em termos estilísticos, aos mecanismos “perversos” de enunciação.

O conto apresenta um narrador em terceira pessoa, que tem acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens, de maneira que a voz que narra é quase sempre colocada em primeiro plano, tudo depende da perspectiva privilegiada do olhar do narrador. Se, no subtópico anterior, pensamos a vivência do incesto como expressão subjetiva de um “candidato a poeta maldito” e como operação de linguagem, abordaremos agora como essas vivências são absorvidas pelo narrador ao longo do conto. Para tanto, faz-se necessário reconhecer como ele transgride os moldes convencionais de narrar. Após a narração da relação incestuosa entre mãe e filho, deparamo-nos, por exemplo, com a marca textual “*Ele*”, recuada no texto, insinuando que, a seguir, o narrador passaria a dar a voz ao personagem. No entanto, encontramos o narrador dando continuidade ao desenrolar dos “supostos” fatos, acompanhando as ações e reflexões do filho após o “suposto” ato incestuoso. O texto referente à parte “*Ela*” também não se trata de uma fala atribuída à personagem feminina. De início, quem toma posse do discurso é o narrador, que acompanha a conduta da mãe ao procurar o filho refugiado em seu quarto. Posteriormente, o que se vê é um diálogo entre eles repleto de afetuosidade e de promessas, um dos poucos momentos em que o narrador confere voz aos personagens. Apesar disso, após o diálogo, o narrador resgata, ainda nessa parte, as “rédeas” do discurso, para acompanhar as reflexões e sensações da mãe, que passa a desafiar Deus. O narrador adquire aqui um peso significativo, de maneira que os personagens falam e se movimentam através do discurso vitalizador de quem narra.

Além disso, como já observado, apesar de ser o personagem quem risca as palavras em seu braço para construir uma poesia, é o narrador que atribui uma significação a elas, reescrevendo-as através de um pretenso texto. Ao significá-las, o narrador desenvolve um texto como parte integrante da estrutura diegética da narrativa. Com esse desdobramento metalinguístico, ele assume a função de leitor e “autor”, insinuando uma reflexão sobre o descentramento do lugar do discurso, que problematiza a questão da origem da criação artística. Mais uma vez, deparamo-nos com uma instância narrativa que parece assumir a



“função autor”<sup>106</sup>, de que fala Foucault, por “retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário”. (FOUCAULT, 1992, p.70). Portanto, o narrador coloca-se aqui como autor-criador.

A leitura e reescrita das palavras riscadas no braço do personagem insinuam que a instância narrativa também “risca”, escreve “sobre”, engendrando um trabalho de escritura, que agora a pensamos de acordo com a concepção de Jacques Derrida, tal como foi desenvolvida em sua obra *Gramatologia* (1997). Diferentemente de Lévi-Strauss, que vê os indígenas nhambiquaras como um povo “sem escritura”, habitantes de um território atravessado por uma “picada”<sup>107</sup>, Derrida reconhece que “[...] é difícil imaginar que o acesso à possibilidade dos traçados viários não seja ao mesmo tempo acesso à escritura”. (DERRIDA, 1997, p.133). Nesse sentido, a “picada”, a estrada, instaura um sistema de repetição, espaçamento e diferença na floresta natural. Os pontilhados e ziguezues imprimidos pelos nhambiquaras sobre as cabaças constituem uma escritura, de maneira que esta não se reduz ao sentido usual de escrita alfabética ou fonética, mas pode ser entendida enquanto inscrição, traçado de uma diferença. Por esse prisma, com a significação atribuída às palavras “escolhidas” pelo personagem, o narrador também imprime a sua “picada”, há uma operação de repetição, porém, a instância narrativa abre o seu caminho não só porque incorpora ao corpo do texto outros vocábulos, mas também porque constrói a sua possibilidade de escrita, a sua inscrição.

Diante disso, percebemos que a narrativa em estudo volta-se para si mesma, dando a ver uma primazia da linguagem sobre a dimensão referencial, através de uma série de estratégias narrativas operadas pelo narrador. Ao significar as palavras, por exemplo, o narrador não só evoca a vivência do escritor, mas também insinua a inserção da linguagem poética ao longo de todo o conto e, ao mesmo tempo, como que desnuda as engrenagens da construção literária perante os olhos do leitor. A escritura da narrativa torna-se uma região entre o ler e o escrever, de maneira que seu narrador, enquanto leitor e escritor, vê a criação poética como potencialização do próprio texto. Para Bataille (1975), a linguagem poética excede o discurso do saber. Por esse prisma, a instância de enunciação do conto em estudo produz uma escritura que não só tensiona os regimentos logofalocêntricos da “literatura do espelho”, em que a palavra literária mantém uma relação especular com a

---

<sup>106</sup> No segundo capítulo, salientei a concepção teórica de Foucault (1992) sobre a “função autor”. Assim como ocorre no conto “O vôo da madrugada”, o “autor” aqui não diz respeito a um sujeito empírico. Em “Um conto nefando?”, a “função autor” também assume um caráter estético.

<sup>107</sup> A palavra “picada” refere-se aqui a um tipo de caminho descerrado na mata pelos índios, indiscernível do mato circundante.

“realidade” e está subordinada a esta, mas também enfraquece e turva os discursos institucionais (a religião, a ciência, a metafísica etc).

Desse modo, convém observarmos que, como ocorre na poesia construída pelo narrador, o esvaziamento e ressemantização de significantes são solicitados em outros momentos da narrativa “Um conto nefando?”. Nesse sentido, vimos que é num momento de “louca lucidez” que a mãe se abandona ao filho, ou seja, quando se encontra “lucidamente louca”. Percebe-se aí o campo por excelência da linguagem poética, pois as palavras não aderem às coisas como uma segunda pele. Ao se valer dessa desconstrução de imagens codificadas, o narrador evoca os absurdos que se movimentam entre os paradoxos da “lucidez” e enfraquece, de certo modo, as formas estandardizadas de apreensão da realidade. No conto, a relação incestuosa dos personagens desafia um dos grandes aparelhos discursivos de feição universalizante, que é a família. Entendida como uma regra fundante da civilização, a proibição do incesto busca garantir não só a convivência e a sobrevivência do núcleo familiar, mas também outras relações sociais de “inscrições”, redirecionamentos libidinais e contratuais. A linguagem também é um princípio fundamental da cultura, pois se constitui enquanto instrumento de comunicação e transmissão de significações entre os sujeitos: “Que seríamos nós sem a linguagem? Ela nos fez o que somos. Somente ela revela, no pior das hipóteses, o momento supremo em que não há mais curso. Mas, no fim, aquele que fala confessa sua impotência”. (BATAILLE, 2004, p. 435).

Outros procedimentos executados na materialidade da linguagem que caracterizam a escritura poética comparecem ao longo do texto, a exemplo da repetição de significantes. Reiteradas vezes, as sentenças discursivas são encabeçadas pelo signo aditivo “e”:

*E, entre todos os medos dela [...] E ela sente [...] E, como se neutralizasse [...] 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 [...] E ela continua tão lucidamente louca que diz: “Não goza dentro”. E ele obedece.* (SANT’ANNA, 2003, p. 32-33, grifo meu).

Aqui, o excesso da partícula “e” obriga o leitor a um ritmo ofegante e a uma respiração curta. Se entendermos o regime do gozo como “excesso”, essa repetição presentifica a linguagem do corpo, ou seja, os próprios movimentos percorridos pelos corpos até chegarem a um suposto “gozo”. Contudo, a instância de enunciação não sensualiza a linguagem para excitar o leitor. O que quero dizer é que o corpo, posto numa

via de excesso, constitui uma potência subjetiva que atravessa a narrativa e a faz vibrar através do excesso da própria escrita. Em sua obra, Bataille levanta uma série de noções que evocam a supremacia do excesso no alicerce das operações humanas. O autor chama a atenção, em muitos momentos, para o excesso enquanto modo de ser da violência, concebendo-o como fenômeno que possibilita a experiência-limite do corpo através de vivências que mantêm uma relação direta com a consumação, como o erotismo e a poesia. Segundo ele, não existe dispêndio sem excesso, do mesmo modo como o excesso requer alguma espécie de gasto, tratando-se de um princípio que ocasiona perda, ruína e morte.

O excesso do gozo do incesto também parece incidir sobre o corpo textual da narrativa, isso porque deparamo-nos com uma escrita excessiva, na forma de repetições, superposição de imagens, alto teor reflexivo, digressões, escrita sob/sobre escrita. Além disso, encontramos uma escrita que excede os sentidos do discurso e o discurso como sentido – “[...] desafio por ter empurrado seu fascínio ambíguo e obcecado pela mãe para além de todos os limites e convenções”. (SANT’ANNA, 2003, p. 33). No conto, esse excesso também se faz presente através da repetição do significante “como”: “[...] *como* se a poesia redimisse tudo, *como* se ela pudesse inclusive substituir a droga e ser, literalmente, aplicada ao corpo [...] *como* quem se pica, as seguintes palavras [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 34, grifo meu). Aqui, a reiteração desse vocábulo adquire uma força retórica na dicção da narrativa, que, em vários momentos, desestabiliza a dimensão hermenêutica do discurso, pois, diferentemente do que se possa pensar, o texto não responde ao questionamento levantado pelo título “Um conto nefando?”. Ao contrário disso, caminha para o esvaziamento do sentido. No subtópico anterior, reconhecemos, a partir de Roland Barthes, que “[...] repetir até ao excesso é entrar na perda, no zero do significado”. (BARTHES, 1973, p. 84). Por esse prisma, entendemos que o uso obstinado do significante “como” “prenuncia” o processo de expurgação que será impingido sobre o corpo/ escritura do “candidato a poeta maldito”, pois, logo após sua excessiva repetição, deparamo-nos com a desagregação do corpo/escritura. Em outras palavras, a valorização desse signo funciona como uma espécie de antecena do esvaziamento e ressemantização dos significantes que serão requisitados na poesia construída pelo narrador.

Por outro lado, faz-se necessário observar que o narrador não assume, ao longo da narrativa, um viés moralizante frente à suposta relação incestuosa. Desse modo, o significante “como” também pode ser entendido enquanto índice hipotético, cuja valorização sugere que a narrativa percorre uma superfície deslizante, sem profundidade ou interiorização, como se suspendesse a própria apreensão da realidade e inibisse qualquer

tentativa de nomear a relação incestuosa, problematizando, assim, a representação de uma suposta “verdade” como essência. Nesse caso, o índice hipotético “como” insinua o dilema do artista diante da questão da reprodução fiel da realidade, trazendo à tona a problemática da representação. Aqui, tal qual observa a instância de enunciação do conto “Cenários”, da obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, a realidade parece escapar das mãos do narrador, colocando-se sempre mais adiante.<sup>108</sup>

Ao longo do texto, o narrador engendra algumas operações semânticas que enfraquecem a força atribuída ao Nome-do-Pai. Expressões do tipo “intimidade inominável”, “fascínio ambíguo”, “louca lucidez” ou “lucidamente louca” obrigam ao desautomatismo do olhar acostumado com as formas convencionais de apreensão realista para dar lugar a uma espécie de desvanecimento da estrutura da realidade (desrealização). Daí reconhecermos como a instância narrativa do conto em estudo se distancia do narrador tradicional, cuja força se estruturava através da técnica de representação “fiel” da realidade e da transparência da linguagem.

As dimensões que envolvem o erotismo e o corpo são incorporadas pela instância narrativa, pois, assim como os personagens se veem entre o fascínio e o horror, o narrador não se aprisiona a discursos “acabados” e remartelados pelas ordens logofalocêntricas, mas realça a volatilidade de tudo que se fixa. Sendo assim, ele opera a partir desse entrelugar ocupado pelos personagens, comungando, de certo modo, com a asserção de Gilles Deleuze quando diz que “[...] não são os começos nem os fins que contam, mas o meio”. (DELEUZE, 1992, p.200). Em todo o conto, o que prevalece é o discurso do “entre”, que não se arvora a nenhuma instância de fixidez. A sentença “Entre todas as histórias possíveis, certamente já terá acontecido alguma como esta”, que introduz a narrativa, já prenuncia que a potencialização do meio e a nulificação do Nome-do-Pai perpassarão a escritura do texto através de um discurso dissidente, que não se submete à lógica do preenchimento, da certeza ou da “verdade”, desautorizando a imposição de sentidos militarizados.

No conto, esse espaço intervalar também se faz presente através da coexistência de dimensões em que a razão é subjugada. Afinal, o que está entre a lucidez e a loucura da mãe? Em que consiste a visão do filho, que se depara com a mãe vestida com um penhoar negro? Estaria ele naquele estágio intermediário entre a vigília e o sono? Temos aí vivências que “beiram” o lugar do indizível, situações às quais o narrador pode aludir, mas

---

<sup>108</sup> SANT’ANNA, 1997, p.180.

que jamais poderá definir ou emoldurar. É por essas e outras que a narrativa promove a exorbitância do “entrelugar”, que se torna polo para o qual se dirige a palavra.

Diferentemente do que ocorre em *Édipo Rei*, de Sófocles, no conto em estudo, a mãe busca, em vários momentos, silenciar-se. Primeiramente, ao ser surpreendida pelo filho, apesar de gritar, logo “[...] baixa a voz, com receio de ser ouvida por vizinhos; de que eles penetrem em sua intimidade inominável”. (SANT’ANNA, 2003, p. 32). Entregando-se ao ato incestuoso, torna-se cúmplice do filho, não podendo culpá-lo ou denunciá-lo. Posteriormente, no quarto do garoto, a mãe também o convoca ao silêncio: “Vamos nos esquecer de tudo está bom? [...] A gente esquece e ninguém mais precisa saber”. (SANT’ANNA, 2003, p. 35). E, embora peça a Deus toda dor do que aconteceu para si, desafia-o, pois, segundo ela, independentemente de sua existência, os acontecimentos já estão definidos para acontecer, como se o destino de cada ser já estivesse determinado. Busca-se, assim, neutralizar a ação incestuosa. Conceber o ato incestuoso como princípio natural e conformar-se com a vivência erótica estabelecida com o filho são condições para que as coisas não se transformem em uma tragédia ou drama e para que a relação fraternal seja restabelecida. Há, assim, um contínuo de justificativas levantadas pela mãe até chegar à rotina percorrida por eles. A busca por essa trivialidade é uma forma de silenciar-se frente ao prazer erótico experimentado com o filho. Nesse percurso, a exaustiva repetição do significante “e” parece encaminhar a personagem ao “corriqueiramente possível” e, por conseguinte, ao silêncio:

*E*, de repente, ela percebe que o peso e sofrimento que chamou inteiros para si a levam a uma linha extrema que é uma entrada para uma espécie de euforia desafiadora – *e*, nisso, como se parece com o filho – que lhe assegura que, existindo ou não Aquele a Quem chamam Deus, tudo o que acontece é o que tem de acontecer, *e* o que se passou entre ela e o filho já terá ocorrido com outras e outros [...] *e* sua mente é atravessada pela figura de uma mulher agarrada com o filho [...] *e* que ela teve, sim, uma transa com o filho [...] *E*, embora aquilo não deva nem vá mais acontecer de jeito nenhum, caberá a ela fazer com que as coisas não se transformem num drama ou numa tragédia *e*, vai ver, elas tomarão mesmo um rumo melhor *e* o filho acabará parando com as drogas e com outras coisas horríveis [...] O filho virou-se para o lado *e* parece dormir profundamente *e* ela se levanta *e* vai para seu quarto sabendo que, no dia seguinte, voltará àquele quarto já vestida para o trabalho *e* acordará o garoto [...] *e*, antes de ele entrar no banho, ela lhe perguntará se prefere tomar leite com cereais, com café ou com Nescau. Poderá perguntar, também, se ele vai querer um ovo quente. Não, um ovo não, pois raramente ele come um ovo no café-da-manhã *e* será preciso que, nesse dia seguinte, as coisas corram o mais corriqueiramente possível. (SANT’ANNA, 2003, p. 35-36, grifo meu).

Para Luís Alberto Brandão Santos (2000), referências à ideia de silêncio marcam vários textos de Sérgio Sant'Anna. No texto "Uma página em branco", que encabeça o livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, o narrador sugere a procura da "palavra mínima". Essa sugestão insinua que a narrativa de Sant'Anna é sintética, concisa, minimalista. No entanto, percebemos que ela tende a ser excessiva, transbordante, recursiva.<sup>109</sup> Em "Projeto para a construção de uma casa", da obra supracitada, pergunta-se: "E para que dizer mais se o caso é, talvez, de dizer menos...?". (SANT'ANNA, 1997, p. 252). Mas, na ficção de Sérgio Sant'Anna, para especular sobre o "dizer menos", a narrativa incorpora quase sempre outros dizeres, que se superpõem, chocam-se, proliferam, cada vez "dizendo mais".<sup>110</sup> Em "Um conto nefando?", a busca da trivialidade e do silêncio conta com uma série de justificativas arroladas pela mãe através da instância narrativa. Como já visto, responsabiliza-se Deus, evoca os tempos ancestrais, desafia a vida, de maneira que, como alerta Santos sobre a ficção de Sérgio Sant'Anna, "[...] na busca da 'palavra mínima', gera-se a 'palavra obsessiva' [...] Procura-se o silêncio através da palavra". (SANTOS, 2000, p.65).

A escritura do conto também apresenta alguns processos corrosivos através dos quais texto e corpo experimentam decadência e violentação. Tais processos estão presentes na relação incestuosa, como também são incorporados pelo texto, isso porque, assim como os personagens transgridem certos interditos, o corpo textual da narrativa também reflete o ultrapassamento dos moldes tradicionais de narrativa. A ausência de nomes dos personagens - estes são designados como mãe e filho ou *Ele* e *Ela* - e de um protagonista enquanto condutor da ação, aliada à encenação da própria escritura, comprovam essa espécie de corrosão da estrutura romanescas convencional. Entendemos, por esse prisma, que não só o corpo do personagem sofre uma espécie de decomposição, mas a narrativa em si também demonstra a dissolução de certos padrões narrativos. Soma-se a isso o fato de os personagens aparecerem não só multifacetados, mas também estilizados em sua subjetividade e em sua sexualidade, diferentemente da representação de sujeitos íntegros, plenos, de caráter inalterável, das tradicionais formas romanescas, como já dito em outro momento. Nestas, "Um caráter era importante, tanto mais importante quanto era sobretudo a arma de um corpo a corpo [...]". (ROBBE-GRILLET, 1969, p.22). Em "Um conto nefando?", as identidades se enfraquecem, ficam entre sombras, e o narrador passa a operar a partir da dimensão oblíqua e fragmentada dos personagens, pois, após a narração da

---

<sup>109</sup> SANTOS, 2000, p. 65.

<sup>110</sup> SANTOS, 2000, p. 65.

relação incestuosa, vemos a fragmentação estrutural da narrativa em *Ele e Ela*, sugerindo, de certo modo, o próprio esfacelamento da visão totalizante da realidade. O tempo e o espaço no conto também sofrem um estreitamento. Apesar de a narração demonstrar o desenrolar das supostas ações, as formas verbais são conjugadas, na maioria das vezes, no presente. Do espaço, pode-se dizer que predomina o interior, transcorrendo tudo em ambientes fechados, ou seja, nos quartos dos personagens. Além disso, a significação atribuída pelo narrador às palavras riscadas no braço do personagem não deixa de ser um trabalho de reflexão que a linguagem executa sobre si mesma, uma espécie de autoreferencialidade metaficcional.

Sabe-se que a literatura contemporânea tem demonstrado um interesse expressivo por problemáticas que envolvem as condições de produção no campo literário, encenando, muitas vezes, os bastidores da escrita. Como dito nos capítulos anteriores, a ficção de Sérgio Sant'Anna privilegia, constantemente, a produção de narrativas que trazem à tona a vivência de narradores que se constituem enquanto escritores, cuja função não se reduz à narração de uma história, pois realizam, constantemente, uma intensa análise sobre a criação artística.

Em “Um conto nefando?”, o discurso vitalizador do narrador, a reescrita das palavras riscadas no braço do garoto e o trabalho da materialidade da linguagem promovem a primazia de uma instância de narração sobre os acontecimentos e personagens, dando a ver uma ênfase maior no fazer literário, de maneira a reduzir a dramaticidade do texto. Com isso, Sérgio Sant'Anna quebra o pacto afetivo do narrador com o leitor, este é trazido para os jogos de linguagem operados pela instância narrativa e que aqui foram apontados e discutidos. O conto parece oportunizar uma espécie de arte contemporânea baseada na experiência do choque, provocado não apenas a nível temático, de identificação com a estória, mas também a nível narrativo, pois o narrador convoca o leitor a uma dimensão reflexiva através de uma crítica da linguagem - metalinguagem - convidando-o a ler as entrelinhas, os “não ditos”, o que destrói no leitor a tranquilidade contemplativa frente não só ao narrado, mas ao “como” é narrado. O enredo em si não é o centro da narrativa, vale atentar-se para o modo como são narrados os supostos acontecimentos e como se imbricam os diferentes centros de gravidade narrativa.

Como ressalta Igor Ximenes Graciano, o narrador de Sérgio Sant'Anna, “[...] ao narrar o outro, termina por narrar a si próprio”. (GRACIANO, 2008, p.10). Por esse prisma, entendo que do mesmo modo como a vivência incestuosa é incorporada pelo corpo textual da narrativa, o narrador passa a ocupar a *persona* do “candidato a poeta maldito”,

dando a ver uma “reflexividade metadiscursiva”. Para Hayden White, “[...] por estar sempre fugindo ao domínio da lógica, indagando constantemente se a lógica é adequada para captar a essência do seu tema, o discurso sempre se volta para a reflexividade metadiscursiva”. (WHITE, 2001, p. 17). Com efeito, em “Um conto nefando?”, a inclusão de narrador e personagem criadores, a metalinguagem, a intertextualidade etc configuram técnicas metanarrativas que propiciam a reflexão da ficcionalidade e problematizam a cristalização de fo(r)mas literárias, dando a ver a relativização da própria realidade.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O tempo da escrita é finito. Mas o tempo da leitura é infinito. E, assim, o significado de um livro não está atrás de nós: seu rosto nos olha do porvir.*  
Carlos Fuentes.

Apresentei, neste trabalho, a minha leitura da obra *O vôo da madrugada*, de Sérgio Sant'Anna, resultante do constante diálogo com suas narrativas, ciente de que esta pesquisa não chegou ao seu fim, pois a proposta de análise aqui empreendida não tentou esgotar as possibilidades de reflexão sobre a crítica aos modos de “representação” usuais, os *efeitos de superfície* e o erotismo na escritura da obra estudada. Faz-se necessário considerar que o intenso processo reflexivo e elaborado dos textos de Sérgio Sant'Anna levanta problematizações que solicitariam outras pesquisas. O percurso pela trajetória literária do autor atuou como subsídio para delinear as preferências e escolhas quanto aos seus materiais narrativos, tornando-se fundamental para abordar a obra a que me propus investigar.

Na obra, a crítica aos modos de “representação” usuais manifesta-se através das estruturas de enredo, da constituição dos personagens e dos ângulos narrativos, sendo várias as maneiras de os contos desmontarem o fluxo narrativo tradicional. Neste estudo, essas questões foram discutidas à luz da obra *Pour un nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet, autor que chama a atenção para uma renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de cinquenta, o que repercutiu, com algumas particularidades, na literatura brasileira.

Como já dito, a obra *O vôo da madrugada* faz parte de um desdobramento de um projeto de escrita de Sérgio Sant'Anna, que vem publicando desde 1969, ano em que T.C. Netto traduz o livro *Pour un nouveau roman* no Brasil, o que não significa dizer que Sant'Anna use a obra de Robbe-Grillet como “manual” para escrever seus livros. Neste estudo, salientei que Robbe-Grillet adverte que o termo “novo romance” não designa uma escola, configurou-se, todavia, como “rótulo cômodo que engloba [...] todos aqueles que se decidiram a inventar o romance”. (ROBBE-GRILLET, 1969). Em uma entrevista concedida a Raquel Cozer, Sérgio Sant'Anna reconhece, por exemplo, que as temporadas que passou, de 1968 a 1971, na França e nos Estados Unidos, foram as responsáveis por

revolucionar sua escrita.<sup>111</sup> O que entendo é que, enquanto leitor, Sant'Anna acaba incorporando, em seu ato de criação, alguns traços cultivados pela nova tendência romanesca, através de narrativas em que a estória tende para o zero, fenômeno cultuado, inclusive, por Robbe-Grillet em *Le Voyeur* (1955). Também enquanto leitor de literatura brasileira, Sant'Anna mantém um forte diálogo com a ficção produzida a partir dos anos sessenta, chegando a ficcionalizá-lo no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de 1982, em que instância narrativa confessa ter ministrado, em 1978, um curso sobre a ficção que, ao debater a sociedade brasileira nas décadas de sessenta e setenta, problematizava o próprio narrar disso tudo. *A Festa*, de Ivan Ângelo, *Galvez, o Imperador do Acre*, de Márcio Souza, *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, “Intestino Grosso”, de Rubem Fonseca, são as narrativas citadas no conto supracitado e que foram analisadas pela instância narrativa por fazerem parte de uma “[...] época que questionou a narrativa. Não incluí a mim próprio, por falsa modéstia”. (SANT’ANNA<sup>112</sup>, 1982, *apud* SANTOS, 1995, p. 77).

Na verdade, as pesquisas literárias de Robbe-Grillet questionaram o conceito de “realidade”, demonstrando como a ênfase, na nova tendência romanesca, já não é mais dada à relação de representação entre a obra e o mundo. No percurso desta dissertação, evidenciou-se que, no que diz respeito a algumas narrativas da obra *O vôo da madrugada*, o imbricamento de gêneros textuais, as variantes discursivas dentro de uma mesma estória, a autoreferencialidade metaficcional, a dimensão oblíqua e fragmentada de personagens, a dissolução dos esquemas pré-fabricados, como estórias com intrigas lineares, o tratamento dado a fenômenos típicos de zonas limítrofes, como o sonho, a morte, o devaneio, o travestimento etc operam em favor da problematização entre “realidade” e literatura, sugerindo que o “real” não é algo estável para ser plenamente apreendido. Com efeito, na obra, o autor mina, através das estruturas das narrativas, bem como através dos seus planos temáticos, a força atribuída a um discurso que se quer absoluto, dando a ver um trabalho da e na superfície da linguagem, uma construção sobre a matéria verbal.

Atenta a esse movimento instaurado pelos contos, busquei (uma busca que não termina) discutir duas narrativas da obra em estudo à luz dos planos atual e virtual, abordados por Gilles Deleuze e Claire Parnet, o que me permitiu reconhecer como elas

---

<sup>111</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant’Anna*: “Se você ficar tímido demais, não sai livro nenhum”. Rio de Janeiro: Estadão. com.br/blogs, 2011. Entrevista concedida a Raquel Cozer. Disponível em: < <http://blogs.estadao.com.br>>. Acesso em 09 jan. 2012.

<sup>112</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982, p. 215.

operam a transgressão dos limites entre o supostamente “real” e o supostamente imaginário. Trata-se dos contos “O vôo da madrugada” e “Invocações”, cuja análise mostrou que o “real” e o imaginário são igualmente difusos. Na verdade, essas narrativas ostentam jogos textuais que surtem efeitos de indeterminação, pois, enquanto o conto “O vôo da madrugada” tensiona as fronteiras entre a experiência da ordem do concreto e o que se chama de sonho, delírio ou alucinação, o conto “Invocações” borra os contornos entre “memórias e ficção”. Essa discussão me levou a perceber como esses textos afastam-se de estruturas binárias, de maneira que seus narradores manipulam uma dicção que problematiza a instauração de discursos hegemônicos, o que também pode ser percebido ao longo de toda a obra. Com isso, entendo que os contos operam em favor de um imbricamento dos planos atual e virtual, de maneira que eles não caminham para o desvendamento do que é “real” ou imaginário, isso porque, a exemplo de Deleuze, as narrativas reivindicam a validade da superfície, a operacionalização dessas duas dimensões, em detrimento de um plano profundo.

Nesta pesquisa, chamo a atenção, em muitos momentos, para contos que giram em torno de questões relativas às suas próprias condições de produção no campo literário, trata-se de narrativas que não só questionam os limites da ficção, mas também exibem a discussão sobre como narrar. Na obra em estudo, o gesto reflexivo, inerente à produção textual, efetivamente perpassa, em maior ou menor grau, os contos, de maneira que a metalinguagem manifesta-se através de diferentes níveis. Por essa perspectiva, Luís Alberto Brandão Santos (2000) observa como a construção metaficcional de Sérgio Sant’Anna vem adquirindo, ao longo de sua produção literária, diferentes configurações. Em uma entrevista concedida a José Geraldo Couto, Sant’Anna<sup>113</sup> esclarece, inclusive, que sua narrativa percorre um caminho que vai da “metalinguagem explícita” àquela que “se disfarça atrás de acontecimentos”.<sup>114</sup>

Narrativas como “Um conto abstrato” e “Um conto obscuro” são exemplos de textos que dobram excessivamente sobre si mesmos, pois, neles, não vemos o desenvolvimento de uma estória, não encontramos um herói, deparamo-nos, na verdade, com o ruminar do próprio fazer literário. A metalinguagem aí não está camuflada através de supostos acontecimentos, isso porque são as “possibilidades” de textos que constituem as narrativas: “[...] Um conto noturno com a fulguração de um sonho que, quanto mais se quer, mais se

---

<sup>113</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Sant’Anna quer conciliar o rigor e as trevas*. São Paulo: Folha de São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p. 1. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

<sup>114</sup> SANT’ANNA, 1991, *apud* SANTOS, 2000, p. 53.

perde [...]” (SANT’ANNA, 2003, p. 43) e “[...] O conto obscuro pode sugerir, literalmente, um momento de eclipse em que o sol se torna meio negro [...]”. (SANT’ANNA, 2003, p. 50). Como vários pontos de partida são propostos nesses contos, as narrativas comungam com as dimensões de “abertura” e “infinitude” do texto literário postuladas por Umberto Eco em *Obra aberta* (2001) <sup>115</sup>, isso porque, além de elas não se estruturarem através de um enredo completamente concluído, presentificam, ora através do atravessamento da linguagem poética, ora através da convocação de outras artes, a exemplo da música, a potencialização do texto.

Por outro lado, na obra *O vôo da madrugada*, o gesto metalinguístico encontra-se, em alguns momentos, de forma mais dissimulada, o que pôde ser observado, por exemplo, através do desdobramento em torno do narrador-personagem, auditor de um laboratório farmacêutico, que somente no fim do conto “O vôo da madrugada”, apresenta-se como escritor, desfecho que me leva a lê-lo enquanto au(di)tor. Por esse prisma, o desenrolar dos fatos na narrativa pode ser apreendido pelo viés da encenação do próprio gesto literário, de maneira que a “amada noturna” e a “aparição” do duplo passam a ser vistos como uma construção que integra o processo de escrita do au(di)tor, escritor ficcionalizado.

Apesar de a ficção de Sérgio Sant’Anna empreender uma crítica às matrizes clássicas da prosa narrativa, faz-se necessário esclarecer que, mesmo valorizando constantemente um jogo metalinguístico, suas narrativas não deixam de se referir às conhecidas dimensões de realidades cotidianas. No entanto, ao reportarem-se a um contexto, os narradores de Sant’Anna aludem-se, não raras vezes, através de jogos e artifícios, à vivência do escritor, com seus embates e limites. Como foi observado, no conto “O vôo da madrugada”, por exemplo, o au(di)tor ficcionaliza uma espécie de “autor” cujo trabalho não se limita ao “processo criativo” em si, soma-se a ele o delicado exercício de edição, esse “autor” incorpora tanto a função do editor, como a do crítico, insinuando que escrita, edição e crítica não são atividades isoladas, há um forte entrelaçamento entre elas, o que implica a descentralização da Verdade absoluta ou de qualquer pretensão a ela. É por essa e outras construções textuais que defendo que o texto de Sérgio Sant’Anna pressupõe um trabalho “racional” (no sentido de abrigar certo projeto de escrita), uma produtividade, uma consciência, dando a ver a operacionalização da própria narrativa.

Por esse prisma, ao pensar a representação do personagem Maurício, sujeito travestido, do conto “Um erro de cálculo”, passei a ver como a escritura de *O vôo da*

---

<sup>115</sup> Como foi salientado nesta pesquisa, anteriormente a Umberto Eco, Haroldo de Campos já havia discutido a respeito da “abertura” do texto literário em seu ensaio “A obra de arte aberta”, de 1955.

*madrugada* pode ser entendida através do universo d@ travesti, pois, assim como seu corpo é manufaturado, manipulável e híbrido, os contos da obra são puro artefato, atravessados por outros gêneros, dando a ver narrativas arduamente fabricadas, que resultam de um intenso processo de construção e manipulação. Se @ travesti realiza em seu corpo uma “construção” performática, o escritor elege os mecanismos discursivos que farão parte de seu processo de construtividade e montagem. Por isso, não podemos ler os contos do livro como narrativas isoladas, pois cada texto é responsável por compor o desenho a que a obra se propôs. Assim como Maurício, na obra, vários são os personagens que apresentam suas individualidades em trânsito: o au(di)tor do conto “O vôo da madrugada”, a mãe e o filho de “Um conto nefando?”, Afrânio Torres Gonzaga, o “Gorila”, do conto de mesmo título, Eduarda e Lucas de Paula, do conto “A figurante” etc, sujeitos que se encontram em constantes reposicionamentos, passíveis de transformações ou travestimentos. As transmutações identitárias dos personagens são, muitas vezes, incorporadas pela própria composição dos contos, que ora se configuram através de uma superposição de planos narrativos, ora giram em torno de entrelugares (vida e morte, devaneio e lucidez, memória e invenção, ensaio e ficção, público e bastidores, entre outros) e, além disso, no caso de “O gorila”, deparamo-nos com uma narrativa que se constitui através de variantes discursivas.

Assim, estabeleço, nesta pesquisa, um entrelaçamento entre o corpo humano e o corpo escrito, isso porque a escritura da obra em estudo insinua, muitas vezes, que a pele da escrita é a pele do corpo. Observou-se, neste trabalho, por exemplo, que o travestimento se presentifica, entre outros momentos, à medida que a linguagem, tal qual ocorre na oscilação de gênero, instaura uma escrita cheia de interditos e significâncias subliminares, dando a ver a ironia, o sarcasmo, a crítica etc. Na maioria dos contos do livro, o desejo sexual é, por exemplo, o que leva os personagens a viverem um contato físico erotizado. No entanto, na obra, a vivência erótica não atua apenas enquanto temática, uma vez que é experimentada no desempenho de narradores e personagens. Nesta pesquisa, a manifestação do erotismo na escritura de *O vôo da madrugada* pôde ser pensada por essa perspectiva, isso porque o tratamento dado pela obra a esse fenômeno não se reduz a um aspecto funcional, mas faz parte da operacionalização do próprio texto. Em outras palavras, o fenômeno do erotismo integra a própria construção estilística da narrativa, de maneira que passa a ser entendido como uma possibilidade estética do texto.

Vários estudos literários já reconheceram uma forte relação entre erotismo e literatura, demonstrando como eles desviam, respectivamente, sexo e linguagem da

instrumentalidade. Assim como “os domínios de Eros são nebulosos e movediços”, muitas narrativas de *O vôo da madrugada*, através de suas confecções e estruturas ou através de seus conteúdos, desestabilizam discursos hegemônicos, não fixam uma Verdade absoluta, problematizam formas cristalizadas, despojam-se de saberes impostos pelos padrões logofalocêntricos e operacionalizam a dinâmica de uma poética baseada na linguagem do corpo travestido, que carrega em si a problemática do entrelugar, da ambiguidade e, por sua vez, do indecível. Nos textos da obra em estudo, o erotismo se encontra presente em sua forma lúbrica, mas também como movimento de energia libidinal que arranca, em alguns momentos, a narrativa de uma linearidade precisa, fragmentando-a. Muitas vezes, ele ainda dá o tom violento quando o narrador convoca o leitor a uma dimensão reflexiva através de uma crítica da linguagem, colocando-o muitas vezes frente aos bastidores da construção textual, o que destrói no leitor a tranquilidade contemplativa frente não só ao narrado, mas ao “como” é narrado.

No terceiro capítulo, o diálogo entre o texto “Um conto nefando?” e as teorias sobre erotismo, interdição, transgressão, *Complexo de Édipo* etc chama a atenção para o modo como a instância narrativa desse conto assinala tanto a violência embutida no ato incestuoso e a repugnância provocada por ele quanto a forma de prazer extremamente erótica ocasionada pela relação que se estabeleceu entre mãe e filho. No entanto, observou-se que o relato do incesto vai além da representação de um erotismo transgressor. Por isso, a interlocução entre o texto literário e as teorias arroladas também subsidiou a abordagem dada ao entendimento de uma escritura que solicita a cena perversa como estratégia estética.

O rapaz de “Um conto nefando?”, por constituir-se enquanto um suposto escritor “com pretensões rimbaudianas a poeta maldito”, tornou-se o eixo desencadeador desse possível recorte de leitura, de maneira que o encontro incestuoso passa a ser entendido como uma experiência subjetiva e estética que exige do “candidato a poeta maldito” uma total entrega erótica, dando a ver um processo de subjetividade que desloca o erotismo do corpo para a linguagem. Por essa perspectiva, observou-se como o narrador desse conto se apropria da vivência do poeta maldito no processo de narratividade e no manejo com a linguagem, pois se coloca na contramão das tradicionais formas romanescas, desvia-se das formas literárias cristalizadas, presentificando no texto a vivência do incesto como operação de linguagem. Apesar de não sensualizar a linguagem, o narrador incorpora, no texto, a expressão do corpo em seu excesso de energia libidinal através do excesso da

própria escrita, na forma de repetições, superposição de imagens, escrita sob/sobre escrita etc.

Por outro lado, assim como a relação incestuosa experimenta decadência e violentação, o corpo textual da narrativa também se inscreve através da dissolução de certos padrões narrativos, que vai desde o estilhaçamento da integridade corpórea do texto até a constituição dos personagens. Entendo, dessa maneira, que o fenômeno do erotismo, por intermédio da vivência incestuosa, é explorado, no conto, como fonte de criação estética e crítica. Em outras palavras, seja através do excesso da escrita, seja através dos processos corrosivos dos moldes tradicionais de narrativa ou através da fruição dos *sentidos*, a narrativa em estudo presentifica o excesso do gozo do incesto e seus possíveis desdobramentos. Em vista disso, a análise confirmou a proposição levantada no início deste trabalho, ou seja, a de que a manifestação do erotismo na escritura de Sérgio Sant'Anna não se reduz às dimensões estritamente sexuais, podendo ser entendida a partir de variados jogos de linguagens. Faz-se necessário esclarecer que a pesquisa aqui empreendida não objetivou atribuir à obra uma interpretação totalizadora, na verdade, infinitas versões de análises podem ser feitas com o mesmo material utilizado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Do autor

SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. O criminoso delicado volta ao local dos primeiros crimes. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 28, p. 10-11, ago. 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. O monstro. In: \_\_\_\_\_. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. Breve história do espírito. In: \_\_\_\_\_. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. A Senhorita Simpson. In: \_\_\_\_\_. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer). In: \_\_\_\_\_. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANT'ANNA, Sérgio. *Junk-box: uma tragicomédia nos tristes trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1984.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SANT'ANNA, Sérgio. *Circo: poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz*. Belo Horizonte: Edições Quilombo, 1980.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

### Sobre o autor



CARNEIRO, Flávio. Um livro valis. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 38, n. 1267, p. 20-21, abr. 2004.

CONTI, Mário Sérgio. Técnica apurada. *Veja*. São Paulo, n.917, p. 84, 02 de abril de 1986.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, Caderno 2, p.8, 04 de maio de 1986.

GRACIANO, Igor Ximenes. *O Gesto Literário em Três Atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. 2008. 97f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: < <http://www.gelbc.com.br>>. Acesso em 20 abril 2012.

LAFETÁ, João Luiz. A respeito de Ralfo, o farsante. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004, p. 444-448.

LUCENA, Suênio Campos de. *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MAINARDI, Diogo. Mais do mesmo. *Veja*. São Paulo, p.139, 14 de maio de 1997.

MEDEIROS, Benício. Alegorias urbanas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno Livro, p. 3, 11 de março de 1978.

MENDES, David França. Grandiosas e banais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Idéias Livros, n. 267, p. 03, 09 novembro de 1991.

MORICONI, Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno Idéias, p.10, 18 de março de 1989.

OLIVEIRA, Margareth Laska de. *O erotismo na literatura brasileira contemporânea*. 2007. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Letras-Português e Respectivas Literaturas) - Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Paranaguá. Universidade Estadual do Paraná. Paranaguá. 2007. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em: 01 set. 2010.

PAULI, Alice Atsuko Matsuda. A desconstrução do romance em Confissões de Ralfo (uma biografia imaginária), de Sérgio Sant'Anna. *Estação Literária*. Londrina, Vagão-volume 1, p.04-12, Março. 2008. Disponível em: < <http://www.uel.br>>. Acesso em 28 fev. 2012.

PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p.101-116.

PORTO, Ana Paula Teixeira. *Das estórias à História: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*. 2011. 206 f. Tese (Doutorado em Letras/ Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 15 abril 2012.

SÁ, Sérgio Araújo de. *A reinvenção do escritor: Literatura e Mass Media*. 2007. 285 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br> >. Acesso em: 10 de Dezembro 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant'Anna*: “Se ficar tímido demais, não sai livro nenhum”. Rio de Janeiro: Estadão. [com.br/blogs](http://blogs.com.br/blogs), 2011. Entrevista concedida a Raquel Cozer. Disponível em: < <http://blogs.estadao.com.br>>. Acesso em: 09 jan. 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. *Escritor à vista: entrevista com Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna, 2000. Entrevista concedida a Luís Alberto Brandão Santos. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. p.109-119.

SANT'ANNA, Sérgio. *Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas*. São Paulo: Folha de São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p. 1. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção (ou não será outra a verdade?). In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos – ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 73- 82, Out. 1995. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2011.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. *Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna*, 2008, 124f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: < <http://repositorio.bce.unb.br>>. Acesso em: 25 abril 2012.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Senhor Sant'Anna & Senhorita Simpson. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1155, p. 12, out. 1990.

VIEIRA, Luís Gonzaga. A tragédia brasileira. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1081, p. 08-09, ago. 1987.

VIEIRA, Luís Gonzaga. Sérgio Sant'Anna: verso e prosa. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1030, p. 06-07, jul. 1986.

VIEIRA, Luís Gonzaga. Um romance de geração. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 19, n. 933, p. 05, ago. 1984.

VIEIRA, Luís Gonzaga. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 4, n. 153, p. 6-7, ago. 1969.

## Gerais

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Summus, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 28. ed. São Paulo: Ática, 2002.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <<http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em: 02 set. 2012.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2012.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007b.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, vol.3.
- BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênesis*. Tradução de Frei João José Pedreira de Castro. 16. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998. cap. 3, p. 51.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. No limiar do opus Sarduy. In: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
- CARPEAUX, Otto Maria. O acontecimento. In: \_\_\_\_\_. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DELEUZE, Gilles. “Segunda Série de Paradoxos: Dos Efeitos de Superfície”. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 05-12.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. O atual e o virtual. In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998. p.171-179.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2.ed. Tradução de Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- EAGLETON, Terry. A psicanálise. In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- FORWARD, Susan; BUCK, Craig. *A traição da inocência: o incesto e sua devastação*. Tradução de Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- FREUD, Sigmund. Sobre as teorias sexuais das crianças. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução brasileira sob a Direção-Geral e Revisão Técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 9, p. 211-228.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução brasileira sob a Direção-Geral e Revisão Técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 7, p. 121-237.
- FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GOTLIB. Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 18.ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. A metáfora do sujeito. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 903-907.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. 2. ed. Versão brasileira de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 2. ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAGNO, M.D. A contrabanda. In: SEMINÁRIO O PATO LÓGICO, 1979, Rio de Janeiro. *A contrabanda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Aoutra editora, 1986. p. 22-46. Disponível em: <www.novamente.org.br>. Acesso em: 15 set. 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARSICANO, Alberto; FRESNOT, Daniel. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1996.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Mauro W.B. de Almeida. São Paulo: EDUSP, 1974.

MEIRA, Caio. Rimbaud, o estranho. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (Org.). *Arte e artifício: manobras de fim de século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002. Disponível em: <<http://www.caiomeira.kit.net/rimbaud.htm>>. Acesso em: 01/03/2013.

MORTARA, Marcela. Problemas estruturais de composição no novo romance francês. *Revista do Livro*. Ano XIII. 3º trimestre de 1970. Número 42. Junho de 1956. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1956, p.22-27.

NUNES, Cassiano. Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral. *Revista Travessia*. UFSC, Florianópolis, n. 26, 1993.

PATRIOTA, Maria de Aguiar. *Romance de Vanguarda*. Brasília: Thesaurus, 1980.

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

PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Valores Modernos. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8.ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PLATÃO. Banquete. In: Platão. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

QUINET, Antonio. O gozo, a lei e as versões do pai. In: GROENINGA, Giselle Câmara; PEREIRA, Rodrigo da Cunha (Coord.). *Direito de família e psicanálise: rumo a uma nova epistemologia*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A Carta do Vidente*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa Poética Completa*. Organização e tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Organização e tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Roland de Renévill et Jules Mouquet. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1954.

RIVERA, Tânia. Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro. vol. 11. nº 2. Jul/Dez.2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 13 set. 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, Coleção Nova Crítica, 1969. v.1.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-95.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos – ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.p. 15-36.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1976.

SOUZA, Paulo César Lima de. *Freud, Nietzsche e outros alemães*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

TENFEN, Maicon. Uma crítica ao nouveau roman. *Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação da Universidade Regional de Blumenau*. Blumenau, p. 86-106, 2007. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/index>>. Acesso em: 02 de Janeiro de 2012.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. Tradução de Alípio Correio de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLER, Claudio. O mago, metáfora do poeta. In: *Discursos e práticas alquímicas: Colóquio Internacional V*. Instituto São Tomás de Aquino (Coord). Lisboa: TRIPLOV, 2003. Disponível em: <http://www.triplov.com>. Acesso em 03 março 2013.

WIKIPEDIA. *Prometeu*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Prometeu>. Acesso em 02 março 2013.

WIKIPEDIA. *Poeta maldito*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Poeta\\_maldito](http://pt.wikipedia.org/wiki/Poeta_maldito). Acesso em 01 março 2013.

WIKIPEDIA. *@*. *Wikipedia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/@>. Acesso em 20 out. 2012.

WIKIPEDIA. *Édipo Rei*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Édipo\\_Rei](http://pt.wikipedia.org/wiki/Édipo_Rei). Acesso em 13 set. 2012.