

1

Que introduz questões (“musicais”) de forma e de visualidade.

Haja vista o poder sem precedentes de simulação visual e de ilusionismo que as novas tecnologias representativas atingiram, somando-se a isso a inexistência – a despeito das pretensões de certos modernismos – de uma arte “puramente” visual ou verbal, aponto aqui para a própria necessidade do estabelecimento de uma relação entre literatura e imagem, a fim de que se possa abordar devidamente esse fenômeno. Como também o entende Karl Erik Schøllhammer, “o conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.” (2001: 33) E assim, ao esboçar uma narrativa sobre artistas e movimentos de vanguarda ligados às artes visuais, verifico a possibilidade de relacioná-la com características da ficção de André Sant’Anna, tentando valorizar não só “homologias e similaridades mas também antagonismos e dissonâncias” (idem: 32). Também empreendo um esforço para pensar não apenas como um texto pode “aprender” com uma pintura (ou com um *readymade*...), mas como um escritor pode – sem apelar para a separação entre forma e conteúdo – sugerir a própria especificidade da literatura ou problematizar o sentido de sua atividade, senão o da leitura. Finalmente, procuro entender como os meios modernos de comunicação visual – o cinema, a televisão, a publicidade, as realidades virtuais – se encontram encenados no texto de Sant’Anna. Pois é da perspectiva mesmo das novas tecnologias representativas que o aspecto “misto” tanto de textos como de imagens se faz mais enfático.

*

Primeiro livro de Sant’Anna, *Amor* é um texto desdobrado a partir de sua própria epígrafe. Não exatamente a partir do seu conteúdo, mas tomando emprestado principalmente o *tom* de seu narrador.

Eis a epígrafe:

A criação é um pesadelo espetacular que ocorre em um planeta que vem sendo encharcado pelo sangue de todas as suas criaturas há centenas de milhões de anos. A conclusão mais moderada que poderíamos tirar do que realmente se passa neste planeta há cerca de três bilhões de anos é que está sendo convertido em imensa tulha de fertilizante. Mas o sol distrai nossa atenção, sempre secando o sangue, fazendo coisas crescerem por cima e com seu calor dando a esperança que provém do conforto e expansividade do organismo.

Ernest Becker

E assim o texto de Sant'Anna inicia:

O cristo e o governo e as bocetas nesse mundo e aquela cena da cobra engolindo o sapo e os leões devorando as criancinhas que esguicham sangue e o sol secando o sangue das criancinhas e o sangue das criancinhas se decompondo e liberando carbonos e formando petróleo: o combustível do piloto de carros em chamas. O piloto se queimando e derretendo e liberando carbonos e toda essa angústia o tempo todo. Aquelas palavras e aqueles livros todos explicando as palavras e as palavras dos livros e a história do Cristo, lá, todo ensangüentado na cruz e o sol secando o sangue do Cristo (...) (*Amor*: 13¹)

E assim segue. Não há, em *Amor*, um narrador que fala de modo “natural” com o seu leitor, e sim alguém (ou algo) que diz sempre de um determinado *jeito*. As suas pausas, os seus raciocínios, estão subordinados a um determinado modo de frasar, que não apenas se repete ao longo de todo o texto, como o constitui.

Este procedimento pode soar antipático, ou no mínimo monótono, pois não somente lidará com palavras (e imagens) muitas vezes agressivas, mas porque logo intuimos que nenhuma história (ou o esboço de uma) nos será contada. Não chegaremos ao lugar a que normalmente se chega quando da leitura de um texto de cunho naturalista, num *segundo* espaço.

Na resenha intitulada *Toda essa angústia* (1999), Flora Süssekind, tendo já apresentado Ernest Becker (“misto de psiquiatra e antropólogo”; “espécie de mito outsider do meio intelectual americano”) e esquadrinhado o modo como *Amor* indiretamente aponta para seu livro *The Denial of Death* (1973), sugere em seguida que

¹ Para *Amor*, as páginas por mim indicadas corresponderão à paginação de *Amor e outras histórias* (Cotovia, 2001). O mesmo ocorrerá para os textos que também constam desta edição. Para *Sexo*, utilizo a sua segunda edição (7 Letras, 2001).

se Becker, assim como a independência formal, são dois dos elementos que parecem emprestar uma dimensão nostálgica à experiência literária de André Sant'Anna, também apontam para o seu diálogo crítico com os modelos narrativos atuais, funcionando estrategicamente como um recurso de afastamento do profissionalismo autoral que tem padronizado em moldes oitocentistas a prosa brasileira recente. Inclusive a que trabalha com dados históricos recentes ou passados. E, desse ângulo, nada mas diverso do “zapping de consciência” de *Amor* do que o desejo de “imortalização”, “restauração”, o detalhismo documental, as referências temporais precisas e certezas ligadas à exibição de algum pseudo-saber (psiquiátrico, biológico, sociológico) reconhecível, responsáveis, em parte, pela popularização da ficção histórica atual.

Certamente que esta é a *política* de *Amor*. Não é um texto escrito por um *profissional* da escrita, um *técnico* da escrita (um redator publicitário!), caso fossem estes os significados exclusivos da palavra escritor. Nem tampouco é o livro daquele que se vulgariza hoje como o técnico (o profissional) da história, mistura de jornalista e historiador. Certamente que não. *Amor* não se submete às regras do “bom texto”.

O procedimento sobre o qual falo aqui não nos permite distinguir claramente forma e conteúdo, e poderia portanto remeter à arte de vanguarda do último século, por vezes acusada de (se não orgulhosa por) exigir certa “educação formal” de seus interlocutores (Greenberg).

Mas está claro que o texto de Sant'Anna não é um texto que ofereça qualquer dificuldade de leitura. Pode ser que seja narrado (digo, na pior das hipóteses) por um pseudo-louco (e não, por assim dizer, por um “escritor”), mas sem dúvida que basta ser alfabetizado – e alfabetizado em *televisão* também – para ler, ver e compreender devidamente o seu, conforme o definiu Flora Süssekind, “fluxo imagético-verbal” (1999). *Amor* pode ser elitista por fugir a uma escrita convencional, mas jamais por superestimar o conhecimento dos leitores.

Além do que, tanto a epígrafe de *Amor* se faz didática e logo se compreende a paródia efetuada pelo texto que a ela se segue (e a qual não nos seria tão clara sem sua presença), quanto, na *Nota de abertura* à segunda edição do texto (*Amor e outras histórias*, 2001), Sant'Anna acrescenta:

Espero que os leitores consigam tirar algum prazer na leitura desses contos e também possam lê-los como se ouvissem música, pois cada um deles tem melodia, harmonia e ritmo próprios, nos sentidos mais literais das palavras. Pelo menos, tentei. (*Nota de abertura*: 10)

Não bastasse, portanto, a mencionada epígrafe, o autor assume uma postura no mínimo simpática, e fornece menos uma chave de leitura do que sugere um modo de *sentirmos* o seu texto: como ouvimos música.

Aparentemente retórica, essa atitude – a de supor o caráter antes de tudo musical do texto –, não é exclusiva de nossa contemporânea pós-modernidade. Um clichê de exemplo: Richard Ellmann, biógrafo de James Joyce, escreve que certa vez um visitante pergunta ao escritor se o livro que escrevia à época [*Finnegan's Wake*] seria uma mistura de música e literatura, e o escritor lhe responde: “Não, é pura música.” “Mas não há níveis de significado a serem explorados?” “Não”, responde Joyce, “é feito para fazer você rir.” (1989: 865) E, de fato, são bem conhecidas as gravações do escritor lendo, ou, se concedermos, quase cantando trechos deste livro.

No entanto, para Clement Greenberg, autor imprescindível para a afirmação da vanguarda modernista em solo norte-americano, cada gênero artístico caminharia rumo à sua especificidade. Greenberg narrava a história da pintura, por exemplo, como a história da progressiva conscientização dos próprios meios da pintura, o que levaria ao progressivo achatamento ou à justaposição dos planos, e, enfim, à conquista da sua *planeidade*.²

E, no entanto, se, como sugere o autor de *Amor*, lemos o seu texto em voz alta, se pudermos *sentir* as suas pausas e acentuações, não menos que interpretar os seus “níveis de significado”, ou desenhar mentalmente as imagens narradas; ou, mais além, se colocamos música como pano de fundo para a leitura, seja Charlie Parker, John Cage ou Jimi Hendrix, o prazer que nos sugere Sant’Anna se torna tão sensível quanto algo que se colasse ao nosso corpo. No mínimo, inteligível.

De modo que, num primeiro momento, o processo de entendimento do sentido musical do texto constituiria justamente a “educação formal” necessária ao alcance do

² Escreve Greenberg: “De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através desta superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo que restou ao pintor para trabalhar sobre. (...) A pintura agora se tornou uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos; não é mais o veículo de um equivalente imaginado dessa ordem. O espaço pictórico perdeu seu “interior” e tornou-se inteiramente “exterior”. (2001: 147)

que este texto pretende causar ou não causar, como se o “meio” próprio à literatura fosse, curiosamente, a música.

*

Na mesma *Nota de abertura*, André Sant’Anna escreve:

E literatura é um negócio muito chato de fazer. Tem que ter aquela disciplina insuportável, aquela solidão doentia, aquele diálogo egocêntrico consigo mesmo, e mais um monte de angústias desnecessárias ao bem estar humano. Então, decidi escrever como se fizesse música, sem esquentar demais a cabeça, procurando me divertir ao máximo, trabalhando o mínimo. (*Nota de abertura*: 9-10)

Desde ao menos Marcel Duchamp que a noção de trabalho como ingrediente essencial em arte, bem como o valor da perícia artística são problematizados. Por outro lado, “praticando” a indiferença, Duchamp igualmente respondia a uma postura, já bastante vulgarizada, de angústia ou sofrimento pelo artista. Duchamp entende que a arte sempre foi *mental* (e não “retiniana”, como a pintura que questiona), e o deslocamento temático que efetua é o próprio motivo de sua arte: com seus *ready-mades*, Duchamp critica, por assim dizer, não tanto a possibilidade de tematização do sublime ou do *meio* na arte pelo sensível, mas, antes, o próprio papel do sensível na arte. Não apenas abandonando a pintura, mas limitando o número de *ready-mades*, ou, grosso modo, *não fazendo* arte, Duchamp evita a banalização das “idéias” da arte. Mesmo se, décadas depois, criticou a “estetização” do seus *ready-made* pelos artistas pop, a razão de Duchamp não era diretamente contrária à produção industrial – que, conforme Benjamin, tendia, pela técnica de reprodução em série, a aniquilar a *aura* do objeto de arte, ou seja, sua *unicidade e aqui-agora*. Duchamp pontuava sobretudo o caráter *institucional* da arte na sociedade contemporânea. Ou, no dizer do crítico Ronaldo Brito, “um sistema de mediação opaco que impedia o artista de compreender politicamente o sentido de sua prática”. (1999: 31)

Duchamp não investigava formas para o objeto de arte, pesquisava diretamente formas de fazer arte. (idem: 31)

Com os artistas pop, com Warhol principalmente, não apenas os ícones e os produtos da indústria cultural tornam-se temas, como, pela serigrafia, a reprodução em série é incorporada à produção artística. Pergunta-se se isto ocorre em detrimento da própria tematização do sublime ou de um conteúdo supra-sensível pela arte. Ou se, do ponto de vista mais sóbrio de um Greenberg, a arte volta a tratar de algo que não lhe diz respeito. Mas essas questões nem por isso minimizam o fato de que um novo “modelo” de artista se impôs a partir de então. Cito Warhol: “A ‘business-art’ é a etapa que se segue à Arte. Eu comecei como artista comercial e gostaria de terminar como ‘business-artist’” (Honnef, 1992: 74).³

Segundo Greenberg, a “elite culta de uma classe dominante”, aquela que teria sempre patrocinado a vanguarda, foi se deixando contaminar progressivamente pelo kitsch. Este, Greenberg define como o “produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal” (2001: 28). Em parte, isso explicaria para o autor o fato de que nem um especialista poderia esconder certa insatisfação diante da própria arte maior de seu tempo (no caso, a arte abstrata). Para Greenberg, “mesmo que os ricos tenham perdido em boas maneiras” e “os menos ricos estejam certamente mais preparados do que eram”, nenhum grau de melhora nos níveis médios da cultura poderia compensar a deterioração de seus níveis mais elevados (idem: 42-43).

Nos anos 50, um artista proveniente da publicidade, como era Warhol, está mais do que consciente de que suas telas, independente de sua qualidade intrínseca ou do esforço implícito na sua realização, estão quase inevitavelmente destinadas a cumprir uma função decorativa, senão ostentatória. Cito-o: “Não se imagina a quantidade de pessoas que pendurariam em casa o quadro da cadeira elétrica, sobretudo se as cores das telas combinassem com as cortinas.” (Honnef, 1992: 58) Sua adaptação (e resposta) se dá pela utilização da serigrafia, pois esta, como técnica substitutiva da mão do pintor, permitia-lhe, se assim o desejasse, apagar dos quadros as características de cunho pessoal e eliminar eficazmente os “momentos” subjetivos.

³ É o que sugere Edward Lucie-Smith: “...a principal atividade do artista pop, sua justificativa, consiste menos em produzir obras de arte do que em encontrar um sentido, um nexos para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo o que o cerca em tudo o que ele próprio faz. A descoberta dessa lógica, sua forma e direção tornam-se a principal tarefa do artista.” (1993: 165)

Uma técnica de produzir anonimamente uma imagem, que, ademais, tornava supérfluos os complicados e dispendiosos desenhos de preparação das pinturas. Por fim, o artista podia dessa forma atender a uma grande demanda, trabalhando ou valendo-se de assistentes. Cito-o novamente: “A razão por que estou pintando assim é porque quero ser uma máquina. Tudo o que faço, e faço como máquina, é porque é isso o que quero fazer. Penso que seria estupendo se todo mundo fosse igual.” (Honnef, 1992: 32)

*

Passemos então a considerações sobre *Sexo*, texto mais longo de Sant’Anna. Em termos gerais, sua história começa num Shopping Center, lugar onde diferentes perfis de consumidores se nivelam enquanto consumidores, e depois se volta para os diferentes lugares “escolhidos”, por cada um desses perfis, para o ato sexual.

A princípio aglutinados no elevador do próprio Shopping, os personagens vão se espalhando e se conectando a outros, sem que, do ponto de vista do narrador, um ganhe mais relevância que o outro, seja um “Japonês Da IBM”, seja um “Negro Que Fedia”, seja um “Adolescente Meio Hippie”.

O Shopping Center evidencia o mundo de vitrines e fachadas. Como o afirma Ângela Dias, os personagens de *Sexo* “fingem o fingimento virtual”, ainda que jamais pressintam “o grande e tedioso teatro do próprio mundo” (2001: 84). São, de fato, todos marionetes de um mesmo narrador-espectro – um mesmo espetáculo –, o qual “abençoa, media e justifica todas as relações” (idem: 84).

Por sua vez, a denominação dos personagens sugere uma escrita e um olhar não-substantivos, procedimento que muito se assemelharia ao distanciamento ambíguo do trabalho de Warhol em relação aos seus próprios temas, e por tematizar o já processado pela mídia ou indústria. Convém mesmo relacionar os procedimentos de *Sexo* com os de outra corrente da pintura tributária da arte pop, o hiper-realismo. Vejamos o que a professora Célia Pedrosa escreve em sua tese de mestrado sobre “O discurso hiperrealista (Rubem Fonseca e André Gide)”:

Elemento básico em sua concepção de realismo é o aproveitamento da fotografia, considerada importante na medida em que é um dos elementos agenciadores da

realidade do meio urbano, através de “outdoors”, televisão, cinema, jornais, etc... Assim, sua pintura se propõe a ser uma cópia da representação tão perfeita como a que a foto faz do objeto escolhido. Dessa forma, incorporam à sua estética as técnicas básicas de comunicação da sociedade de consumo, além de incorporarem a temática (...) Todos esses aspectos são voltados principalmente para a combinação de duas problemáticas que podem ser consideradas o cerne de nossa realidade urbana —o sexo e a máquina. (1977: 109)

Pedrosa entende que, ao contrário do formalismo da arte dita aristocrática, que se esquivava da denúncia por intermédio de um auto-cegamento, o pop significa comprometimento com as mazelas da cultura. Conforme José Guilherme Merquior (citado por Pedrosa), o pop, “condenado ao convívio com os produtos e veículos da massificação”, adere ou agride, mas sempre “se obriga, para sobreviver como arte, a um incessante corpo a corpo com a substância mesma da desumanização” (Merquior, 1974: 295)

Contudo, à maneira de Warhol, os hiper-realistas muitas vezes manteriam uma ambígua distância em relação à (por isso aparente) temática de seus trabalhos.⁴ Assim como, de modo mais ou menos correlato, tanto Rubem Fonseca quanto André Gide, nas obras analisadas por Pedrosa, se esforçariam por “minimizar o papel da linguagem e ao mesmo tempo mostrá-la como único elemento através do qual o homem manuseia uma realidade” (Pedrosa, 1977: 117).⁵

Podemos dizer o mesmo a respeito de *Sexo*, pois também aqui a ilusão de absoluta realidade é “deliberadamente mal sucedida” pelo emprego de diversos procedimentos. Mas essa orientação que em alguns momentos tende a ser anti-naturalista não parece vir de um confronto direto de Sant’Anna com uma dita alienação. Não é simplesmente como se Sant’Anna concordasse com Adorno em que “noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas” (2003: 56). É realmente problemático fazer quaisquer afirmações categóricas sobre um livro como

A seguinte frase é atribuída a Richard Estes, pintor hiper-realista: *I don't enjoy looking at the things I paint, so why should you enjoy it?*” (http://www.artcyclopedia.com/artists/estes_richard.html)

⁵ Pedrosa mostra como as epígrafes dos livros de Rubem Fonseca também funcionam como um elemento extra que “instala o objeto ingenuamente descrito no campo de estranheza que despertará a visão crítica”. Já num texto como *Amor*, obviamente que também ocorre essa estranheza, mas é como se ocorresse o processo inverso, pois todo o texto que se segue à epígrafe de Ernest Becker é que parece parodiá-la, e não apenas o seu conteúdo, mas sobretudo o tom apologético e grandiloquente de que ela se preenche. Não é a epígrafe que supostamente ironiza o texto, é o texto que visivelmente brinca com a epígrafe. O suposto cientificismo da tese de Becker é justaposto a um modo de narrar aberrante e um tanto alucinado.

Sexo, que inegavelmente possui um forte grau de referencialidade, embora a todo momento o seu “caráter ficcional” também seja apontado. De antemão o seu naturalismo fica comprometido pela própria artificialidade de sua linguagem. Mas, negligenciando-se esse primeiro obstáculo, a impressão de realidade é por demais intensa, e é isso que dá liberdade ao narrador de novamente chamar a atenção para si:

(...) A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, sorriu languidamente para o Negro, Que Não Fedia, e passou a língua de um canto a outro de sua boca. O movimento da Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, de passar a língua de um canto a outro da boca *era extasiante. Não... era resplandecente.*(...) 9 (*Sexo*: 86) [Grifo meu]

Aqui, o narrador-máquina *hesita* entre o adjetivo mais apropriado ao seu deboche. Debocha do imaginário clichê de seus personagens, como nos exemplos seguintes, quando se vale de um procedimento próximo do discurso indireto livre:

(...) A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, exibiu para o Negro, Que Não Fedia, um acesso de tosse de rara beleza. *Era um anjo do paraíso com brônquios sensíveis expurgando o âmbar resinoso de um enorme baseado jamaicano, fino numa ponta, grosso na outra.* O Negro, Que Não Fedia, gargalhou com imensa satisfação. (...) (*Sexo*: 88) [Grifo meu]

Surpreendendo o mecanicismo da frase, surge uma “licença poética”, no caso, sempre sinônima do clichê literário:

O Negro, Que Não Fedia, apertou a carne alva da bunda da Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, e, depois, colocou seu pau dentro da boceta da Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, que *não era um boceta, mas o ninho dourado de Afrodite, um templo cor-de-rosa da beleza, um oásis quente e úmido onde o guerreiro mataria sua sede de amor.* (*Sexo*: 90) [Grifo meu]

Ainda mais radical seria a interferência seguinte, quando o narrador, surpreendendo o leitor com uma repentina onisciência (ou onipotência), ratifica qualquer desconfiança deste quanto a relevância das informações que recebe:

A Mãe DA Adolescente Meio Hippie tinha medo de que, algum dia, A Adolescente Meio Hippie fosse contaminada pelo vírus da AIDS. *A Adolescente Meio Hippie nunca seria contaminada pelo vírus da AIDS. A Adolescente Meio Hippie morreria aos vinte e três anos num acidente de carro.* (*Sexo*: 34) [Grifo meu]

Tanto mais porque a participação da Adolescente Meio Hippie, em *Sexo*, não encerrará aqui. O que poderá ainda ser narrado sobre ela que compense o acidente fatal? Se não se quer entender que este narrador ridiculariza seu leitor, seus personagens ou a si próprio, deve-se compreender que o interesse do texto está na própria *surpresa* destas intervenções. Pois aqui também se aplica o que diz Pedrosa a propósito dos dois escritores que aborda e do hiper-realismo em geral: “Os artifícios usados para criar no discurso a impressão de realidade terminam por servir a um fim contraditório a este, e marcam o discurso como invenção” (1977: 119).

*

Espero não ir de encontro ao entendimento de que a escrita de um romance inevitavelmente pressupõe trabalho, ou, de acordo com as palavras, exageradas ou não, do próprio Sant’Anna, *aquela disciplina insuportável, aquela solidão doentia, aquele diálogo egocêntrico consigo mesmo e mais um monte de angústias desnecessárias ao bem estar humano*. Contudo, muito do que já indiquei aqui pode ser igualmente deduzido da arte dita minimalista, digo, se de um ponto de vista que compreende esta, ainda que positivamente, como uma prática reducionista. Um dos artistas identificados nesta corrente, Robert Morris, afirmava, em 1970, que o que importa é a “separação da energia da arte do enfadonho ofício de produção de arte” (Gablik, 1993: 177), assinalando, portanto, uma preocupação que no mínimo estava por trás de seu trabalho. E, na medida em que Sant’Anna chama a atenção, quase que ao mesmo tempo, para as *duas* energias – como se a autonomia de cada uma em *Sexo*, por exemplo, fosse manifestamente relativa –, a mesma distinção parece resolvida de um modo diferente, ou quase oposto, nesse texto.

Em *Sexo*, sempre que o narrador se refere a algum de seus personagens, repete mecanicamente a sua identificação completa. Os significados do procedimento utilizado são de fato muito amplos, mas a primeira coisa que eu realmente sinto é que este *poderia* funcionar como um procedimento favorável à economia não do tamanho

do texto exatamente, mas do próprio trabalho de criação (supondo, é claro, que um romance tenha necessariamente que alcançar um número mínimo de páginas; ou supondo que um romance não possa ter momentos de fatura absolutamente mecânica). O mecânico e o criativo, se não são sinônimos, ao menos caminham sempre lado a lado. Se é comum a noção freudiana de que o artista, ao contrário do cientista, esconde o desprazer implícito na realização dos seus trabalhos, podemos dizer que *Sexo*, ao invés de evidenciar este desprazer, simula um terreno onde o prazer ou o desprazer não contam, ou onde o braçal e o mecânico não se distinguem com clareza do criativo. Um parágrafo que teria cinco linhas (caso os personagens tivessem um nome próprio) transforma-se num parágrafo de quinze. Ao menos, tal procedimento funciona como um rastro de objetividade dentro de um relato inevitavelmente subjetivo:

(...)

Um dia, Quando o Chefe Da Expedição Da Firma estava sofrendo, apaixonado, olhando para a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Magra, De Seios Firmes Com Róseos Mamilos & Bunda Empinada, Do Presidente Da Firma, entrando no carro negro, importado do Japão, do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, Bem Apessoado, Culto, Com O Bumbum Bem Torneado E Pêlos Sobre O Peito másculo, o Assistente Da Contabilidade, que também olhava para a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Magra, De Seios Firmes Com Róseos Mamilos & Bunda Empinada, Do Presidente Da Firma, entrando no carro negro, importado do Japão, do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, Bem Apessoado, Culto, Com O Bumbum Bem Torneado E Pêlos Sobre O Peito másculo, comentou com o Chefe Da Expedição Da Firma, apontando para a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Magra, De Seios Firmes Com Róseos Mamilos & Bunda Empinada, Do Presidente Da Firma:

“Que rabo, hein?!?!” [*Triângulo Amoroso (Um resumo de Sexo)*: 99]

Mas isto certamente diz menos dos ânimos do autor do que da possibilidade do texto *simular* sinais de seu próprio fazer. Como se o leitor pudesse acompanhar, no decorrer da leitura, o modo como o romance se estrutura, se não a sua própria “mecânica” de construção. Ou como se o final do livro não importasse mais do que o fazer encenado pela escrita.

Existem motivos que se repetem inúmeras vezes, como as seqüências “seios firmes com róseos mamilos e bunda empinada”, ou “pêlos de seu peito másculo”, ou “sexo oral, sexo anal, sexo grupal, menage à trois, etc...”. (Não raro, estas seqüências,

ou parte delas, ressurgem em outros textos do autor, evidenciando-se um processo de colagem.) Em *Sexo*, o exemplo mais extremado de repetição se resolve no capítulo (bem mais extenso que os capítulos vizinhos) dedicado a dois Jovens Executivos (e às suas respectivas Noivas Louras) que, num momento anterior da narrativa, puseram-se lado a lado em seus carros num sinal de trânsito. Diferenciados apenas pelas gravatas que usam, as informações relativas a ambos são absolutamente coincidentes:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas e sua Noiva Loura , Bronzeada Pelo Sol, achavam que a imagem da mulher colocando um diafragma na boceta tirava a espontaneidade da relação sexual.

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos e sua Noiva Loura , Bronzeada Pelo Sol, achavam que a imagem da mulher colocando um diafragma na boceta tirava a espontaneidade da relação sexual. (*Sexo*: 108)

(...)

O bumbum do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era bem torneado.

O bumbum do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos era bem torneado. (*Sexo*: 109)

É, como se, para compensar um suposta falta de “fôlego criativo”, este capítulo promettesse uma compensação ao leitor pela sua própria insistência. Faz lembrar uma daquelas anedotas bem longas, que envolvem tanto a capacidade de memorização do narrador quanto a paciência do ouvinte. É como, afinal, este narrador age o tempo todo, ou seja, tirando a graça da piada em explicar a piada. Sendo que, no caso, justamente o sincronismo um tanto inverossímil dos dois personagens permitirá um inesperado ponto de virada, o entrecruzamento de seus destinos ao trocarem os seus “satélites”, as suas noivas, um com o outro, como um improvisado intercâmbio entre duas paralelas. Cada um dos executivos “traumatiza” a primeira noiva para acertar com a segunda. O ponto de vista do narrador é mais próximo deles, e por isso eles são diferentes, não importa se por apenas uma gravata. Suas noivas é que são idênticas e, por isso, cambiáveis. Mas não existe em *Sexo* uma garantia de que seus personagens viverão sem um passado, ou sem uma inscrição, embora disso dependa o sucesso da nova relação de cada um, quero dizer, de que, para elas, cada noivo continue a ser como o anterior, mas sem o trauma diretamente associado à sua figura.

Evidente, aqui, é sobretudo o caráter maquinal (ou eletrônico) do narrador. Tal procedimento imediatamente supõe aquele outro, matemático, de armazenamento de informações em código binário (espécie de 0, 1; 0, 1; 0, 1...). Ou, antes, uma simulada decodificação deste código. Em *Sexo*, tudo ocorre como um jogo de cartas marcadas e não basta aos personagens se adequarem a suas regras para atingirem seus objetivos, ainda que isto ajude. Afinal, é o narrador quem dá as cartas, mesmo que insinue por vezes o oposto:

Foi uma pena que o Japonês Da IBM não tivesse visto a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon saindo do shopping center. Se o Japonês Da IBM tivesse visto a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, com certeza teria se apaixonado instantaneamente. (*Sexo*: 24)

Ou seja, como se o acaso também tivesse a sua parcela na criação do romance ou na sorte dos personagens. Aquele mencionado ponto de virada aponta para uma “ironia do destino”, paradoxalmente, mais verossímil do que as coincidências que a possibilitam. É como se Sant’Anna brincasse com Aristóteles e dissesse: é verossímil que o verossímil ocorra.

*

Segundo David Batchelor, a objeção principal de Greenberg às obras do minimalismo era que seriam elas “demasiado uma proeza da ideação, e não o suficiente qualquer outra coisa” (2001: 30). Tais obras lhe pareciam ser concebidas e executadas segundo um projeto, em vez de serem “sentidas e descobertas” (idem: 30). É o próprio Batchelor quem afirma:

Se uma narrativa de luta e improvisação representada na forma visível é uma precondição da arte autêntica, essas obras [do minimalismo] seriam então realmente fora de propósito. (2001: 30)

E não faltaram comentários negativos a propósito, por exemplo, dos trabalhos de Frank Stella, bem como da arte minimalista em geral:

O vazio neutro das pinturas pretas [de Stella] pareceu ser, aos olhos de muitas pessoas, um recuo tão completo das preocupações humanísticas, que elas só podiam ser uma aberração, sinônimo de tudo o que é anti-subjetivo, materialista, determinista, antívida, em nossa cultura – aspirando a nada mais elevado do que o tédio e a futilidade. Seu distanciamento desconcertante inspirou uma considerável dose de hostilidade por parte dos críticos. (...) Irving Sandler considerou que, de um modo geral, o minimalismo era ‘mecanicista e destituído de qualquer luta ou busca criativa’, (...) Donald Kuspit atacou-o de ser tortuoso e pedante, mecanicamente auto-referente e ‘autoritário’, sendo suas formas fixas, na opinião dele, uma negação repressiva do mundo vital. (Gablik, 1993: 176-177)

É certo que o minimalismo também foi encarado de um modo diametralmente oposto, como quando o próprio Batchelor pontua o seu caráter por vezes decorativo, senão “feminino”. Ou então mereceu leituras num nível bem diferente. Segundo Hal Foster, à diferença do que os seus próprios artistas poderiam muitas vezes alegar, o minimalismo não era redutivo e tampouco idealista: não lidava com formas puras, não mapeava estruturas lógicas e nem descrevia um pensamento abstrato (Foster, 1996: 40). Longe de idealista, o trabalho minimalista “complica[va] a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num particular espaço e tempo” (idem: 40). Assim, propunha uma mudança do foco sobre o objeto para a sua própria percepção, para a sua *situação*.⁶ E o que, forçando uma comparação, parece relativamente similar ao que inferimos deste trecho um tanto perverso de *Sexo*:

Abaixo do cu (*ou acima, dependendo do ponto de visão*) da Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban, estava a boceta da Esposa Com Mais De Quarenta do Executivo De Óculos Ray-Ban.

(...)

Logo acima dessa carne amarronzada (*ou abaixo, dependendo do ponto de visão*), os pequenos lábios (...) flácidos e marrons subiam (*ou desciam, dependendo do ponto de visão*) até perto da virilha (...) (*Sexo*: 71) [grifos meus]

Pois é como se, aqui, o narrador imaginasse seu leitor escolhendo o melhor ângulo para ver a cena de sexo. Ou como se, à maneira de um televisor, este narrador apenas veiculasse a seus leitores uma transmissão, quase se colocando ao lado destes como um mero espectador. Igualmente, ele também pode agir como se fosse não um escritor, mas um *cameraman*. Na cena, em *Sexo*, do Motel Le Petit Palais, é como se

o narrador – sempre com o olho colado à câmera – se posicionasse em vários ângulos obscenos:

O saco escrotal de Alex encostou no saco escrotal de Marquinhos.

(...)

Alex colocou seu dedo médio no cu da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol.

(...)

A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, lambeu o saco escrotal de Alex. (*Sexo*: 77-78)

Mas a inadequação da comparação estabelecida se dá menos pelo fato de que, aqui, o objeto livro não estaria sendo manuseado para ser ele próprio experienciado, mas porque, supomos, ainda existe uma câmera ou lente entre o leitor/interlocutor e o seu “objeto”. Sua experiência (se ainda for possível falar nesses termos) será sempre *mediada*, e não somente pelo livro, mas por um “narrador-câmera”, um “narrador-teleespectador”, ou ainda por um “texto-televisor”.

Contra uma compreensão da percepção da experiência estética como instantânea e descorporificada, o minimalismo implicava um tipo diferente de espectador, diz Foster: um espectador *corporificado* e cuja experiência existia através do tempo e no espaço *reais* (1996: 36-38). Mas, quanto ao narrador de *Sexo*, ou este apenas assiste (e não experiencia) ou experiencia através de máquinas.

Seja como for, o aludido caráter eletrônico é algo que o narrador traz consigo como uma inscrição, uma tatuagem, quando não um fardo, uma angústia. Talvez mais do que visível ou invisível, essa “carga acumulada” é *sensível*, pois ela é, afinal, o que o leitor também experimenta (ainda que se divirta) ao se submeter, aqui, à tarefa que o define como tal. Algo como uma angústia em tempo real, ainda que não exatamente uma “narrativa de luta”.

*

Para Foster, o fato de a produção serial (a ordem sócio-econômica do “uma coisa depois da outra”) ser integrada, com o pop e com o minimalismo, de modo

⁶ Morris observava secamente que trabalhos como o seu próprio “seriam indubitavelmente entediante aqueles que anseiam por acesso a algo especial exclusivo, cuja experiência reafirma sua percepção superior”. (Batchelor, 2001: 67)

consistente e sistemático à produção técnica do trabalho de arte, faria com que seus objetos significassem, na arte, do mesmo modo como significam em sua cotidianeidade, ou seja, em sua *sistemática latente* (Baudrillard), a qual não seria sublimada por nenhuma das duas correntes.

Of course seriality precedes minimalism and pop. Indeed, this procedure penetrated art when its old transcendental orders (God, pristine nature, Platonic forms, artistic genius began to fall apart. For once these orders were lost as referents or guarantees, "the oeuvre [became] the original" and "each painting [became] a discontinuous term of an indefinite series, and thus legible first not in its relation to the world but in its relation to other paintings by the same artist. (Foster, 1996: 63)

Podemos então entender porque, em *Sexo*, mesmo os personagens se referem, uns aos outros, pela sua inscrição em determinada série, como neste trecho em que alguns personagens, *incluindo* um “Marquinhos”, são apresentados uns aos outros:

- Marquinhos, Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens.
- Alex, Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol.
- Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Marquinhos. (*Sexo*: 46-47)

Ou seja, pelo modo mesmo como se inscrevem na “ordem sócio-econômica”. E não é que não percebam isto. Mais do que sublimar, eles *naturalizam* a série (coisa que também o leitor é praticamente obrigado a fazer se deseja prosseguir a leitura). Os estereótipos reconhecem o estereótipo. Ou seja, não se vive a libertação do estereótipo, mas se busca *viver* o estereótipo.

Entretanto, além do paralelo com a mencionada ordem, também infiro deste procedimento o mesmo que Batchelor diz daquelas “séries infindáveis” de Sol LeWitt, a saber: que “parecem inteiramente indiferentes a essas convenções e hábitos que dividem o sério do estúpido e o adulto do infantil” (2001: 61). Ainda a respeito de um trabalho de LeWitt, o *Cubo aberto incompleto*, o autor cita Rosalind Krauss, que encontraria na literatura a referência do artista:

O modelo para esse trabalho, Krauss afirma, não está na lógica superior de Kant ou Descartes, mas nas divagações compulsivas de um personagem de *Molloy*, uma história de Samuel Beckett. Molloy, o herói epônimo da narrativa, depende uma grande quantidade de tempo e de energia mental planejando um sistema para a circulação de dezesseis seixos através de sua boca e dos quatro bolsos de suas calças

e paletó, num esforço para garantir que cada seixo seja regularmente chupado e nenhum seja chupado mais do que outro. As ações de Molloy são certamente sistemáticas e seguem uma lógica obstinada; há também atenção ao detalhe, clareza, precisão e exatidão. Mas, como Krauss aponta, isso não atesta seus poderes de razão tanto quanto dá cobertura a “um abismo de irracionalidade”. (Batchelor, 2001: 69)

A partir desse ângulo talvez também pudéssemos ressaltar o caráter *obsessivo e não-cartesiano* do narrador de *Sexo*. Ademais, como o explica Schollhammer, se o perspectivismo linear renascentista foi o ‘regime escópico’ correlativo às premissas epistemológicas da razão cartesiana⁷, em *Sexo* se pode até apontar, como um desafio a este modelo, um elemento “barroco” no *desejo* ocular que explicitamente opera na visão de seu narrador. Pois, se este elemento se traduz num “componente sensual desestabilizador dentro da perspectiva” (2001: 35), entendo que, também no caso de *Sexo*, atuando sobre o seu leitor, ele poria em jogo, “sensivelmente, tanto a sua [do leitor] interpretação conceptual quanto, em última instância, sua subjetividade” (idem: 35-36). E ainda que tudo já esteja inscrito em (ou sugira) uma nova série:

O pau do Negro, Que Não Fedia, era maior do que o pau do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, que era maior do que o pau do Executivo De Óculos Ray-Ban, que era mais ou menos do mesmo tamanho que o pau do Gerente De Marketing Da Multinacional Que Fabricava Camisinhas. O pau do Negro, Que Fedia, era maior do que o pau do Negro, Que Não Fedia, que o pau do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, Que o pau do Executivo De Óculos Ray-Ban e que o pau do Gerente De Marketing Da Multinacional Que Fabricava Camisinhas. O menor pau de todos era o pau do Adolescente Meio Hippie. (*Sexo*: 20)

Aplicando a Sant’Anna o que Krauss diz de LeWitt, “a tagarelice de [sua] expansão serial não tem nada a ver com a economia da linguagem de um matemático” (Batchelor, 2001: 69), mesmo que ambos simulem o cálculo em seus trabalhos.

*

⁷ Baseando-se “numa visão mono-ocular, descorporizada e exterior em relação ao mundo retratado”, a um tempo transcendente e contingente, o perspectivismo identificaria o visível empírico com o conceitual e o visível com o verdadeiro (Schollhammer, 2001: 35).

Tazendo o debate para o contexto brasileiro, percebemos, pelas próprias aproximações com o minimalismo, como é possível estabelecermos outras entre as experiências formais de Sant'Anna – em *Sexo*, principalmente – com aquelas postas em prática, nos anos 50 e 60, pelos artistas concretos e neoconcretos.⁸

Os concretos se posicionavam contra irracionalismos de quaisquer espécie. Buscavam fazer com que sua arte se submetesse a uma vontade de certeza e precisão. Para tanto, colocavam-se como que “ao lado da tecnologia na luta pelo domínio da natureza e pela racionalização dos processos sociais” (Brito, 1999: 26).

De fato, a primeira impressão que *Sexo* simula para o leitor é a de que todas as informações que lhes são prestadas passam igualmente por algum tipo de controle tão rigoroso como eficaz. E, logo, que o autor, na medida em que o confundimos com o narrador, está longe de ser movido por algo da natureza de uma inspiração. Parece, sim, que algo de caráter meramente informacional nos está sendo narrado. E que existe um critério de ordenação para essas informações. No caso, é a máquina que se esforça para humanizar-se e não o contrário. Essa máquina sabe imitar, sabe até caricaturar, quase atuar:

– Pra mim, homem tem que ter pinto grande. E o Marcelo, coitado, tem um peruzinho deste tamaninho. Se eu soubesse, não teria dado pra ele. Mas você sabe, a gente só pode conferir na hora agá, quando já é tarde demais. Imagina só, ficou sobrando uns dois dedos de camisinha pra fora do peru. Só deu pra gozar quando o Marcelo usou a língua. Mesmo assim foi um orgasmo supermixuruca. Orgasmo de clitóris não me satisfaz. Eu sou vaginal, meu negócio é o pintão lá dentro. (*Sexo*: 26)

Contudo, ao retomar a 3^a pessoa, não esconde a sua condição de máquina. Às vezes até dispõe as informações simulando a não ordenação delas, ou como se elas apenas se esparramassem, como um texto não rescrito, ou não reordenado. Mas a idéia primeira de ordenação (de máquina) jamais foge de nossa consciência.

⁸ Assim como Foster pensa o minimalismo como o apogeu do modernismo e ao mesmo tempo uma quebra com ele, Brito situa o neoconcretismo como a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. Mas enquanto Foster pensa o minimalismo como uma manifestação que se imporia frente às categorias tradicionais de arte, expandindo o seu campo, aqui o neoconcretismo se forma já como resposta a uma base concreta.

Em comum com os trabalhos concretos, cuja “concepção implícita em seu processo de produção se aproximava metaforicamente dos procedimentos colocados em prática pela ciência e pela tecnologia” (idem: 39), em *Sexo* também há a simulação do trabalho de arte como uma produção metódica. Além disso, no Brasil, foram os concretos que introduziram a sistemática exploração da forma seriada, segundo Brito, pela “evidente necessidade de trabalhar com elementos discretos, ou seja, “material manipulável pela formalização matemática”. (Brito, 1999, 42). Isto, com o objetivo de se produzir uma arte reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação de seu criador. A vontade do concretismo é a de excluir qualquer transcendência do âmbito do trabalho de arte. E, nesse sentido, *Sexo* parece insinuar o mesmo: que seu modelo narrativo é como uma matriz da qual qualquer um poderia, de certa forma, se apropriar também. E uma matriz que tanto simula um vínculo estreito com o cibernético como com o moderno, mas que, no caso do concretismo, terminaria muitas vezes redundando “na mera ilustração de um saber a priori”. (Brito:) Esse “fetiche do tecnológico”, bem como a ausência de subjetividade na arte concreta, constituíram justamente algumas das acusações que lhes fizeram os neoconcretos. A politização (formal) da arte neoconcreta era justamente o apontar a despolitização da arte concreta (a qual estabelecia um limite para a atuação de ambas).⁹

E, assim como postulava o neoconcretismo, nos textos de André Sant’Anna também se constata “intenções expressivas no centro do trabalho da arte”. Brito afirma “que o termo produção, utilizado pelos concretos, conotava uma espécie de operação racionalista que parecia aos neoconcretos excluir um envolvimento libidinal do sujeito-artista”. (1999: 70-71) E *Sexo*, por assim dizer – parafraseando Brito ao se referir aos “objetos ativos” de Willys de Castro – também põe em jogo uma circulação de desejo que não estava prevista pelo sistema concreto. Se, nos trabalhos mencionados, a *intensidade* que se investe sobre a estrutura, o caráter *insistente* e a *perversidade* estariam justamente “na recusa em contentar-se com o dado relacional e por assim dizer objetivo”, (idem: 93) podemos dizer, como já vimos, que isso também ocorre em *Sexo*. Sendo que, aqui, o aparentemente aleatório e a abertura ao

⁹ No próximo capítulo, fortaleço a “politização formal” de *Sexo* e dos demais textos de Sant’Anna ao

excesso, características que compartilha *Sexo* com o neoconcretismo, encontram-se inevitavelmente inscritos numa série relacional. Porque, se no concretismo não há espaço para o resíduo, em *Sexo* esta palavra talvez nem faça sentido.¹⁰

No que diz respeito ao sujeito, a sua condição de existência – “a sua verdade enquanto *efeito do sistema*” (Brito, 1999: 85) – não foi, assim como na arte concreta, sequer interrogada pelos neoconcretos. Ao menos os neoconcretos escapavam da definição do sujeito como clara racionalidade. Já em *Sexo*, se há a simulação de uma narração pela máquina midiática, ou ainda, se o *corpo* de seu narrador é este próprio aparato midiático, percebe-se que, aonde há intencionalidade e arbitrariedade, isso se dá em coordenação com os comandos e os moralismos desta máquina.

Por isso qualquer singularidade, qualquer acaso, em *Sexo*, não apenas é previsto mas já está devidamente seriado. Entendo que Sant’Anna nos dá mesmo *ferramentas* para abordarmos literariamente, pois ao nível da linguagem, as novas tecnologias de representação. Convida à apropriação alheia de seu estilo, pois este lembra mais uma matriz (um jogo eletrônico, por exemplo) do que propriamente um estilo.

Em seu artigo, Ângela Dias nos descreve a “rede combinatória” de *Sexo*:

(...)

A matriz “adolescente” nos dá “o Adolescente Meio Hippie”, “A Adolescente Meio Hippie”, “o grupo de jovens meio hippies, “o Jovem Meio Hippie Que Tocava Violão” etc. A matriz “negro”, por exemplo, partindo do originário “o Negro, Que Fedia, pode desdobrar-se em “o Office-Boy Negro, Que Fedia”, “o Negro, Que Não Fedia”, “as Cinco Negras Que Não Fediam”, o “Negro, Que Havia Se Formado Em Ciências Políticas”, ou, ainda, “a Trocadora do Ônibus No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde” (...) (2001: 78)

A autora ainda exemplifica o desdobramento das matrizes “Executivo” e “Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol”, o que lhe permite concluir que, em todos os casos, dois vetores, duas diretrizes, se expandiriam “progressiva e indefinidamente”:

propor um diálogo direto entre estes e o livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula.

¹⁰ Citando a cena do metrô, em *Sexo*, protagonizada pelo Casal De Adolescentes Meio Hippies e pelo Office-Boy Negro, Que Fedia, Ângela Dias mostra, por sua vez, como uma passagem “lateral e dispensável em qualquer outro tipo de narrativa surpreende pela verticalidade da captação de traços marcantes na sociabilidade das grandes metrópoles brasileiras.” (Dias, 2001: 81-82)

A primeira diretriz consiste na aparência mais superficial e epidérmica (as cores e texturas da pele, dos cabelos, os dentes etc.), ou seja, no padrão racial, em sua versão mais óbvia e clichê. A segunda diretriz, em franca complementaridade com a anterior, conforma a posição de classe e, previsível, ratifica a estratificação social brasileira” (...) (idem: 78)

Dias afirma que o próprio assunto (“*leitmotiv*”) ‘sexo’ coordena-se ao enredo “auto-desdobrável” de *Sexo*. (2001) E é por isso, afirmo, que este próprio assunto deve ser lido como um elemento formal. *Sexo* com certeza é apenas um “espelho” (ou uma “lente”) e somos *nós*, leitores, que dizemos o que ele reflete. Isso significa que *Sexo* jamais denuncia algo, mas apenas “constitui estruturalmente” (idem) algo. E por isso mesmo este “anti-romance” impede “a negatividade da paródia”. (idem) E por isso ele talvez seja “o pastiche mais que perfeito da estética hiper-realista”. (idem: 83).¹¹ Mas, novamente insisto, quem decide se *Sexo* é paródia ou pastiche somos nós. O que parece óbvio, na medida em que, claro, “não se deve confundir o autor com o narrador...” Mas, por outro lado, à proporção que, como penso, alguns textos *tem* assunto (a maioria, creio) e outros não, ou nem tanto, entendo que *Sexo* está do lado dos que *não* tem um assunto, digo, no seu sentido substantivo. Porque o próprio assunto de *Sexo* não é substantivo.¹²

Minha sugestão, nem tão irônica como pode parecer, é que *Sexo*, se veicula a realidade, o faz da mesma maneira que, por exemplo, um aparelho de televisão. Pois ninguém diz que um televisor é ruim apenas porque está passando um programa ruim.

*

Seria mais do que desmedido aproximar Sant’Anna da desconfiança dos neoconcretos com relação à possibilidade de participação da arte na produção industrial – como pela “criação de matrizes utilizáveis pelos *mass media* na sua intervenção na vida social” –, mas certamente o escritor cultiva o mesmo amadorismo que permitia a esta vanguarda construtiva “não se [guiar] diretamente por nenhum plano de transformação social e [operar] de um modo quase marginal” (Brito, 1999:

¹¹ Aqui eu utilizo essas categorias um tanto rigidamente, sei, como se a paródia correspondesse a uma postura inapelavelmente crítica e o pastiche a um possível acriticismo, o que, sabe-se, é questionável.

¹² Citando expressões de Derrida, Dias afirma: “*Sexo* deglute e manifesta, em sua linguagem, a propriedade geral do ‘corpo sem corpo do dinheiro’ ou de sua ‘vida sem vida pessoal e sem propriedade individual’ extensiva ao mercado como máquina do capital. (2001: 79-80)

61). De modo algum existe, em *Sexo*, e à diferença dos neoconcretos, uma “recusa da integração funcionalista da arte na coletividade” (idem: 82) e eu sequer insinuo que Sant’Anna pense nesses termos. Mas, segundo Brito, estes artistas já sabiam

o que significava precisamente a participação dos artistas na produção: o final de suas preocupações com as funções da forma enquanto prática estética e organizadora, e o ingresso numa área de competição e de apelo ao consumo, a forma representando uma pressão autoritária e classista, transformada em dispositivo de distribuição de *status*. O sonho do *design*, o seu projeto de “espiritualização” do cotidiano, o seu desejo de criar uma transcendência para o ambiente moderno, revelaram-se afinal como o resultado de um raciocínio grosseiramente positivista e pequeno-burguês. Foram assimilados pelo sistema enquanto agentes mecânicos da repartição do espaço social em níveis de consumo, em mundos tangenciais que manipulam o desejo das classes segundo o imperativo da ascensão. E servem a uma estratégia do capitalismo contemporâneo de canalizar as singularidades, mesmo as perversas, para o interior dos dispositivos de consumo, produzindo o simulacro da libertação sexual, por exemplo. (Brito, 1999: 21)

Enfim, todo este trecho serviria a uma descrição exata do que ocorre em *Sexo*. Seus personagens são catalogados como consumidores de um determinado estilo de vida e o são conforme as faixas do mercado ou segundo os critérios – o narrador o diz – das agências de publicidade. Não há dúvida de que aquele que nos narra o romance – especialista ou aprendiz da forma – sabe muito bem como funciona esta “área de competição e de apelo ao consumo”. Mas, ainda que *Sexo* simule (e também *tenha*) preocupação com o mercado – como pelo aspecto gritante (ainda que branco) do título na capa de sua segunda edição e através de citações positivas da crítica na quarta capa (ao modo das publicações mais comerciais) –, o livro, ao modo, portanto, dos trabalhos de arte neoconcretos, construiu-se na total ausência de confronto com as *demandas* ou *expectativas* de um mercado.

Um certo trecho de *Sexo* exemplifica o seu desprezo (um tanto ambíguo, é certo) por um determinado artista contemporâneo tão oportunista quanto, talvez, bem intencionado:

A boca da Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, deslizando pelo pau do Negro, Que Não Fedia, caso fosse fotografada naquele instante, poderia fazer parte de um moderno ensaio fotográfico erótico em preto e branco, digno dos mais sensíveis fotógrafos de arte. Esse possível ensaio fotográfico seria editado em capa dura coberta por acetato, onde o nome do fotógrafo e o título

“Contrastes” estariam impressos com tipografia Helvética. A Apresentadora Do Programa De Variedade Da Televisão, Que Era Loura, sabia fazer de cada relação sexual uma obra de composição estética. (*Sexo*: 85)

*

Nos anos 60 cresce também em importância um movimento chamado *Nova Figuração*, do qual Rubens Gerchman seria um dos integrantes. Escreve o crítico Reynaldo Roels que as primeiras obras de Gerchman pareceram, tanto à crítica como ao público, de “ascendência incerta e paternidade duvidosa” (2001). Seus trabalhos não eram belos no tratamento, remetendo inclusive à *art brut*, e nem se prestavam bem à fantasia e ao lirismo. Com Gerchman, aliás, “a fotografia e a página impressa começam a ser utilizados como base para a construção das imagens” (idem) E, contudo,

Não se tratava de fazer a apologia dos meios de comunicação (aliás ainda distantes da difusão maciça que viria a caracterizá-los profundamente, menos ainda de *glamourizar* um sociedade que, na superfície assim como no fundo, era essencialmente arcaica e injusta, repressora e reprimida, viciada nos meios que utilizava para manter a qualquer custo a ordem burguesa e sua imagem. (Roels, 2000)

Os temas urbanos de Gerchman incluíam anônimos sem distinção amontoados em ônibus, em elevadores ou em edifícios residenciais (“moradias coletivas” é como aparecem nos títulos), multidões, jogos de futebol, etc. Esse “contato obrigatório e desumanizado” também é um tema claramente presente no texto de *Sexo*, e do qual dirá Ângela Dias:

A fisicalidade compulsória da integração, a corporalidade promíscua da interação com o anônimo animalizam as relações humanas e animalizam as relações humanas e, evidentemente, tecem um tipo obrigatório de solidariedade radicalmente anti-social (2001: 77).

Um parênteses. Pois a afirmação do cotidiano tornou-se elemento fundamental na obra de artistas de ascendência construtiva também, como, por exemplo, Hélio Oiticica. A partir de 64, com os Parangolés – capas, tendas ou estandartes para vestir ou exibir – o trabalho do artista rompe em definitivo a distância entre a obra e o

espectador, estendendo-se a outras áreas como a dança e a música. Assim os sintetiza Denise Trindade:

Ao revermos a importância dos Parangolés de Hélio Oiticica e conceituá-los como pop arte brasileira, queremos afirmar os múltiplos sentidos dos signos do cotidiano e como eles, apreendidos e recriados pelo artista, modificam o sentido de cultura, aproximando as diferentes “classes sociais” através da sensualidade e da fantasia. (Trindade, 2002)

Ademais, assim como Gerchman recorria, “como meio de escapar aos vícios da estética tradicional, não à elegância do *design* moderno e sim à ingenuidade da arte popular e à simplicidade da propaganda barata” (Roels, 2001), é possível afirmar que, em Oiticica:

o samba, a arquitetura da favela e o gingado brasileiro, através dos Parangolés, formam imagens que identificam o Brasil com um sentido diferente das fotos publicitárias clichês e de turismo que vendem o país por suas mulatas nuas ou quase nuas, o sambista musculoso e “sarado” e um Rio de Janeiro de “cartão postal”. A sensualidade que esta publicidade evoca está ligada ao mercantilismo, conotando a afirmação de uma cultura dominada onde estas “figuras” aparecem estetizadas, cosmetizadas, como um convite à repetição e à perpetuação de um antropofagismo perverso do gringo-que-come-a-mulata ou o mulato e se “diverte” aprendendo alguns passos de samba. (Trindade, 2002)

Mas, sendo assim, os Parangolés de Oiticica apontam para algo de que a prosa de Sant’Anna parece pouco ou nada impregnada: um cotidiano não estetizado ou não virtualizado pela publicidade. Ao menos em *Sexo*, o escritor mais parece, à maneira de Gerchman, “desglamourizar” o glamour. Em outro texto, *Simpatia pelo Demônio*, Sant’Anna inclusive suplanta qualquer falta de glamour. Mas deixo a discussão para o próximo capítulo.

A conclusão deste, por sua vez, é que, pela incorporação – ao modo como, nos anos 60, fizeram a arte pop e o hiper-realismo –, de novas técnicas ou tecnologias representativas em seu texto, Sant’Anna é capaz de trazer *visualidade* para dentro deste. Doravante, para chegar a qualquer assunto, Sant’Anna precisa antes incorporar o *meio* pelo qual este assunto poderia chegar a seus leitores *sem* o livro.

Se tais meios representam a realidade de modo estereotipado, se os “fantasmas do mercado virtual de imagens” (Dias) insinuam-se mais e mais em nossa relação

com o real, o narrador de Sant'Anna, em *Sexo* e em *Amor*, embora “ressuscite” sempre, simula o seu próprio desaparecimento. Ou se posiciona em uma espécie de *não lugar*, no qual toda a realidade (mesmo a do inconsciente) já estaria assolada por estes fantasmas. Mais imediatamente, não há tanto uma tentativa de apreensão do real quanto a representação de uma fachada, uma representação estereotipada do real, ou ainda, de um real estereotipado.

Por outro lado, a conseqüente sobreposição (e simulação) do efeito produzido pelo meio sobre aquele outro efeito produzido pelo assunto, parece priorizar – e, nesse específico sentido, à semelhança da arte minimalista ou neoconcreta – o tempo como *duração e virtualidade*. Os textos de Sant'Anna (principalmente *Amor* e *Sexo*) terminam por valorizar a leitura enquanto *tempo* de uma experiência um tanto ambígua (porque aparentemente passiva), mas ainda uma experiência, pois esses textos são lidos apenas se forem também *vestidos*. Como se pudessem ser parangolés “tecnologicamente corretos”.

Não se pode esquecer que o texto de Sant'Anna pode, primeiramente, também parecer um texto escrito com “dificuldade”, como se seu narrador jamais *aprendesse* a narrar (e por isso *improvisa* sempre), ou como se o escrever definitivamente não pudesse prescindir da *experiência* de escrever. Talvez por isso, se estivermos atentos, percebemos que, afinal de contas, Sant'Anna *sempre* escreve de maneiras diferentes.

Mas, por outro lado, a questão de escrever bem ou não *não* se coloca em relação a textos como *Amor* ou *Sexo*, pela própria técnica representativa que estes textos simulam, ainda que uma técnica de baixíssima definição, e por mais virtuosismo técnico que o autor (*a posteriori*) exhiba. Ou seja, ainda que sua técnica seja correlata àquela de um *videogame* já um tanto arcaico como, por exemplo, o ATARI, sabemos que, no que corresponde ao seu programa, este jogo não vai falhar. Apenas nós falhamos na sua direção, no seu controle, e começamos outra partida. Até que ele, o programa, sirva enfim a nosso próprio exibicionismo.

Ou seja, talvez a questão não seja exatamente a de que o conteúdo do texto de Sant'Anna é um conteúdo formal, como poderia ser o de uma pintura de Mondrian ou de Pollock. Partindo do pressuposto (falso ou não) de que gostamos de algo pelo seu conteúdo, e de que podemos gostar desta pintura de vanguarda porque sua forma ou

sua superficialidade traduz o seu conteúdo, a relação que temos com um texto como *Sexo* é uma relação de uso, ou de fetiche, pois gostamos da forma ou da técnica de *Sexo* porque esta – seja como o ATARI, ou como um jogo de última geração – nos *permite* algo, simula um extensão (ou uma prótese) dos nossos sentidos. Ou a possibilidade de uma inteligência artificial. Há um razoável “fetiche do tecnológico” no texto de Sant’Anna.

* * *

Faço música, pois acho que isto está mais perto de música do que de outra coisa qualquer. E não se trata de coisa musical. É música.

Hélio Oiticica.

Ao menos preparado o terreno para discussões posteriores e, enfim, porque não cogito a possibilidade de estabelecer um como “paideuma não-literário” de André Sant’Anna, tornemos à sugestão do mesmo sobre a musicalidade de seus textos. Pois, além da paixão por Jimi Hendrix e os Stones, esta conceituação da “música”, como se vê, é algo que Sant’Anna compartilha com Oiticica.

A série *Jam Session* compõe-se de cinco textos (inicialmente endereçados a um site na internet e depois publicados em *Amor e outras histórias*), todos protagonizados por astros do rock e do jazz.¹³ No primeiro deles, *Bitches Brew*, os cadáveres de Duke Ellington e Miles Davis levantam de suas covas, sentam sobre seus respectivos túmulos e conversam.

No que Miles mexe a mão aparentando tocar um trompete invisível, Duke lhe pergunta se “tem praticado”. Miles responde: “Não, só escutado.”

Assim, ou Miles estabelece uma oposição rígida entre a prática e a recepção (ou, adiantemos, entre a escrita e a leitura), ou talvez queira indiretamente dizer que a música implica muito mais num exercício de escuta (de leitura) do que de técnica

¹³ Os textos (e protagonistas) da *Jam Session* são, respectivamente: *Bitches Brew* (Duke Ellington e Miles Davis), *Nothing is Real* (os Beatles), *Você já experimentou?* (Jimi Hendrix), *Simpatia pelo Demônio* (os Rolling Stones) e *Bird e Algo* (Charlie Parker).

propriamente. E após novo interesse de Duke, Miles afirma que escuta “seqüências de notas, timbres e intensidades”.

Entendo que Duke, ao fazer perguntas, acredite preparar alguma espécie de terreno, de base (harmônica) para Miles. Mas a resposta deste soou a Duke tão óbvia que lhe pareceu que Miles “falava qualquer nota”. Duke pergunta se a música que Miles “fazia com os meninos” era jazz. Pois Duke, no fundo, só consegue ouvir “que aquelas improvisações eram feitas em cima de harmonia nenhuma”, já que, em sua opinião, “uma nota sem harmonia vira qualquer nota”. Miles lhe responde que, ao contrário, “uma nota solta, livre do acorde, contém todas as harmonias”. E então Duke comenta, embora não fique tão claro em que tom: “Você ainda é jovem, Miles.”

Instaurando o silêncio entre os dois, não falaria “qualquer nota” essa frase de Duke? A concordar com Miles, certamente que não. (Pois Duke pode querer dizer que Miles ainda amadurecerá, ou envelhecerá, entendendo que música é o que ele, Duke, acha que é música. Porém, Miles entende que é desnecessário desmentir a frase de Duke, pois até gosta da idéia de associar seus experimentalismos a uma suposta juventude.) É ele quem retoma o fio da conversa, comentando com Duke Ellington que, no entanto, “as suas harmonias [de Duke] eram tão perfeitas que as notas ficavam livres nelas também.” Duke responde: “Você é muito intelectual, Miles. Música se faz é com o coração.” Miles sorri e, embora houvesse passado “a vida toda deprimido, mau humorado”, afirma que “música a gente faz porque é divertido”.

Assim como Duke deseja cooptar Miles para sua banda, cada nota, em sua opinião, deve pertencer a uma dada série, escala ou harmonia. Mas o improvisado de Miles parece se dar mediante pequenas desafinações (intensidades) em relação ao que Duke lhe pergunta, como se realmente fosse caminhar numa direção diferente, até oposta. Porém, o diálogo continua: mexe-se o caldo.¹⁴ Miles nunca abandona de todo a nota, estando afinado com Duke, mesmo que à revelia deste. Ao contrário dos textos aqui já mencionados, pelo menos aparentemente, em *Bitches Brew* Sant’Anna

¹⁴ *Bitches Brew* é o nome de um disco de Miles Davis que introduz a peça musical homônima; e é também um trocadilho para “witches brew”, que significa tanto feitiçaria como feitiço. No título de Miles, que é também o utilizado por Sant’Anna, sugere-se uma confusão entre feiticeira (ou bruxa) e prostituta. Quero dizer que, assim como, no texto de Sant’Anna, Miles injeta a terra do cemitério (diluída na água da chuva) no próprio corpo, com a gravação de *Bitches Brew*, Miles também trazia para o corpo do Jazz – pela primeira vez, acredito – a “impureza” de uma guitarra distorcida.

simula tanto um puro improviso quanto uma harmonia de elementos livres. Duke é sempre Duke e Miles é sempre Miles. Mesmo que, após Miles se despedir, Duke Ellington ouça

o som da chuva caindo, o timbre das gotas batendo na terra, em cada túmulo, ouviu uma sirene de ambulância ao longe, o eco de um cachorro latindo num beco, uma risada de mulher, o vento, garotos que corriam pela rua chutando latas vazias. (...) (*Bitches Brew*: 70)

Se o texto ainda apresenta um ou outro dado, provavelmente indissociável da peça musical que sua escrita constitui, aqui já se diz de sons que remetem a imagens, elementos naturais ou até ao esboço de uma narrativa.

Mas, se a música é algo além ou aquém da própria música (um silêncio, uma imagem, uma ação), por outro lado, já tendo inclusive mencionado os Rolling Stones na citada *Nota de abertura*, Sant'Anna não pretende complicar em nada esta (já complicando) *palavra*. E, assim como a harmonia, o ritmo e a melodia, ela também deverá ser compreendida pelo leitor em seu sentido mais literal.