

2

Que trata sobretudo das relações entre o texto de Sant'Anna e o livro *PanAmérica*.

(...) Eu avistei no meio da multidão vestida de longas túnicas Cary Grant com a sua imensa barba de patriarca e cabeleira branca. Cary Grant estava de cajado na mão e com uma grossa túnica cinzenta que chegava até os pés. Eu me aproximei de Cary Grant e disse que ele precisava se compenetrar do papel (...) Cary Grant havia retirado as longas barbas brancas para ouvir melhor. Eu disse para ele interpretar a cena de abertura do mar. Cary Grant levantou o cajado e eu o interrompi dizendo que ele deveria recolocar a barba. Cary Grant recolocou a barba e fez um movimento impetuoso elevando o cajado para o alto. Eu disse que deveria ser um gesto mais enérgico e dramático, correspondente ao de patriarca do povo judeu. Cary Grant repetiu o gesto de elevar o cajado e eu disse que estava bom e perguntei se ele já havia decorado o diálogo que ele teria com Deus.

PanAmérica: 11

Na contracapa da 2ª edição de *Sexo*, há, entre outros, um comentário feito pelo escritor Rubens Figueiredo (extraído de uma resenha sua sobre o livro), afirmando que o romance em questão “parece se regalar em não se parecer com nada que exista em nossa literatura” (2000). Por outro lado (e o que não desmente Rubens) são muito claras as correspondências tanto entre *Sexo* (1999) e *PanAmérica* (1967) [PA, daqui em diante], de José Agrippino de Paula, como entre PA e quase todos os textos publicados por André Sant'Anna até então. E, portanto, pensá-los em relação à referida obra de Agrippino é, de certo modo, já distinguir aqui uma linhagem literária.

As semelhanças se fazem evidentes a partir do próprio fraseado costumeiro de Sant'Anna, que imediatamente faz lembrar aquele de PA. Em PA, por exemplo, cada capítulo se constitui de um longo parágrafo único, o que é o caso de contos também inteiriços de Sant'Anna, como *Você já experimentou?*, *Aquarius*, *O importado vermelho de Noé*, *Deus é Bom nº 6* e *Rush*. Mais ainda, aquilo que é uma característica apenas recorrente da frase em PA – a não substituição de nome por pronome, por exemplo –, um livro como *Sexo* explorará de modo sistemático. O resultado deveria ser mais próximo de como naturalmente falamos, impressão que ao menos a primeira página de PA nos causa, mas que não podemos estender a *Sexo* pois a denominação artificial dos personagens de antemão o impede. Contudo, em ambos os textos o efeito é mais ou menos o de uma “frase ioiô”: em PA, devido

principalmente à predominância da frase na ordem direta, de modo que o sujeito (em geral, o “eu” que se reinsere a cada frase) precisa sempre ser retomado para dar início a uma nova oração; em *Sexo*, devido à insistente recorrência da longa identificação de cada personagem.

Há mesmo referências explícitas a PA em seu textos, como quando, logo no início de *Amor*, se fala de um “cara fazendo sexo com a Marilyn Monroe”. Pois, como escreve Evelina Hoisel, em PA, Marilyn Monroe é a “imagem do objeto de desejo erótico do narrador” (2001). E, portanto, se substituirmos este modelo de loura por aqueles representados em *Sexo*, como a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, ou a Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura (ou ainda, a “americana loura [num poster], bronzeada pelo sol, nua, magra de seios firmes com róseos mamilos e bunda empinada”), perceberemos então que, mesmo em *Sexo*, a “imagem do objeto de desejo erótico do narrador” ainda é como que uma projeção daquela matriz (mítica, por assim dizer) “Marilyn Monroe”.¹

*

Em *Supercaos – Os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas* (1980)², Evelina Hoisel conclui que PA encenaria “um movimento progressivo do menos-caos ao mais-caos” [ou o próprio “supercaos”], “terminando por instalar uma situação apocalíptica, gerada pelos acontecimentos políticos.” (12) Segundo a autora, o caos sintomatizaria o próprio período em que o texto surge, período que se

¹ Existe um pequeno texto de Sant’Anna, não publicado em livro, em que o assunto é a própria Marilyn Monroe. Evidentemente, a Marilyn do texto de Sant’Anna é a mesma que estreou *O pecado mora ao lado*. No entanto, o narrador de Sant’Anna informa que Marilyn esteve presente e atuou em eventos não só de grande relevância histórica, como *posteriores* à sua morte real e então estaria completando 75 anos. Quero dizer, assim como, em PA, Marilyn Monroe morre para depois reaparecer duas ou mais vezes, no aludido texto de Sant’Anna uma idéia similar de perpetuação e presentificação do mito (espécie de “Marilyn não morreu”) também estaria em jogo. O texto se chama *A mulher mais doidona e inteligente do planeta*, e está disponível em:

<jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2001/06/02/jorcab20010602008.html>. Na verdade, *O Jornal do Brasil* pediu a André Sant’Anna e a outros dois escritores para que imaginassem (e escrevessem) como seria se Marilyn Monroe estivesse viva até então. À época da matéria, a atriz estaria completando 75 anos (publicada no “Caderno B” do jornal em 03/jun/2001).

² Como indica o título de seu livro, Hoisel aborda não só o *PanAmérica*, mas também um outro texto (para teatro) de Agrippino de Paula, até hoje inédito: o *Nações Unidas*. Chamo a atenção para o fato de que o texto de Hoisel fornecerá o grosso da leitura que aqui faço do *PanAmérica*, negligenciando, até certo ponto, a revisão crítica que este merece. Aqui, a paginação indicada de *Supercaos* corresponde à paginação da tese de mestrado homônima, defendida em 1979 e disponível na biblioteca da PUC-RJ.

alimentava “dos descompassos do golpe de 64 e de suas implicações a longo prazo” (idem).

Uma vez que incorpora, como personagens, mitos-ícones da indústria cultural (Clark Gable, Tony Curtis, Marilyn Monroe, etc...) e mitos difundidos principalmente a partir dos Estados Unidos, PA assumiria, de antemão, pela assimilação crítica de valores estrangeiros, um papel denunciador de determinada situação sociocultural:

o Brasil, como a América Latina, tornava-se um produto periférico da expansão capitalista internacional. O Brasil e a América Latina foram incorporados ao moderno na condição de países socialmente atrasados, como fornecedores de matéria prima e mão-de-obra barata. A ligação desses países com o novo, o moderno se faz estruturalmente, através do atraso social. (25)

O livro de Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos* (1978), forneceria o respaldo tanto para essa como para a afirmação seguinte de Hoisel:

(...) a principal contradição sócio-política do período 64-69 reside no fato de que a modernização do estado pós-64 faz do arcaísmo peça fundamental de seu sistema. O estilo tecnocrático moderno do estado pós-64 refletia a integração com o capital externo e nada tinha a ver com os valores tradicionais da pequena burguesia e burguesia rural que tinha mobilizado, mas que não iria representar. (14)

E, portanto, o próprio conflito entre os valores considerados arcaicos (de uma burguesia centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições) e os ditos modernos, bem como a contradição expressa por um governo a um tempo populista e repressor, que serão, segundo Hoisel, “encenados pelo caos” na epopéia de Agrippino de Paula. Para a autora, a idéia “de um elo de união entre os países da América Latina, em oposição à do Norte, está expressa em PA”, que, desse modo, reverterá “a noção do panamericanismo conforme veiculada pela ideologia imperialista da América do Norte” (30).

Hoisel aponta também para o desprestígio que a literatura já enfrentava em relação às artes que contavam com o aparato tecnocrático a seu favor. De modo que não seria de surpreender “o privilégio que passaram a ter o cinema, a tv, a indústria do disco e todo o processo de uniformização que esses meios acarretaram nas formas de comportamento social e artístico.” (17) Se, contraditoriamente ao clima de

repressão, as manifestações culturais e os acontecimentos políticos tendiam a se transformar como que em “festas” coletivas, o ato solitário de leitura não estaria mesmo nada de acordo com esta situação.³ O próprio Schwarz afirma que, naquele momento,

davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura, aos E.U.A.. Firmava-se a convicção de que vivo e poético é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformava este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano. Os próprios poetas sentiam assim. [op. cit.: 80] (17)

Hoisel conceitua a festa como “o espaço favorável para a encenação das contradições sócio-culturais e artísticas” (idem). E entende que, em meio aos anos 60, ou a festa foi encenada como ritual, apelando de modo *físico* para a participação das pessoas (caso da música, das artes plásticas, do cinema e do teatro), ou teve seus ingredientes tematizados e incorporados formalmente por uma linguagem (no caso de PA, o discurso verbal). Mas a autora não deixa de salientar certa dubiedade da atitude de Agrippino de Paula, em PA, quanto à sua participação na festa, justo por ele jogar com duas possibilidades aparentemente distintas: entrar na festa sem recusar o livro.

E mesmo em relação à “fusão e a contaminação do signo verbal com outros sistemas semiológicos” (19), PA não apresentava um procedimento radical. Ao menos, argumenta Hoisel, em relação àquele posto em prática pelos concretistas. Por exemplo, com os poemas popcretos (1964), quando a poesia é exposta em galerias, ou com o poema-processo (1967), quando, confundindo-se com um *happening*, “a literatura vai para a rua” (19-20).

Por outro lado, por mais que a primeira edição de PA fosse impressa num papel pardo, com a utilização de um tipo de letra redonda e serifada (havana), em negrito – acentuando o caráter lúdico e visual da narrativa –, não se podia dizer que PA manifestava, à maneira de um poema popconcreto, “descrença [ou] desencanto em relação ao signo verbal, ou ao livro como instrumento de comunicação literária” (idem: 21).

³ Segundo Hoisel, as grandes passeatas do período exemplificariam esta tendência à festa, à ‘carnavalização’ dos acontecimentos políticos. (19)

Hoisel entende que PA também apontava para a festa, pelo fato de construir uma narrativa montada com recursos e técnicas de outras produções, como o cinema, as histórias em quadrinhos e a pintura, além de trabalhar com temas normalmente vinculados às mesmas, codificando outros “sistemas semiológicos” a partir do próprio sistema verbal. Que, embora se valesse do discursivo, PA quebrava a lógica discursiva tradicional por meio de uma ilogicidade que o aproximava do texto onírico, dos relatos da literatura fantástica, e o que, por seu turno, também dizia da ilogicidade do contexto panamericano e do Brasil. (idem)

Hoisel enfatiza que a festa manifestaria sobretudo uma crença no corpo como “signo capaz de codificar múltiplas mensagens e deflagrar múltiplas percepções” (27). Nela, o corpo deixa de ser “instrumento resignado de trabalho para se tornar um veículo de liberação”. Torna-se um “signo capaz de tensionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem” (29). E, se “o que o mito incita e excita é sempre uma relação, ainda que impossível” (28), PA desafiava essa relação normalmente mediada, seja por posters ou fotografias, pela televisão ou pelas telas de cinema, ao ser narrado por alguém que se relacionará diretamente com estrelas como Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Joe Dimaggio, etc. O fato de ser narrado pela mesma pessoa que vivencia diversas aventuras já é bastante indicativo dessa aposta na fisicalidade.⁴ Uma das cenas de sexo entre o narrador e Marilyn Monroe, citada por Hoisel, sintomatizaria não só o rompimento dessa interdição no texto de PA, como a aposta no “puramente sensorial” a partir do toque entre os corpos:

Marilyn Monroe nua no centro da penumbra do quarto olhava para mim. Eu me aproximei dela e joguei a toalha no chão. Eu tocava o corpo dela de leve com meu corpo e ela tocava de leve o meu corpo com o corpo dela. Nós permanecemos nesta oscilação de toques durante longo tempo. Marilyn Monroe tocava as pontas dos seios no meu peito e eu segurava de leve na sua barriga e acariciava os pêlos dela com os dedos. Eu me afastei para olhar o seu corpo e Marilyn deixou cair os braços ao longo do corpo e inclinou a cabeça para trás. Nós permanecemos neste toque mútuo longo tempo enquanto eu ouvia sua respiração leve e ritmada. (PA: 59-60)

“O ritual da festa é também uma resposta aos novos rituais que o homem cumpre, quotidianamente, nas sociedades industriais”. (Hoisel: 26) Ou seja, a festa

responderia ao processo de imposição de identidade, operada por todos os meios de reprodução técnica da indústria cultural. Mas a autora não deixa de lembrar que a festa, pela qual os artistas exerceriam a crítica de nossa situação política e social, trazia consigo certa ambigüidade, pois, ao permiti-la, o sistema também permitia o reconhecimento de sua própria contestação. De fato, valia-se da festa para mascarar o clima de repressão.

Hoisel compreende, no entanto, que PA se situava num contexto em que ainda se podia apostar no teor contestatório da encenação da festa. “A festa durou enquanto o sistema político-cultural pôde promover e suportar sua própria contestação.” (36) E o AI-5, em dezembro de 1968, era a declaração de que este momento chegava ao fim.⁵

*

Publicado mais de 30 anos depois de PA, *Sexo* parece por vezes caminhar no sentido oposto ao até aqui esboçado sobre o primeiro. No livro de Sant'Anna, o corpo, por exemplo, está longe de ser um veículo de libertação. O próprio título do romance parece afrontar qualquer disposição a uma possível sublimação.

Um de seus personagens, o Adolescente Meio Hippie, é caracterizado como alguém que não consegue relaxar nunca. Está sempre tenso, com medo de que sua namorada, A Adolescente Meio Hippie, com quem está prestes a perder a virgindade, repare que seu pênis é pequeno. Ele não só não é “plenamente” hippie como também é vítima de valores machistas. Sente-se “um verdadeiro bundão” ao ver que A Adolescente Meio Hippie conseguiu armar uma barraca de acampar sem a sua ajuda. E bem ao contrário daquela busca de toques mencionada a propósito de PA é a cena

⁴ Escreve Hoisel: “Sua descoberta [do corpo] é de suma importância numa época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem de seu próprio corpo.” (28)

⁵ Segundo Hoisel, PA ocupava uma posição de bastardia no âmbito da literatura brasileira na medida mesmo em que mantinha todo um paralelismo com outras produções culturais da época, como, por exemplo, as do Tropicalismo. Principalmente ao iluminar certos aspectos, sobretudo políticos, que as outras produções literárias, ou mais “estritamente” literárias, não pareciam discutir. Enfim, apontando afinidades entre a postura dos hippies e a de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Lígia Clark, Caetano Veloso, José Celso Martinez, entre outros, no sentido da proposição de um “novo estilo de vida” ou de uma “nova sensibilidade” [como se o elemento “orgiástico” pudesse representar “uma trincheira contra o homem massificado e vítima passiva da burocratização da sociedade tecnológica” (35)]. Hoisel quer mostrar como PA também participava dessa aposta.

de sexo entre este casal de namorados, quando, a par de outros momentos constrangedores,

O Adolescente Meio Hippie saiu encolhido de dentro da barraca, se masturbou mais um pouco, ficou com o pau duro e colocou a camisinha, que ficou grande demais no pau do Adolescente Meio Hippie. O Adolescente Meio Hippie voltou para a barraca e se deitou em cima do Adolescente Meio Hippie. A Adolescente Meio Hippie abriu as pernas e O Adolescente Meio Hippie, com dificuldade, forçou seu pau para dentro da boceta do Adolescente Meio Hippie. O pau do Adolescente Meio Hippie entrou na boceta do Adolescente Meio Hippie e o Adolescente Meio Hippie gozou. A Adolescente Meio Hippie sentiu dor. A Adolescente Meio Hippie sentiu dor, não porque a penetração do pênis do Adolescente Meio Hippie, em sua vagina, tivesse machucado, mas porque os joelhos pontiagudos do Adolescente Meio Hippie estavam pressionando os músculos de suas coxas. (*Sexo*: 138)

Não há, aqui, nenhuma intimidade com o próprio corpo, o qual só provoca incômodos. E, por sua vez, o par formado pelo Chefe Da Expedição Da Firma e A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon prefere se masturbar lado a lado assistindo a um filme pornô a procurar inspiração direta um no outro. A própria Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol “nunca tivera um orgasmo”, ainda que afirme fazer sexo com o intuito de vivenciar “novas experiências”.

Logo, *Sexo* nos dá um bom exemplo de como o sistema vai, hoje, consumir os ingredientes da festa. Quando, por exemplo, nos é dito que, no futuro, o Adolescente Meio Hippie começará a “trabalhar como sub-gerente na firma do pai, usando uma gravata amarela com listras horizontais negras”, e principalmente pelo caráter repentino com que se anuncia esta mudança em sua vida, talvez nos reste a impressão de que então o adolescente estará definitivamente “integrado”. Mas, de fato, a mudança só faz ressaltar o fato de que o Adolescente Meio Hippie sempre esteve *sob controle*, e não apenas o de seu pai. A Adolescente Meio Hippie, por exemplo, só não é uma patricinha porque, segundo o narrador, não usava roupas de grife e nem ouvia Madonna ou Guns'n Roses. Ou seja, ser hippie ou não torna-se uma questão apenas de fachada, pois, se ela é “Meio Hippie”, também é “Meio Patricinha”, já que compartilha características que, de acordo com os “departamentos de mídia da agência de publicidade”, definem estas últimas, como pertencer à classe B e C+ e estudar em colégio particular. Tampouco ela deixará de ter um “ótimo diálogo” com a mãe, que confia em que a filha vai se proteger, ou seja, que vai usar camisinha na

hora de perder a virgindade. O sexo se tornou algo que, mais do que nunca, carece de pedagogia (entenda-se controle) e a Adolescente Meio Hippie não deixará de procurar instrução em artigos de revistas como aquele chamado “Virgindade. O Momento Certo de Perdê-la”.

Mesmo os pontos de prazer já estão catalogados:

Segundo um outro artigo da revista *Ele & Ela*, chamado “Pontos de prazer Total”, as zonas erógenas das mulheres eram: orelhas, nuca, pés, seios, coxas, nádegas e clitóris. (*Sexo*: 21)

O fato de ter, “no inconsciente, várias cenas de filmes nos quais adolescentes de espírito inocente, nus, nadavam e brincavam naturalmente em lagoas azuis e mares maravilhosos antes de fazerem sexo” (idem: 134), não vai desencorajar a Adolescente Meio Hippie a repetir o mesmo. Pelo contrário, isso só vai estimulá-la a seguir o *script* ao pé da letra, como se só assim estivesse fazendo tudo “certo”. Não por acaso o jovem casal está em Trindade, lugar onde todos os jovens meio hippies poderão se encontrar para fumar maconha e ficar nus com “naturalidade”.

*

Em *Simpatia pelo Demônio*, Mick Jagger se deixa seduzir pela imagem do ex-amigo Keith Richards, o qual, na mesma festa que ele, abraça um violão, um copo de uísque e duas adolescentes em suas “várias” mãos. Então, Jagger (que “ainda podia fazer sexo com quem quisesse”, mesmo tendo se tornado “careta” e “maduro”) decide se aproximar de Richards para se reconciliar e quem sabe até propor uma aventura com as meninas. É quando de repente esbarra em Luciana, e isto é o suficiente para distrair-se de seu objetivo, pois com ela fará sexo na mesma noite. O texto denota muito mais se o relacionamos a dados extrínsecos ao texto: sabemos que Mick Jagger é, na “vida real”, um astro internacional do Rock’n’ Roll; que Luciana é Luciana Gimenez, top model internacional, hoje apresentadora de tevê; e sabemos que dessa relação virá um filho, etc e etc. O texto apela para o que faz parte do conhecimento de determinada coletividade ou, exatamente, para o que se compartilha por intermédio da comunicação de massa. O próprio texto ganha um caráter de coisa reprocessada,

de realidade secundária, visto que seu conteúdo confirma o que dificilmente já não se sabe pela televisão ou qualquer outra mídia. E talvez nem seja correto dizer que aqueles são dados *extrínsecos* ao texto.

Logo se percebe, portanto, a aproximação com PA. Na própria *Apresentação* deste já se lia um suposta "nota do editor" alegando que

Qualquer semelhança existente entre personagens da presente epopéia e pessoas da vida real, vivas ou já falecidas, *não* é pura coincidência. Todavia, essas personagens aparecem no texto do autor como símbolos motivadores do mito, sem relação existencial com seu verdadeiro valor humano ou com sua vivência espiritual e carnal.

Pois em PA circulam todos os astros do cinema que constituíam a mitologia e a iconografia da cultura de massa do período: Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Sophia Loren, etc... De modo que, também em PA, as relações internas entre os elementos do texto não serão suficientes para uma compreensão mais ampla deste. E sobre este específico procedimento Hoisel escreve:

Colocar certas personagens já conhecidas do leitor no contexto do livro direciona uma leitura dupla: elas são simultaneamente astros de Hollywood, heróis políticos e personagens da epopéia. A leitura será sempre duplamente cifrada porque o leitor não se descola das personagens reais e, na transparência da ficção literária, lê a estória e a história. (51-52)

Para a autora, PA mostra como Hollywood – símbolo da indústria cultural e do poderio político-econômico dos Estados Unidos – através de uma megaprodução intitulada “A Bíblia”, transforma seus astros em mitos, parafraseia a leitura ideológica do texto bíblico e, o que funciona como arma política norte-americana, se apropria finalmente da História. PA trata de desmascarar e desconstruir esse processo ao narrar os *bastidores* desta mesma megaprodução [ver a epígrafe deste ensaio].

Tornando à “história” de Sant’Anna, vê-se que outra celebridade nela citada é Jean-Luc Godard. E não por acaso. Pois, enquanto ainda evita o “demônio”, Mick Jagger conversa com um “cineasta interessantíssimo” que lhe fala mal de Godard, ou, mais exatamente,

que o rock'n roll, hoje, é apenas um grande negócio, assim como o cinema, que Godard era um chato e que os Rolling Stones melhoraram muito depois que passaram lá a ser mais profissionais. (...) (*Simpatia pelo Demônio*: 79)

E, contudo,

Mick Jagger era milionário e não precisava aturar a conversa daquele cineasta interessantíssimo babaca, que ainda não era milionário, mas estava quase chegando lá com aquele papo babaca. (idem)

Sant'Anna, pelo narrador, despreza das opiniões deste personagem. O conto não o diz abertamente e, no entanto, em meio aos códigos gerais, aqui se escondem outros mais específicos. Em 1968, Godard lançou o longa metragem *One Plus One/Sympathy for the Devil*, com imagens da gravação no estúdio, pelos Rolling Stones, da canção *Sympathy for the Devil*. E uma leitura apenas superficial do filme já nos permite outros desenvolvimentos. Por razões provavelmente mercadológicas, o filme foi divulgado como um produto dos Rolling Stones e não como um filme do Godard (à sua revelia ou não). Mas o fato é que, por diversas vezes, a montagem do filme desvia a orientação ilusionística da música, interrompendo-a bruscamente para nos impor uma outra realidade, de *fora do estúdio*, mostrando, ainda que de um modo também estereotipado, negros militantes lendo textos literários e políticos.

E assim, da mesma forma como, justo ao narrar cenas produzidas num estúdio hollywoodiano, PA expõe aquilo que a própria indústria cinematográfica terminaria ocultando – o modo como seus filmes simulam a realidade – Godard expõe todo o progressivo amadurecimento da referida música pela banda, o qual se traduziria numa ampliação gradativa de seu poder de envolvimento, quando ainda não impõe, pelo corte abrupto, a interrupção desse envolvimento. Seu interesse não é tanto discutir o resultado de uma soma, ou da equação "1 + 1" (ou a versão final da canção), e sim o próprio "+" que pressupõe e estabelece uma ligação entre dois elementos.

Mesmo a letra da canção *Sympathy for the Devil* promove comparações com a megaprodução que está sendo rodada em PA, "A Bíblia". Em ambas, por exemplo, a possibilidade de se narrar eventos históricos de longa data é comparada à possibilidade de se vivenciar - de corpo presente e ao mesmo tempo a salvo - todos esses eventos. Como, em PA, o da abertura do mar Vermelho por Moisés ou, na letra da canção, quando Jesus é preterido a Barrabás:

Made damn sure that Pilate washed his hands and sealed His fate.

Se, performatizando a música, Mick Jagger simula encarnar o demônio [*just call me Lucifer*] e afirma que esteve não só presente como atuou no asseguramento de um destino (de Jesus), e um destino *já* selado por Deus (confundindo-se assim Deus e Diabo), “A Bíblia”, por seu turno, simulará uma onipresença que, na sala de cinema, compartilharemos enquanto espectadores passivos.

Assim, enquanto Agrippino contrapõe, à pretensa profundidade histórica de "A Bíblia", a superficialidade de inúmeros presentes sucessivos – ou a capacidade, do "eu" narrador de PA, de ocupar vários *espaços*, ou “vários presentes não relacionados no tempo” (Hoisel, 2001) –, o cantor/enunciador de *Sympathy for the Devil* seria alguém capaz de se corporificar em vários *tempos* históricos. Além do que, se a intenção ilusionista evidenciada pela letra da música não impede que outros fatores (o ritmo, a melodia, a beleza do cantor) assegurem o aliciamento de seu interlocutor, é justamente na concretização desta que Godard intervém ao salientar o processo de montagem e edição de seu filme, ainda que para o desagrado, talvez, dos próprios fãs da banda.

Por fim, o texto de Sant’Anna encerra com as seguintes afirmações:

Naquela noite, Mick Jagger fez sexo com Luciana, como se fosse um astro internacional do Rock’n’Roll.

Naquela noite, Luciana fez sexo com Mick Jagger como se fosse uma top model internacional. (*Simpatia pelo Demônio*: 80)

O simples “como se” empregado pelo narrador nos permite afirmar que *Simpatia pelo Demônio* também responde, como PA, “à estandardização do indivíduo na sociedade industrial e tecnológica, onde ele passa a ser também um bem de consumo e, para tal, necessita de toda uma tecnologia de fabricação e de produção.” (Hoisel: 85-86) Pois é sugerida tanto a não coincidência entre Mick Jagger e “Astro Internacional do Rock” como entre Luciana e “Top Model Internacional”. Em certa medida, nessa música os próprios Rolling Stones encenam uma entrega à imagem *antiestablishment* da banda então veiculada pela mídia. A simpatia pelo estereótipo é

a simpatia pelo próprio sistema. Mas, no texto, se Mick Jagger se encaminha ao “demônio”, mal percebe, porém, que este já deu o primeiro passo.

*

Também em *Marginal!!! (Amor e outras histórias, 2001)*, deparamos com um narrador que muito faz lembrar o narrador de PA pela contínua auto-referência e por suas múltiplas capacidades corporais. Ainda que essas não se confundam, como ocorre em PA, com as de um super-herói e, portanto, tudo ainda se dê no plano do verossímil. Ou quase:

Acabou. A partida era minha. Teve gol de bicicleta, coloquei o Babau duas vezes na cara do gol, humilhei o Perez com os dribles mais engraçados, gozei a cara do Amorim, mandei a torcida ficar quieta levando o dedo à boca, xinguei a mãe do juiz, fiz embaixadinha, fui expulso faltando dois minutos, saí devagarzinho do campo ouvindo a galera gritando o meu nome, disse para o Valmir que a Libertadores era minha e não de Cristo, dei a volta olímpica segurando a taça, joguei um balde de água no professor, saí do estádio de BMW, recusei a proposta irrecusável de uns italianos que queriam me levar pra Milão (Vê lá se eu vou morar em cidade que não tem praia?!), fui pra boate beber uísque e azarar as gostosas, bati num fotógrafo, fiz sexo a noite inteira com quatro minas... (*Marginal!!!*: 116-117)

A exemplo do que ocorre em *Simpatia pelo Demônio, Marginal!!!* também parece inspirado numa personalidade bastante explorada pela mídia. Pois, por vezes, o seu narrador sugere ninguém menos do que o jogador Edmundo, que é quem comemora (comemorava, ao menos) os seus gols dizendo para si: “Eu sou foda.”, frase final do texto de Sant’Anna. O próprio título parece sugerir o grito “Animal!!!”, apelido que contribuiu para a notoriedade do jogador. A despeito (ou não) destas associações, a história não conta do jogador ingênuo e sonhador que é engolido e pervertido pelo mundo dos bastidores do futebol, mas, aqui, é o jogador quem, vítima ou não desse mundo, quer ser o próprio condutor da perversão geral.

O comportamento deste personagem faz lembrar muito o episódio de PA que se passa no Estádio de Nova Iorque, quando o ídolo do beisebol Di Maggio, provocado pelas risadas do público (ao ter seu arremesso rebatido), termina decapitando todos os presentes. Hoisel interpreta o gesto de Di Maggio como “a própria revolta do indivíduo transformado em mito, do ídolo que não quer mais se

submeter ao processo de cristalização que lhe é imposto pelo sistema e reatualizado em cada manifestação pública” (88), revolta esta que seria correlata à da estátua da liberdade num dos capítulos finais de PA, quando esta se desloca de seu pedestal e destrói parte da cidade de Nova Iorque.

No texto de Sant’Anna, entretanto, a liberdade de seu narrador/jogador será justamente a possibilidade de *atualização* de sua imagem pública. Na impossibilidade de não ter todos os seus atos, mesmo quando fora de campo, esquadrihados por fotógrafos e jornalistas, este jogador desabafa:

Depois de dois dias de concentração, mais noventa minutos tomando porrada de zagueiro uruguaio, eu quero mais é relaxar, curtir a night. A minha mulher finge que não sabe. Também... o vidão que eu dou a ela... carro importado, mansão na Barra, perfume francês... Pô, ela só usa vestido chique italiano. E, no fundo, ela sabe que eu gosto mesmo é dela. As outras são só pra descarregar um pouco de tensão. Homem precisa disso. Não é que nem mulher, que só vai pra cama quando ama o cara. Ou então se o cara é que nem eu, famoso. Todo mundo fala mal de mim, mas não é só eu que faço a minha farrinha. Eu vi muito bem o Babau agarrando aquela mina lá na varandinha da boate. Só que ele faz tudo escondido. Eu não. Eu tenho personalidade. (*Marginal!!!*: 111-112)

Se tanta “personalidade” lhe faz até zombar de uma suposta ajuda divina [“(...) disse pro Valmir que a Libertadores era minha e não de Cristo.”⁶], no entanto, sua noção de liberdade, bem como sua “psicologia”, são claramente banalizadas e pasteurizadas pela máquina midiática. Igualmente, Noé, suposto narrador do texto *O importado vermelho de Noé* (tal nome consta apenas do título), já não tem como desafogar-se dos preconceitos através dos quais interpreta sua realidade, razões que, em sua cabeça, lhe conduzirão a uma liberdade sinônima de dinheiro, mulheres, celebridades, brancos e carro importado. Assim Noé clama por sua “terra prometida”, ou, mais especificamente, por Nova Iorque.

Há evidente ironia por trás da apresentação deste personagem de Sant’Anna, uma vez que a impressão que ele nos causa é a de que já não se trata de um homem, mas de alguma espécie de aberração que repete sem parar o seu mantra pervertido, o mantra dos valores distorcidos da sociedade de consumo. No texto de Sant’Anna,

⁶ Na versão para a revista *Ficções* consta: “(...) disse pro Valmir que quem tinha ganhado a Libertadores era eu e não Cristo (...)” Revista *Ficções* (7 Letras) nº 6, novembro de 2000.

porém, nem o seu carro importado (de dentro do qual narra o texto), nem o fato de que possui um “visto”; nem o seu “poder de compra”; nada livrará Noé de ser contaminado pelas águas que invadem a Marginal Tietê.

Marginal!!! e *O importando vermelho de Noé* (além de outros textos de Sant’Anna) são, como PA, narrados na primeira pessoa. Hoisel mesma salienta que este procedimento, a princípio, permitiria o aprofundamento da psicologia do personagem. Porém, todos esses textos se valem da primeira pessoa para justamente apontar o esvaziamento, a despersonalização e a conseqüente despsicologização de seus narradores. Como afirma Hoisel:

Se a despsicologização da personagem se tornou uma característica importante da literatura moderna, reflete uma contingência da própria sociedade burguesa de massa em que um homem é igual a qualquer outro homem, já que pode ser produzido em série para ser consumido, como qualquer produto. (83)

*

Escreve Hoisel:

Em PA, a constante repetição de palavras e conexões procura evocar o ritmo de uma máquina em funcionamento, construindo assim a máquina da escrita ou a escrita como máquina. O alto grau de redundância introduzido no texto é, contudo, gerador de ambigüidade, porque esta repetição no plano lingüístico é compensada por uma imprevisão no que se refere à lógica discursiva, a qual não obedece a um desenvolvimento linear dos fatos narrados. A lógica do discurso literário passa a ser a linguagem do sonho. A linguagem confunde o leitor porque superpõe constantemente imagens oníricas a imagens “reais”, descentrando-o de qualquer referencialidade. Nesse sentido, atestamos também em PA um esvaziamento da representabilidade, porque as imagens muitas vezes não evocam nenhuma outra realidade, além delas mesmas. (123)

Assim, para a autora, PA transformaria o “passado/presente/futuro em uma vasta coleção de imagens que se superp[oriam] e se amontoa[r]iam ludicamente no espaço textual”, compondo um “simulacro espetacular”, ou uma “mera imagem de si próprio”. Se logo podemos afirmar o mesmo com relação à *Amor*, não é tão evidente sugeri-lo em relação a *Sexo*. Ao caráter maquinal de *Sexo* no plano lingüístico não se contrapõe nenhuma imprevisibilidade na lógica discursiva. Muito pelo contrário, *Sexo* surpreende por sugerir a previsibilidade do próprio acaso. Deixa no leitor a certeza de

que ele está abarcado na mesma previsibilidade. E, no entanto, o procedimento é exacerbado num sentido tal que, podemos concordar, também há em *Sexo* um mesmo “esvaziamento de representabilidade”.

Mas, enquanto em PA ocorre a sucessão do verossímil ao inverossímil sem cortes, em *Sexo* sempre há cortes, passando-se de uma cena para outra, seja na passagem entre capítulos diferentes, seja entre um parágrafo e outro. E sempre de um verossímil para outro verossímil. Se a realidade pode se tornar onírica em PA, em *Sexo* o que pode ser sonho está devidamente marcado como sonho.

Assim, é no mínimo curioso que, em *Sexo*, o sonho de um de seus personagens seja quase que uma paráfrase daquela “lógica onírica” de PA. Pois faz lembrar muito certos trechos de PA a descrição grotesca e hiperbólica de uma cena de sonho em *Sexo*:

(...)

A porta do elevador abriu e a Esposa Com Mais De Quarenta, do Executivo De Óculos Ray-Ban, com uma pelanca enorme sob o queixo, entrou no elevador, trazendo uma bandeja com a cabeça de um bebê, que babava uma baba vermelha de sangue, cercada de sushis e sashimis. (...) O Negro, Que Fedia, enfiou vários sushis e sashimis pela goela do Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban ficou sem ar e sentiu um gosto forte de comida javanesa na boca. O elevador explodiu e o Executivo De Óculos Ray-Ban, sem pau, caiu numa poça de esperma e sorvete de creme, com morangos, sushis e sashimis boiando. (...) (*Sexo*: 54)

Parece arbitrário “interpretar” este sonho a partir do resto do romance, e tão pouco aconselhável talvez seja percorrer o caminho inverso. Por outro lado, a referência às hipérboles de PA é explícita. Leia-se este trecho de Agrippino de Paula:

No instante em que a rajada de potentes peidos do gordo Churchill era mais violenta, os enormes testículos de Di Maggio que flutuavam envolvidos pela luz vermelha, verde e amarela passaram a latejar no mesmo ritmo da rajada dos potentes peidos do gordo Churchill. /.../ Um estrondo terrível e os testículos explodiram espirrando espermatozóides para todos os lados. /.../ Os bilhões de espermatozóides negros faiscavam desgovernados e batiam nos enormes e redondos pavilhões coloridos e destruíam a Feira de Nova York levados pela rapidez supersônica dos flagelos. (PA: 185)

Hoisel também aponta, no processo narrativo de PA, alusões às alucinações, à cultura do LSD, ao psicodelismo, assim como ao discurso do esquizofrênico⁷. Estas alusões se fariam representar pela “abundância de conexões conjuntivas”, por “correntes de associações ordinariamente reprimidas”, tanto como pela “penetração do componente visual nos processos de pensamento” e a “predominância de imagens cromáticas” (dados que nos remetem imediatamente a *Amor*). No caso, Hoisel associa estes “sintomas” com “o despertar de uma fala que não falaria por causa das repressões culturais” (1980: 124) Em *Amor*, como em outros textos de Sant’Anna (e também em PA), estas “repressões culturais” estão associadas às próprias exortações (um tanto contraditórias, um tanto esquizofrênicas) da cultura midiática, às quais o habitante de qualquer metrópole urbana está inapelavelmente exposto. Certamente também é o *desejo* que fala em *Amor*, assim como a exortação é apenas uma das faces da repressão.

Quanto a *Sexo*, dir-se-ia que a insatisfação geral que apresenta se dá por conta de uma ausência a que, no entanto, a todo momento se alude: Marilyn Monroe. Esta não é citada uma vez no livro, mas ao mesmo tempo uma infinidade de louras, reais ou não, a ela remeteriam como a uma matriz desaparecida. O descontentamento dos personagens, em *Sexo*, personagens “siderados e satélites” (Dias, 2001), é devido ao recalque mesmo daquela esfera mítica de que Marilyn Monroe faria e seria parte.⁸ Hoisel pode afirmar que, “em última instância, o desejo em PA é a inauguração do um cosmo, a afirmação de Eros e a penetração no espaço da paz”, e constatar, desse modo, um sentimento gritante de utopia em todas as entrelinhas de PA. Mas, em *Sexo*, ou se confunde Marilyn com um de seus satélites, ou é a própria utopia aquilo que seus personagens *precisam* recalcar. Já em *Amor*, acredito, a utopia é muito menos um sentimento presente do que a nostalgia (ou a simulação) desse sentimento. Mas é inegável que *Amor* pressupõe um determinado sujeito “pós-orgânico” (Sibilia). Pois ele parece mesmo solto numa realidade virtual e desvinculado de referências espaço-temporais. Contudo, é preciso notar, o narrador de *Amor* perdeu aquele pênis que brandia com tanto vigor em PA. E nem a ornamentação de seu fluxo (com ritmo, melodia e harmonia), nem a ironia, nem possíveis marcas de classe necessariamente

⁷ “O esquizofrênico [...] despreza o corte. Afirma o fluxo (...)” (Hoisel: 126).

desacreditam a sua desorientação. Se quisermos, *Amor* talvez lembre aquela viagem espaço-temporal do final de *2001 – Uma odisséia no espaço*. E, enquanto “voz entre aspas” (Süssekind), também aquele embrião que é quase só um olhar.

*

A diferença entre PA e *Sexo* poderia ser pensada também em termos de uma suposta diferença entre o cinema e a televisão. PA, como vimos, responde ao cinema hollywoodiano (o qual criaria uma “impressão de realidade” pelo ocultamento dos processos de produção do filme), denunciando “o lance ideológico no interior de uma estratégia de naturalização de discurso” (Hoisel). Em *Sexo*, a presença da televisão, do vídeo, ou de algo correlato a câmeras de vigilância é muito mais marcante. E, a concordarmos com Baudrillard,

o cinema pode se definir como encenação da ficção como realidade, enquanto a televisão, que pretende encenar a realidade como realidade, é de fato a encenação da ficção como ficção. A ficção como realidade ainda é o campo do imaginário. A ficção como ficção é simplesmente o virtual (...) (147)⁹

Dir-se-ia que o procedimento narrativo em *Sexo* aponta para o que Paul Virilio denomina “automação da percepção” (1993), pois a escrita de *Sexo* é a própria tentativa de se conceber uma efetiva “máquina de visão” e, conseqüentemente, uma espécie de “visão sem olhar” (idem). Porém, está claro que, em *Sexo*, é o próprio olhar, voluntarioso e anonimamente exibicionista, que predetermina e “preconceitua”

⁸ Por isso PA seria uma “epopéia”, enquanto *Sexo* é (ou não pode *passar de*) um romance.

⁹ Entretanto, como vimos a propósito do cinema de Godard, tal generalização negligencia a direção de obras como a deste ou a de outro cineasta para o qual alguns aspectos da produção de Sant’Anna apontam: Glauber Rocha. Como mostra André Parente, tal idéia implica numa certa “amnésia quanto à história da arte”, pois o cinema do pós-guerra, por exemplo, “também rompeu com o modelo clássico da representação, através de uma imagem-tempo (Deleuze), puro simulacro, que atinge, com Welles, Resnais, Bresson, Godard, Glauber Rocha, Tarkovski e tantos outros, um cinema da fabulação e da potência do falso, que torna as ações e identidades de seus personagens indeterminadas, e suas verdades indiscerníveis. Um cinema que soube conquistar um espaço puramente ótico e tátil, de forma correlata ao ocorrido na pintura com o impressionismo e o barroco. Para esse cinema, trata-se, antes de mais nada, de promover encadeamentos paradoxais, que não se referem mais a um real preexistente; de criar uma imagem-tempo que se libera dos movimentos de reconhecimento do esquema sensório-motor e das representações do vivido. O cinema da imagem-tempo é um cinema do virtual. Nele, o que se opõe ao virtual não é o real, mas o ideal de verdade que é a mais pura ficção.” (21-22)

esta visão eletrônica da realidade.¹⁰ Algo próximo, portanto, do que diz Virilio sobre a imagem publicitária, a qual tomaria parte na decadência do “pleno” e do “atual” num mundo onde “a representação aos poucos cede lugar a uma verdadeira apresentação pública” (131):

(...) muito mais que a foto documentária, a foto publicitária terá prefigurado a imagem fática audiovisual, imagem pública que hoje vem suceder o antigo espaço público onde era efetuada a comunicação social: avenidas, lugares públicos, a partir de agora ultrapassados pela tela, os mostradores eletrônicos, enquanto esperamos o surgimento, no futuro, dessas “máquinas de visão” capazes de ver, de perceber em nosso lugar (132).

Seja como for, e por mais malévolo que seja o seu narrador, *Sexo* aponta para um virtual que não se opõe ao real, e tampouco se satisfaz em ser uma extensão deste. De fato, ele se *impõe* ao real: “Agora os objetos me percebem” é a frase de Paul Klee que, segundo Virilio, o caráter “sugestivo” da publicidade consegue resolver ainda mais eficazmente hoje, quando a “tele-presença” de um objeto em tempo real se torna mais importante que a presença deste objeto num espaço real.

No fundo é isto a alta definição, a alta resolução: não tanto imagem (fotográfica ou televisual) mas a própria realidade. (131)

Não faltam entendimentos negativos desta realidade paralela ou sobreposta. Segundo Kátia Maciel, diante do virtual sentimos a “falta da imagem na imagem”, “sentimos o vazio”, pois as imagens geradas a partir desta nova realidade “nada representam além desse vazio” (255). E Baudrillard diz que “a partir do momento onde o estúdio torna-se a central revolucionária e a tela o único lugar de aparição, a própria rua torna-se um prolongamento do estúdio, isto é, um prolongamento do não-lugar do acontecimento, do lugar virtual do acontecimento. A rua torna-se também um espaço virtual” (149).

Em *Sexo*, faz-se evidente esta virtualização de todos os espaços. Parece dizer que não resta mais lugar para a liberdade ou, se preferirmos, para a festa. E que, se o

¹⁰ Novamente, a própria *hipertrofia* deste olhar sugere a comparação com o pênis (gigantesco) do narrador de PA. Em *Sexo*, o pênis do narrador é, em certa medida, seu próprio olho, sempre conjugado a uma máquina ou, se quisermos, a uma prótese.

há, será doravante do modo como, conforme Roland Barthes, se dá nas sociedades avançadas de hoje: o gozo necessariamente passa pela imagem e o indivíduo só “concebe seu prazer se esse prazer vai ao encontro [de sua] imagem estereotipada (deformada)” (174). Neste sentido, até se justifica o convencionalismo do acabamento gráfico da terceira edição de PA (2001), em contraponto àquele de 1967: assim como talvez não haja mais sentido em apelar para um desejo sem mediação, não há porque apontar para a materialidade de um objeto ou da própria palavra. Entretanto, todo este processo de virtualização das relações parece, por outro lado, afirmar que os próprios limites do livro enquanto objeto são também os limites do corpo ou da realidade. Entendo que, mesmo em *Supercaos*, o esforço de Hoisel, que acreditava demais no *texto* do corpo, já era o esforço de entender o *corpo* da palavra. Irreflexiva ou participativamente, podemos (no mínimo) interagir com o aparato midiático da mesma forma como, segundo Hoisel, Agrippino de Paula propunha um pacto de “curtição” com seu leitor, ou assim como Sant’Anna propõe que leiamos seus textos como música. Por ora, gozar é otimismo suficiente.

*

É claro que aproximações da literatura de Sant’Anna (e também de PA) com outras expressões dos anos 60 também merecem ser feitas, como com a tese de Marshall McLuhan sobre os *mass media*. Entenderemos isto a partir desta síntese que, por exemplo, Edgar Morin faz das relações estabelecidas por McLuhan entre períodos históricos e meios tecnológicos:

McLuhan vê, praticamente, três épocas da humanidade: a) uma época tribal oral, que seria algo como um "estado de natureza" rousseauiano dos sentidos, comerciando harmoniosamente entre si; b) uma época que, com o aparecimento do alfabeto fonético, opera uma ruptura entre o olho e o ouvido e culmina com a imprensa, 'fase extrema da cultura alfabética', a qual vai estabelecer a predominância imperialista do sentido visual em detrimento dos demais e desencadear em todas as esferas da vida humana um processo de abstração e de separação (destribalização, descoletivização, individualização, etc.); c) a época chamada do "circuito elétrico", ou da eletrônica, da qual a televisão é o guia atual e que, imitando e prolongando o funcionamento do cérebro humano, tende a fazer cessar a predominância da visão abstrata, operando assim um retorno ao "tribalismo". (35)

Mais ainda, essa última e nova "galáxia", ao contrária da "galáxia Gutenberg", "funda-se sobre a aplicação, a simultaneidade, a descontinuidade, o espaço-tempo, e tende a desenvolver-se no trabalho pela desfragmentarização, na política pela teleparticipação" (37). De modo que estaríamos nos "encaminhando para uma plenitude no lazer, ao passo que no tempo da era mecanicista, o lazer fora a ausência de trabalho ou a ociosidade pura e simples. Na era eletrônica, o contrário é a verdade. Já que a era da informação exige o emprego simultâneo de todas as nossas faculdades, percebemos que o máximo de lazeres corresponde aos momentos em que estamos mais intensamente comprometidos..." (idem)

Nesse sentido, *Amor*, ainda que caricaturize o tom apologético e profético comum a esses teóricos ou desmistifique a dimensão "tátil" (participativa) que McLuhan atribui à televisão, poderia, por outro lado, servir como um exemplo desta transição de "galáxias" pela qual supostamente estaríamos passando, uma vez que simularia a sintonia ao "circuito elétrico" pelo instrumento característico da era precedente: o texto impresso. (De modo até bastante similar a como se daria, para Hoisel, a ambivalência de PA em relação à sua participação na festa.) Já um texto como *Minhas memórias*, na medida em que associa o lazer com a "ausência de trabalho", diria talvez do quanto ainda estaríamos vinculados ao mecanicismo e à estandardização da era gutenberguiana, se é que já não manifesta, indiretamente, descrença em relação às expectativas um tanto eufóricas de McLuhan para a nova era. Pois é algo bem distante daquele absoluto "comprometimento" possibilitado pelo lazer o que seu narrador parece reivindicar ao dizer, desejando somente uma cerveja, que "a vida é feita de dias que existem".

Outra relação entre os diversos textos de Sant'Anna poderia se basear na divisão estabelecida por McLuhan entre os meios quentes e os frios. Afinal, esses mesmos textos requerem ser lidos não apenas pelo que têm de repetitivo, mas também pela diferença (sempre relativa) que guardam entre si (ou, como proponho aqui, em relação à PA). Segundo McLuhan, os quentes, como o cinema, ou o rádio, seriam aqueles meios que prolongam um único de nossos sentidos e em "alta definição", ou seja, algo que se referiria "a um estado de alta saturação de dados" (39) e que não deixaria muita coisa a ser preenchida pelo ouvinte. O frio (como o telefone

e, diz McLuhan, a televisão), ao contrário, fornece uma magra quantidade de informações e, assim, precisa que a audiência complete suas lacunas. *Sexo*, na medida em que é "televisão", mostra bem como, após mais de três décadas, esta deixou de ser um meio frio ou, ao menos, o quanto ganhou em definição: seu narrador certamente já pensou tudo pelo seu leitor. Parece concordar plenamente com McLuhan quando este diz que a "intensidade, ou alta definição, produz a fragmentação ou especialização, tanto na vida como no entretenimento" (39). Em *O importado vermelho de Noé*, a todo instante seu narrador nos adverte sobre algo que "deu no rádio", que "deu na CBN", e sua própria narração talvez deva ser compreendida como sob o efeito provocado por essa mídia abrasiva. Diferentemente, *Nothing is real* parece solicitar ao leitor que se imagine um quinto elemento trancado no mesmo banheiro que os quatro Beatles. E sua definição, dir-se-ia, é até mais baixa que a de um telefone, na medida em que é até difícil às vezes saber qual dos quatro está falando. A escrita do texto contextualiza o mínimo possível (apenas o suficiente para a devida participação do leitor), constituindo-se quase todo de falas soltas. As próprias aspas no início e no fim das frases parecem pôr tudo em suspensão. Sua mancha gráfica preenche menos espaço e tem caráter bem mais leve e arbitrário (ou seja, é bem mais fria) que a de *Sexo*, que por sua vez também esfria se a comparamos com os retângulos maciços e pouco convidativos de PA. Em se tratando de *Bitches Brew* tudo é logo relativizado, mas *Simpatia pelo demônio* parece imediatamente quente (ou cinema). A brincadeira pode se estender ao infinito, beirando o gratuito, na medida mesmo em que percebemos que o próprio McLuhan a utiliza de maneira ambígua, e não exatamente como brincadeira:

Não há dúvida de que estamos chegando bastante próximos de um mundo controlado automaticamente, a ponto de podermos dizer: "Menos seis horas de rádio na Indonésia, na próxima semana, senão haverá uma grande queda no índice de atenção literária." Ou: "Programemos vinte horas mais de TV na África do Sul, na próxima semana, para esfriar a temperatura tribal, elevada pelo rádio na última semana." Culturas inteiras podem agora ser programadas, no sentido de que seu clima emocional se mantenha estável, assim como já começamos a saber alguma coisa sobre a manutenção do equilíbrio nas economias comerciais do mundo. (44-45)

Cito todo este trecho, pois, a meu ver, tanto ele guarda bastante relação com a epígrafe de Ernest Becker em *Amor*, digo, na sua *temperatura* mesmo, como a assustadora capacidade gerencial suposta é um controle só comparável mesmo àquele que possui o narrador de *Sexo*. (...)

*

Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso dedica algumas páginas a Agrippino de Paula e a PA. Um ponto de interesse reside no que Caetano define como o “estilo algo tosco, algo clássico de Zé Agrippino”:

Digo clássico (...) porque a escolha de palavras meramente designativas de objetos ou ações, a absoluta ausência de gírias ou polissemia, a univocidade das sentenças dava ao texto uma aparência de necessidade e perenidade, em que nada dependia, para o entendimento, do tempo em que ele fora escrito ou fosse lido: tudo era para durar para sempre (...) Os personagens eram todos da mitologia dos mass media e o critério era que seus nomes fossem reconhecidos internacionalmente à primeira menção. (153)

Caetano Veloso menciona também o distanciamento do narrador de PA em relação ao Cristo do Rio, descrito “com objetividade detalhista (embora com pequenas e calculadas distorções), como algo remoto ou imaginado, sem que se diga o nome da cidade ou do morro famoso sobre o qual se ergue” (154). E se refere ao modo como a expressão “o negro” é utilizada em PA, onde ela “soa demasiadamente precisa e objetiva, sem nenhuma carga afetiva – seja paternalismo, orgulho, eufemismo, ternura ou repulsa” (154).

Se em PA o que se refere ao Brasil é minuciosamente descrito mas não tem nome próprio, em *Sexo* encontramos indicações precisas de lugares (como Ubatuba e Trindade) (esta última de início indicada como “Trindade, perto de Parati”), de nomes de ruas (esquina da avenida Brigadeiro Faria Lima e avenida Rebouças), de gírias (‘tá ligado’, larica), etc. Além disso, se reconhecemos “internacionalmente” os personagens de PA à primeira menção, *Sexo* trata, em geral, de personagens sem nome próprio (ou cujo nome é altamente banalizado, e não suficientemente individualizante, como Marcelo, ou Marquinhos...), ou, se trata de personagens-ícones dos meios de comunicação, pode não se referir a estrelas internacionais, como

é o caso do cantor Leandro ou do grupo Mamonas Assassinas. Quanto a expressão “o negro”, e independentemente da justeza da apreciação do citado compositor sobre a utilização desta em PA, esclareço que o narrador de *Sexo* situa o negro, antes de tudo, a partir da repulsa, pois, aqui, o “natural” ou a “imanência” de um negro (como o Negro, Que Fedia) é o seu cheiro ruim. E, na medida em que PA, como o mostra Hoisel, vem denunciar os valores da sociedade *WASP* (*White-Anglo-Saxonic-Protestant*), valores racistas e homofóbicos que se aglutinam, por assim dizer, ao “monopólio capitalista da informação e da comunicação” (Negri), podemos dizer que *Sexo* acusa a presença dos mesmos valores e do mesmo monopólio *em território brasileiro*. Se, em PA, a guerrilha terminará por se infiltrar no solo norte-americano, nele detonando o caos (Hoisel), em *Sexo*, um processo inverso, de “administração total”, possibilita uma representação do ambiente paulistano e apresenta e noticia algo que ocorre dentro de nosso país.¹¹

Caetano Veloso também cita Mário Schenberg, que é quem escreve a orelha para a primeira edição de PA, afirmando, entre outras coisas, que “PanAmérica representa uma contribuição de importância internacional para a utilização literária de alguns dos mitos fundamentais contemporâneos”. Penso que é dessa “utilização” que André Sant’Anna se vale em vários de seus textos, assim como entendo que *Sexo* seja uma espécie de “tradução” (dentre muitas possíveis) de PA. Em *Sexo*, ainda há referências a estrelas de Hollywood (como Sharon Stone ou Tom Cruise), mas o foco (quando, digamos, uma tradução para brasileiros) se volta para estrelas locais ou de menor grandeza (como Leandro ou Mamonas Assassinas). Por sua vez, uma “Apresentadora Do Programa de Variedades” corresponderia nem tanto à tradução para estrangeiros, ou para uma pretensa língua universal, quanto para aquela outra linguagem chamada “globalização”. Pois, estrelas ou não, em *Sexo* todos parecem inapelavelmente satélites dessa mesma Marilyn.

*

Mas gostaria de retomar a questão sobre a possibilidade de não associarmos os textos de André Sant’Anna de modo necessário a um “pessimismo cultural imanente”

¹¹ Em contrapartida, o narrador de *O importado vermelho de Noé*, um administrador, não consegue

(Schøllhammer). Chamo a atenção para a cena, de *Sexo*, em que o Japonês Da IBM (que não era japonês, mas norte-americano) confere pelo lap-top o currículo dos jovens executivos que poderão ser contratados pela IBM do Brasil. Pela primeira vez, o foco recai sobre alguém que teria algum poder de alterar o destino da vida de seus personagens similar ao do narrador, ainda que, evidentemente, inferior:

O japonês Da IBM apertou a tecla do seu lap-top onde estava o sinal gráfico que significava asterisco. O asterisco ao lado do nome do Jovem Executivo Que Havia Feito Pós-Graduação Em Economia Na Universidade De Munique significava que o Jovem Executivo Que Havia Feito Pós-Graduação Em Economia Na Universidade De Munique seria o assessor direto do Japonês Da IBM do Brasil, e teria um futuro brilhante pela frente. (*Sexo*: 96)¹²

Como disse, sinto-me desconfortável em chamar de “personagem” não só o Japonês da IBM como todos as demais “figuras” postas em cena tanto por Sant’Anna como, em PA, por Agrippino de Paula. Sim, todos conhecem algum personagem-tipo, mas a palavra personagem, por estranho que isso possa soar, sempre me pareceu associada ao *sujeito*, e não ao *boneco*. Pois, sempre que ouço falar em personagem, inevitavelmente penso em “romances de formação”, os quais me remetem à idéia de formação de um sujeito, etc. Contudo, não é possível nem supor o que “significaria” Marilyn Monroe se ela fosse simplesmente uma criação de Agrippino de Paula. Como considerar "Luciana" um personagem de Sant'Anna, se podemos ver Luciana Gimenez (ou uma Apresentadora Do Programa De Variedades) a qualquer momento ligando nossa televisão? No caso, um dos interesses do texto é justamente o fato de que a atualidade dele talvez se mantenha às custas dessa imagem (Luciana Gimenez), nada disponível, é certo, mas, por outro lado, bastante insistente. Outro interesse estaria no fato do texto relacionar Luciana, já tão associada à televisão, não a Mick Jagger exatamente, mas a uma linguagem cinematográfica (ainda diferente da televisiva), a qual parece até lhe devolver certo glamour.

evitar o “caos” (aqui, em sentido negativo) de São Paulo.

¹²O paralelo entre este personagem e o narrador se estende se pensarmos que, podendo, com seu poder, possuir as mulheres que os demais personagens desejam e não possuem, o Japonês Da IBM só se interessa por mulheres muito gordas. Assim como, em relação ao narrador de PA, que sempre faz sexo, o narrador de *Sexo* parece só se interessar pelo seu próprio voyeurismo.

Mas, para tratar dessa cultura, Sant'Anna (ou Agrippino) não pode(m) escrever simplesmente. Em definitivo, talvez só lhes reste fotografar ou filmar; ou *forjar* técnica e virtualidade, pois pelo intermédio da literatura. É evidente que *Sexo* também é naturalista em certa medida, descreve tipos que podemos encontrar na rua e que inclusive encarnamos também. *Sexo*, e o digo sem tanta ironia assim, quase nos obriga a, distraídos ou não, sentirmos odores desagradáveis, empurrarmos os outros por falta de espaço, etc. O escritor Rubens Figueiredo chega a falar deste em termos de ganho para a causa realista na literatura, quero dizer, no seu sentido mimético-referencial mesmo.¹³ E, paradoxalmente, isso ocorre porque Sant'Anna não aponta nunca para personagens "reais", e sim (e sempre) para o estereótipo vinculado a esses personagens. De modo que não são exatamente personagens. São estereótipos, e por isso (ao menos parecem) tão reais. Pois, como o próprio Sant'Anna dirá: "Não são os personagens de *Sexo* os estereótipos. Os estereótipos são as pessoas reais."¹⁴

Valendo-me da apresentação que Schøllhammer faz de Mário Perniola, digo que a realidade que Agrippino de Paula e Sant'Anna buscam para seus "personagens" já está guardada "na memória e estruturad[a] na consciência numa sociedade fundada sobre 'a acumulação de dados, informações e imagens, e a sua gestão ordenada.'" (39). E, portanto, de *Sexo* (mais do que de PA) talvez já se deduza aquilo que então a informatização possibilitaria em termos de "copresença" e "disponibilidade" na ordem espacial virtual. Isto, "em oposição à tentativa de se resgatar um real não aniquilado pelos *mass-media* ou a uma esperança de se explodir o 'real virtual'" (39) (do que o livro de Agrippino de Paula até poderia estar mais próximo). Ou seja, em *Sexo*, ao menos pode-se encontrar indícios daquilo que permitirá a definição do "real virtual enquanto reserva restauradora de memória e história" (39), ou o entendimento de que a "sociedade da informática", para além da sociedade dos *mass media* de McLuhan, possibilita a "construção de uma nova continuidade que não depende da atividade de um sujeito hermenêutico, mas, sim, da organização espacial que prefigura a sua virtualidade" (39).

¹³ Escreve Rubens Figueiredo: "O romance '*Sexo*', de André Sant'Anna, representa uma conquista nesse diálogo entrecortado da literatura com o seu tempo, bem como uma façanha na tradição do realismo. (...) na relação com o seu tempo, '*Sexo*' simula uma isenção completa da arte literária no interesse da expressão mais direta possível das vozes da sua época." (2000)

¹⁴ Conforme é dito em <http://www.esfera.net/020/livros_asantana01.htm>.

Parece, ao menos, que a essência do sujeito, tanto em *Sexo* como em *Amor*, tornou-se sobretudo informática. E, conforme sugere Paula Sibilía,

a informação perdeu seu corpo. Foi operada uma cisão conceitual entre a informação e o seu suporte material, desqualificando este último e convertendo a primeira numa sorte de “fluido desencarnado” que é capaz de transitar entre diferentes substratos sem perder a sua forma e o seu sentido. Dessa maneira, a informação adquiriu uma relevância universal, como denominador comum a todas as coisas – tanto vivas quanto inertes – e uma supremacia sobre a matéria. (89)

Como fica claro em *Sexo*, cada um de seus personagens, à semelhança de um DNA, é tão-somente um *feixe de informações*. Essas informações lhes definirão menos como indivíduos do que como *consumidores* e, de fato, Sant’Anna só “cria” seus personagens (como se) a partir das informações já ordenadas nos bancos de dados “dos departamentos de mídia das agências de publicidade”. Como se não fosse ele quem desse vida aos personagens-consumidores, cujos dados, informações, imagens, cuja *probabilidade* mesma lhe era disponível de antemão. E, não importa que o autor faça dessas imagens um uso pornográfico, uma vez que a pornografia parece já ser algo inerente a estas próprias imagens:

O pornô, acrescentando uma dimensão à imagem do sexo, subtrai a dimensão do desejo, e desqualifica toda ilusão sedutora. O apogeu dessa des-imaginação da imagem (...) é a imagem da síntese, a imagem numérica, a realidade virtual (...) [e nesta] não há senão transparência, e as coisas [estão] inteiramente presentes a si mesmas em sua visibilidade, em sua virtualidade, em sua transcrição impiedosa (eventualmente em termos numéricos em todas as últimas tecnologias) (...) (Baudrillard: 91).¹⁵

Talvez por isso o narrador de *Sexo* repita sempre a denominação inteira de seus personagens. Para insinuar não a completude, mas apenas o *necessário* de sua definição; não a sua alta definição, mas o que deve bastar à (des)imaginação do leitor.

¹⁵ Transcrevo uma definição de “imagem de síntese”: “Imagem obtida através da síntese de matrizes numéricas através de algoritmos e cálculos algébricos. Hoje, o processo de modelagem e animação da imagem numérica já está automatizado. O que quer dizer que nem sempre é necessário fazer cálculos algébricos na determinação dos algoritmos e das matrizes numéricas. Os programas avançados de visualização e texturização produzem imagens numéricas virtuais. A imagem de síntese é dita virtual porque, ao contrário dos processos de captação mecânicos, ela não remeteria ao “real preexistente”. A imagem de síntese é utilizada em videogames, simuladores de voo, vinhetas, publicidade e em efeitos especiais no âmbito do audiovisual.” (Parente: 284)

Se fossem meramente atuais (em oposição a virtuais), seria triste ver como, inevitavelmente ou não, felizes ou infelizes, tais personagens se adequam tão bem às denominações depreciativas que seu narrador lhes impõe. Mas talvez isso também seja uma falsa impressão, se considerarmos positivamente, por exemplo, o modo como alguns personagens de *Sexo de fato negociam* uns com os outros, ainda que inevitavelmente subordinados à “baixa definição” de seus estereótipos.

Com o pau mole, o Chefe Da Expedição Da Firma saiu do banheiro e disse para a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon:

– Eu não te amo mais.

A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon soltou uma gargalhada e disse para o Chefe Da Expedição Da Firma:

– Mas nós nunca nos amamos. É só sexo. (*Sexo*: 102-103)

Por outro lado, o *controle* da imagem se pretende hoje a verdadeira condição para a vida, a realidade, a identidade, a memória e até para um possível aprendizado pelo corpo. E é esse controle sobre a imagem o que as escritas tanto de Sant'Anna como de Agrippino simulam, não só porque hoje, mais do que nunca, ele é sinônimo de poder, de dinheiro (e espera-se que cada vez menos), mas talvez porque permita mesmo algo mais do que exibir liberdade.

*

No prefácio que escreve para a terceira edição de *PanAmérica* (Papagaio, 2001), Caetano Veloso sugere, com razão, relações entre este e o livro *Deus da chuva e da morte* (1962), de Jorge Mautner. Eu entendo que, enquanto Mautner, neste livro, incorpora elementos da cultura da massa a um repertório (pessoal), o qual inclui tanto o romantismo alemão como o surrealismo e/ou o candomblé, Agrippino de Paula simula, em PA, ser totalmente engolido por elementos de massa, que, multiplicados, repetem-se, insistem, *duram*, são manipulados, mesmo se já constituem um repertório que não dá exatamente para chamar de *seu*. O narrador de Agrippino, como Warhol, seria alguém que, *aparentemente*, só tem o espetáculo como referência.

Por sua vez, Sant'Anna, retomando este procedimento [de envelopamento (ou anulação) da história pelo espetáculo] trinta anos depois, acaba possibilitando, pela própria comparação com PA, o delineamento de uma *história* do espetáculo.

Em 1967, há um grande radicalismo da parte de Agrippino de Paula ao fundar a experiência de PA num estúdio de Hollywood. Se é possível dizer que *PanAmérica* deglutia os elementos de uma outra cultura, Agrippino de Paula estava longe de se identificar com a dita antropofagia tropicalista. Caetano Veloso escreve que:

Numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, se não me engano, ele [Agrippino] tinha escolhido como exemplo do que não gostava, por total incapacidade de identificação, a música de Gilberto Gil: “Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce, baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência”. Tudo era muito mole e ele era um homem urbano, do mundo moderno, não podia se reconhecer nessas manifestações da cultura brasileira. (148-149)

Não devemos pensar em PA simplesmente como um livro que recalca ou negligencia elementos de nossa cultura. Caetano mesmo está longe de resumir o livro a isto:

PanAmérica, parecendo algo muito posterior ao tropicalismo, não o influenciou: na verdade, o livro por pouco não inibiu seu aparecimento. E o alongar-me eu aqui sobre ele significa que ainda pergunto ao mundo o que é que de fato ele é afinal. (155)

Assim, encerro este texto questionando o significado da evidente ascendência (não exclusiva, obviamente) de *PanAmérica* sobre o texto de Sant’Anna. Pois, se os tropicalistas traziam o elemento “cafona-*kitsh*” até à mídia como uma resposta ao dito *bom gosto* da classe média ou, talvez, como um convite à ampliação desse gosto (ou ainda, como uma tentativa de fazer a própria mídia perder seu público), em Sant’Anna, este elemento já constitui o *único* gosto desta classe, mais do que nunca alimentada exclusivamente pela mídia, e só comparável mesmo, como parece fazer o texto *Aquarius (Amor e outras histórias, 2001)*, a um peixe distorcido pelo vidro de uma lente qualquer... Assim, indiretamente, e em defesa de PA, Sant’Anna mostra como o tiro tropicalista, *neste exclusivo sentido*, caiu pela culatra.