

3

Que confronta textos de Sant'Anna com teses do livro *The Return of the Real*.

Como alternativas (nem sempre novas, nem sempre satisfatórias) para se escapar a uma “razão cínica”, cuja defesa contra o espetáculo não se diferenciaria claramente de sua identificação com ele, ou ao “*nothing is real*” da mera apoteose do significante e do simbólico, Hal Foster, em *The Return of the Real*, constata uma guinada “tanto para o *real* quanto [uma outra] para o *referente*” na arte norte-americana a partir dos anos 90. (1996: 123-124)

Quanto à razão cínica, o autor afirma:

The cynic knows his beliefs to be false or ideological, but he holds to them nonetheless for the sake of self-protection, as a way to negotiate the contradictory demands placed upon him. (1996: 118)

Tais “demandas contraditórias” [*to advance critical transformation in art and to demonstrate the historical futility of this project* (idem: 123)¹] levariam muitos artistas (como Warhol, por exemplo) a jogar com uma “esquizofrenia simulada” (para suspender ou até para escapar a estas demandas). Situação que Foster aproxima, em certa medida, do paradoxo vivido, ainda no século XIX, pelo dândi:

a figure who, pressured by democratic “leveling”, elaborates aristocratic “distinction” into an artistic “cult of the self”. (1996: 121)

De modo que, para Foster, ou a indiferença da razão cínica é levada pela arte mais recente a um extremo do não afeto [levando a dita esquizofrenia para um não menos defensivo e simulado imbecilismo, infantilismo e/ou autismo; ou, em outras palavras, desafiando-se o cinismo com a abjeção], ou, então, contrasta-se a figura ambivalente do dândi com aquela do ‘engajado’.

Tornando ao textos de André Sant’Anna a partir das considerações acima, dúvidas se apresentam. Pois, se se sugere que o seu projeto literário não tem finalidade, podemos encontrar neles uma “resposta” como

(...) tudo que não serve pra nada é bom (*Deus é Bom n° 6*: 311)

Se o acusamos de apolitismo, igualmente

Deus não gosta de política, dessas pessoas que ficam reclamando do governo. Eu não reclamo nunca de nada, porque reclamar é a mesma coisa que gostar de alguma coisa. (idem: 306)

Ou, se tal projeto também não lhe traz lucro algum,

Lá no Éder, a gente pode ficar ganhando muito dinheiro, que não precisa. (idem: 311)

Assim, na medida em que a ambivalência – ou *nenhuma* ambivalência – é algo patente nos textos de Sant’Anna, entendo a conveniência de aplicarmos a estes textos as análises de Hal Foster, esforçando-nos por traduzi-las para os contextos brasileiro e literário. Faço, aqui, uma apresentação da tese de Foster, depois levo até ela os textos do escritor e espero trazê-los de volta se assim o exigem.

* * *

This shift in conception – from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma – may be definitive in contemporary art, let alone in contemporary theory, fiction, and film.

Hal Foster

É no capítulo epônimo de seu livro que Hal Foster traça, no contexto das artes plásticas norte-americanas, uma dita ‘genealogia pop’, baseando-se principalmente no cenário nova-iorquino. Para o autor, ela teria sido sempre descredenciada pela

¹ O autor também escreve: *To a great extent the aesthetic of cynical reason emerged not only as a reaction against the presumptive truth claims of ideology critique but also as an exaggeration of the epistemological skepticism of deconstruction.* (Foster, 1996: 119)

‘genealogia minimalista’, a qual combatia toda noção de realismo e/ou ilusionismo. E, contudo, esses

(...) two basic models of representation miss the point of this pop genealogy almost entirely: that images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or, alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes. (1996: 128)

Foster afirma que a linhagem pop, ao contrário, contribuirá justamente para complicar essas noções, e é isso o que lhe permitirá dar outro enfoque sobre trabalhos de arte mais recentes.

Sobre a arte pop, associa a leitura “simulacral” desta (sempre e principalmente apoiada nos trabalhos e na figura de Warhol) aos teóricos do pós-estruturalismo; ao passo que uma outra leitura, dita “referencial”, seria avançada pelos que a filiariam a *temas* do mundo: do mundo da moda, celebridades, cultura gay, etc. O que Foster propõe, por sua vez, é que esses trabalhos sejam lidos em termos de um “realismo traumático”, leitura que tem a pretensão de conciliar as duas anteriores.

Para tanto, pensa o papel da repetição primeiramente nos trabalhos expostos pelo próprio Warhol em Paris, em 1962, sob o título *Death in America*, exposição que incluía imagens (*pictures*) de cadeiras elétricas, acidentes de carros e suicídios. Pela repetição posta em prática nesses trabalhos, entende Foster, o significado das coisas (das coisas que nos traumatizam) se nos torna indiferente, fazendo-nos sentir mais vazios e, portanto, melhor.

Contudo, a repetição, aqui, não seria meramente restauradora. Foster entende que ela não liberta mais do que instaura uma espécie de fixação obsessiva (quando um melancólico “desejo-psicose” entra em jogo, ele diz.) E por isso sugere que tais repetições, em Warhol, não somente reproduzem como também *produzem* efeitos traumáticos.

Foster esclarece seu modelo teórico a partir da combinação de dois seminários de Jacques Lacan, os seminários sobre o real e sobre o olhar (em francês, *le regard*; em inglês, *the gaze*).² No começo dos anos 60, Lacan estaria preocupado em definir o

² Aqui se aponta para a distinção lacaniana entre “l’oeil” (o olho) e “le regard” (o olhar), a qual, segundo Schøllhammer, “acompanha o *quiasma* analisado por Merleau-Ponty (O visível e o invisível),

real em termos de trauma. O traumático é um encontro perdido com o real e, como tal, não pode ser representado, apenas repetido. Ele *precisa* ser repetido. A repetição não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou de simulação (de uma imagem pura, ou de um significante isolado). A repetição esconde (*screen*) o Real, entendido aqui como o traumático (uma ferida), dele nos protegendo. Por outro lado, a repetição não deixa de apontar para este Real e é nesse momento que ele *rompe* a tela (*screen*) da repetição. Um rompimento menos no mundo que no sujeito; entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* pela imagem (Foster, 1996: 132). A confusão sobre o local do rompimento seria igualmente uma confusão entre o sujeito e o mundo, entre o dentro e o fora, entre o privado e o público. Em outras palavras, a repetição trabalharia sobre o nosso “inconsciente óptico”, termo que Walter Benjamin usava para descrever os efeitos subliminares das tecnologias modernas de imagens.

Para Lacan, o real traumático seria algo que existe para *além* dos signos, dos sintomas, para além do princípio do prazer, e que, justamente, resistiria ao simbólico. A repetição nos mencionados trabalhos de Warhol, por exemplo: ao mesmo tempo em que teria a função de esconder, de tapar o Real e nos proteger dele, não deixaria igualmente de promover o seu retorno, acidental e/ou obliquamente.

Estabelece-se, então, um paralelo com o hiper-realismo, cujo ilusionismo, para Foster, de tal modo denota ansiedade – para esconder um trauma, ou um real traumático –, que nada faz além de indicar esse mesmo Real. A princípio, os jogos de superfícies do hiper-realismo ocultariam qualquer ponto de fuga (ou sublimação)³. E, a rigor, portanto, evitavam que, pelo artifício da sublimação, o Real, ou o olhar (*le regard*) do mundo, perfizesse o sentido inverso através do mesmo ponto de fuga. Contudo, sugere o autor, impedindo-se a sublimação, o interlocutor das obras hiper-realistas talvez não deixe de sentir o mesmo olhar *sobre* ele (vindo de *vários* lados, ao

que situa o olhar no mundo como um olhar anterior ao sujeito e constitutivo dele. Para Lacan, o *quiasma* não leva o sujeito a reconhecer sua continuidade como ‘carne da carne do mundo’, mas, ao contrário, à experiência da distância, da alienação e da falta. O sujeito é olhado de todas as posições e aparece, segundo Lacan, como uma ‘mancha’ (*tasche*) no espetáculo do mundo. Situado nesta posição, acaba sentindo o olhar como ameaça mortificante.” (2002: 83)

³ Ponto de fuga (*vanishing point*) é o ponto para onde convergem (ao menos na imagem de um olho) as linhas paralelas. Segundo Foster, pelo ponto de fuga, tanto Leonardo apontaria para a infinitude divina

invés de se estender *a partir* dele); por isso, sente-o como uma ameaça, pois como algo presente mas a que não se tem acesso.⁴

Se o perspectivismo renascentista se relaciona às premissas do sujeito cartesiano (nota 11), Lacan complica esta noção, destacando que a relação entre sujeito e objeto é uma via de mão-dupla. Pela perspectiva, o sujeito se torna o senhor de um objeto focalizado *para ele* numa imagem. E, por isso mesmo, também o sujeito é constituído por esta imagem, que se dá seja numa pintura, seja dentro de seu próprio olho [*No doubt, in the depths of my eye, the picture is painted. The picture, certainly, is in my eye. But I, I am in the picture.* (Foster, 1996: 139)]

O sujeito está representado para o objeto através daquilo que Lacan sobrepõe à imagem: a tela (*l'écran; screen*).⁵ Uma imagem, portanto, é sempre uma “imagem-tela” (da qual o sujeito é apenas um agente, não se confundindo com ela). A tela é aquilo que medeia o olhar (do objeto; *le regard*) para o sujeito e que ao mesmo tempo lhe permite proteger-se deste olhar, que de outro modo o mortificaria. Importante, assim, é entender que o sujeito é o sujeito não de uma imagem apenas, mas de uma imagem-tela, pois é através dela que ele também se compreende como um “ponto” ou como uma “mancha” no mundo, e não como o seu fundamento.⁶

Portanto [e contra a noção de que os produtos do capitalismo pós-industrial, tematizados por pinturas como as do hiper-realismo, seriam incapazes de servir como condutores de ‘energia psíquica’ (Jameson)], Foster entende que algo ainda ocorre num registro subjetivo. Razão pela qual o hiper-realismo, na sua ânsia de mostrar a “realidade da aparência”, fracassaria (inadvertidamente) em não nos lembrar o Real.

(fazendo-o, por exemplo, perfurar o halo de Jesus na *Última Ceia*), como um pintor do século XIX indicaria o caráter infinito da natureza, assim *sublimando* este “furo” (*hole*) (1996: 264).

⁴ Foster cita Lacan: “The gaze, qua object a, may come to symbolize this central lack expressed in the phenomenon of castration.” (1996: 138) E, mesmo compreendendo que, para Lacan, o olhar não está incorporado num sujeito, não deixa de sugerir: “There may be a male gaze, and capitalist spectacle is oriented to a masculinist subject (...)” (idem)

⁵ Na versão brasileira (de M. D. Magno) do seminário de Lacan sobre o olhar, também se traduz este termo por “anteparo”.

⁶ O próprio Lacan afirma que o olhar (*le regard*) é “o instrumento pelo qual a luz se encarna” e pelo qual “sou *fotografado*” (Lacan, 1998: 104).

Entre seus efeitos, incluir-se-ia o “envelopamento” do espectador, que, conforme Gilles Deleuze (citado por Foster), seria uma propriedade do simulacro:

The simulacrum implies great dimensions, depths, and distances which the observer cannot dominate. It is because he cannot master them that he has an impression of resemblance. The simulacrum includes within itself the differential point of view, and the spectator is made part of the simulacrum, which is transformed and deformed according to his point of view. In short, folded within the simulacrum there is a process of going mad, a process of limitlessness. {“Plato and the Simulacrum”, *October* 27 [Winter 1983]: 49} (1996: 268)

*

Amor, no que diz respeito ao diálogo que estabelece com a produção em série, ou com a compulsão à repetição posta em prática pela sociedade de consumo, parece performatizar a incorporação destes elementos à maneira como, segundo Foster, Warhol o faria:

If you can't beat it, (...) join it. More, if you enter it totally, you might expose it; that is, you might reveal its automatism, even its autism, through your own excessive example. (1996: 131)

Como demonstrado no capítulo 1, em *Amor* não se está diante de um narrador naturalista. Ao contrário, há o predomínio óbvio de uma “orientação anti-narrativa” (Süssekind, 1999). Sugere-se que o modo como certas informações nos são narradas é correlato à sua absorção mediante um aparelho de televisão, objeto citado ao longo de todo o texto:

Aquelas músicas. Os tons daquela música de tons cheios de combinações de intervalos e todos aqueles shows cheios de jovens e todas aquelas músicas dos Beatles e todas aquelas músicas do Jimi Hendrix lá naquele show cheio de jovens pelados naquela lama e os jovens pulando e fazendo sexo e ingerindo fungos ácidos. Tudo o tempo todo.

O George Harrison lá na televisão. A imagem do Brian Jones lá na televisão e o Brian Jones, lá, com os olhos inchados e aquelas roupas coloridas e o Brian Jones morto, no caixão, liberando carbonos e produzindo dinheiro e todos aqueles índios que viviam cantando e dançando e todos aqueles rios e aquelas florestas cheias de passarinhos devorando todos aqueles insetos. (*Amor*: 23-24)

Se o mecanicismo do narrador-autômato sugere a sua indiferença em relação ao que narra, muitas vezes, ao trazer alguma diferença para o seu fraseado, ele se posiciona em relação ao que pensa/vê. Como, por exemplo, quando ironiza a suposta moral de uma canção como “Detalhes” (Roberto Carlos/Erasmus Carlos), que, aliás, não é nomeada no texto. Mas nunca a ponto de brechar a interferência de novas ou repetidas imagens sobre o seu raciocínio, “as palavras e as palavras” que se lhe impõem, os simulacros que terminam por ‘envelopá-lo’:

A Terra tem belezas incríveis como o pôr-do-sol e o rostinho da filha da Grace Kelly e todas aquelas palavras e aquela música do Roberto Carlos que conta a história do cabeludo que foi abandonado pela namorada e acha que qualquer coisa vai fazer com que a namorada se lembre dele. É bem provável que a namorada do cabeludo nunca se lembre de nada e fique por aí namorando e abandonando cabeludos. Por mais que o cabeludo fale que a culpa é dela, nada vai fazer com que ela se lembre dele. Mas o cabeludo precisa de um consolo e, por isso, ele fica se lembrando da namorada, achando que ela vai se lembrar dele. É a história de todas essas músicas sobre homens e mulheres. Elas são muito bonitas. (*Amor*: 34)

Este fragmento de sujeito, o qual tenta definir o seu lugar e a si próprio, dilui-se em meio à sua incapacidade de se impor aos jogos simulacrais e aos infinitos significantes. A predominância é a de um narrador oculto, e oculto por trás de um olhar sem ponto de vista. O uso intensivo de pronomes demonstrativos e advérbios (lá, nós, essa, este, aquele) resulta, contrariando a própria função de uns e outros, numa desterritorialização sistemática que determina uma “instabilidade referencial estrutural ao monólogo” (Süssekind, 1999).

Aplicando rigidamente a leitura de Foster, afirmaríamos, portanto, que este não é simplesmente um sujeito vazio, mas um sujeito em estado de choque, ou ainda, um sujeito que se vale daquilo que o choca, que o traumatiza, como uma defesa contra este próprio choque/trauma.⁷ No entanto, o autor é o primeiro a advertir que o sujeito em estado de choque é antes de tudo um paradoxo, pois não há sujeito auto-consciente seja no choque ou no trauma. (1996: 131)

⁷ Duas notas em Foster abordam as correlações entre o trauma e choque. Na primeira lemos: “(...) ‘Shock’, a discourse that develops around accidents in industrial production, and ‘trauma’, a discourse in which shock is rethought through psychic effectivity and imaginary fantasy – and so a discourse perhaps more pertinent to a consumerist subject.” (1996: 262) E, na segunda, “*Shock* may exist in the world, but *trauma* develops only in the subject (...) it takes two traumas to make a trauma: for a shock to be turned into a trauma, it must be recorded by a later event (...)” (idem: 264).

De modo que, aquela indecisão que, para Foster, os trabalhos de Warhol causam, a saber, a impossibilidade de se afirmar categoricamente se existe ou não um sujeito por trás do autômato, no meu entender é a mesma que pressupõe a fatura de um texto como *Amor*. Se a relação entre acidente e tecnologia, crucial ao discurso sobre o choque, é um tema recorrente em Warhol, também o é no texto de Sant'Anna, como, por exemplo, nas inúmeras citações do piloto de carros em (ou nas) chamadas, bem como na cadeia sangue-carbono-petróleo-combustível. Conseqüentemente, e argumentando à maneira de Foster, pela tentativa frustrada de “abafar” o Real, o traumático acabaria sendo a resposta do autor, inadvertidamente ou não, à própria dissolução do signo, ou a “aquelas palavras todas”. Os sinais de “ansiedade”, ou, no caso, a própria palavra “angústia”, distribuí-se por todo o texto, inclusive encerrando o texto (“Palavras cheias dessa angústia toda o tempo todo?”).

Assim, por mais que haja, em *Amor* (a exemplo do que Foster diz ser a *intenção* hiper-realista), um convite para o leitor se deleitar sobre suas superfícies – e supondo que Sant'Anna, ao sugerir que seus textos sejam encarados como música, proponha o mesmo deleite “quase esquizofrênico” –, talvez possa ocorrer justamente o oposto, ou seja, que o espectador olhe criticamente *através* das superfícies. Pelo menos em relação ao hiper-realismo, esta é a aposta de Foster. Ou, se insistirmos na comparação dos textos de Sant'Anna com o *PanAmérica*, talvez possamos enxergar o que Foster exemplifica em uma seqüência de trabalhos de Cindy Sherman, pois também podemos apontar todo um caminho que iria do repetitivo e mecânico “eu” do livro de Agrippino de Paula, passando por *Amor* (quando o sujeito é *invadido* pelo referido olhar), até a aparente objetividade daquele narrador ainda mais impessoal (“obliterado”) ou quase eletrônico de *Sexo*.

Ou talvez também possamos citar *Simpatia pelo Demônio* como um texto onde parece operar um estranhamento psicológico parecido com aquele que Foster atribui a outros trabalhos da mesma artista:

Sherman captures the gap between imagined and actual body images that yawns in each of us, the gap of (mis)recognition where fashion and entertainment industries operate every day and night. (Foster, 1996: 148)

Ainda, é claro, que Sant’Anna não tenha a intenção de revelar qualquer “natureza” por trás do espetáculo. Ainda que, no papel de um fã, e pelo artifício da repetição, ele se deleite tanto quanto seu ídolo na confirmação de um estereótipo. Aqui pode até operar o oposto do deslocamento – do *I see myself seeing myself* para o *I am not what I imagine myself to be* – que Foster vê na comparação entre dois diferentes trabalhos de Sherman. Da primeira observação, provavelmente o Mick Jagger de Sant’Anna retornaria a um confiante “*I am myself*”. Mas, ao apenas afirmar que Mick Jagger fará sexo “como se” fosse um astro internacional do Rock’n Roll tanto quanto Luciana fará sexo “como se” fosse uma top model internacional, o narrador sugere ao menos uma não coincidência entre a identidade atribuída e a identidade experienciada pelos dois personagens.

Também em *Sexo*, via de regra, os personagens de *Sexo* se referem uns aos outros pelo próprio modo como são codificados, seja porque não percebem a codificação a que estão submetidos como uma codificação, seja por desejarem fazer jus a esta codificação. Mas, em certo momento, “A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura” percebe que o “Negro, Que Não Fedia”, de fato, fede. Quero dizer: se isto não se compara a um “estranhamento psicológico”, no mínimo sugere outra não coincidência.

Mas, pelo menos a respeito de algumas imagens de *Amor*, é possível atribuir a mesma qualidade que Foster associa a outras produzidas ainda por Cindy Sherman:

Such images evoke the body turned inside out, the subject literally abjected, trown out. But they also evoke the outside turned in, the subject-as-picture invaded by the object-gaze. (Foster, 1996: 149)

Pois, em *Amor*, abundam imagens como a das “criancinhas que esguicham sangue”, a do “sangue das criancinhas se decompondo”, a dos “vermes devorando o corpo do Cristo”, a dos “organismos fedendo e a gordura nos organismos”, a das “fezes dos seres humanos e as fezes de todos e o sol secando a merda e liberando carbonos”, todas exemplificadoras deste corpo virado ao avesso, vomitado, numa palavra. E, ao contrário, o que a rigor estaria fora do sujeito – a imagem midiática – é justamente o que irá complicar sua “interioridade”,

como se o próprio monólogo devesse provar, o tempo todo, a tensão entre objetivo e subjetivo, distância e auto-absorção, presença e ausência de narrador. (Süssekind, 1999)

Uma subjetividade composta das mesmas imagens que o olho coletivo da televisão está sempre a reiterar, como aquela do “Newton Santos abraçado com o Pelé e o Gilmar e o Pelé chorando e enxugando as lágrimas naquela camisa azul”; imagens que simbolizam decepções coletivas ou que uma dada coletividade ou classe não cansará de lamentar (ainda que com um sorriso irônico), desde aquela do “Zico perdendo aquele pênalti”, ou a do “George Harrison, todo simpático, explicando o fim dos Beatles”, até aquela (sempre já “televisada”) do próprio “Cristo lá, todo ensangüentado na cruz”.

Assim sendo, *Amor* nos apresenta uma história imagética e não propriamente narrativa, toda composta por ícones-clichês (“Freud fumando aquele charuto”), tautologias (“todos aqueles australianos, lá na Austrália”; “os europeus com seus problemas europeus”), e frases feitas (“daquele cara, lá na televisão, explicando que os seres humanos possuem o instinto de pensar em sexo o tempo todo”; ou “aquele cara, na televisão, falando que a juventude é a melhor época da vida, que depois vem a decadência”).

É certo que existe humor em todo o procedimento de *Amor*. Süssekind pontua mesmo como, nesse texto, se ironizam as promessas religiosas (“naquela igreja”, “aquele padre”), ou artísticas (“naqueles museus”), de “vidas eternas” (pois “toda a poesia” e as “imagens se apagam na relatividade do tempo”). Há, novamente, distanciamento do narrador em relação ao “piloto de carros esguichando champanhe no príncipe” (enquanto que, em dois desenhos da 1ª edição de *Amor*, reconhecemos – pelo boné, pelo conhecido capacete, pela carro *Williams* – as referências claras ao piloto Ayrton Senna); ou quando ele próprio questiona a moral da história dos três porquinhos (“*O estranho nessa história é que construir uma casa de madeira deve ser difícil e, se o porco violinista fosse preguiçoso de fato, não iria fazer uma casa com as próprias patas, ainda mais tendo que estudar quatorze horas de violino por dia. Mas não importa. Isso é só uma história infantil.*”); ou, como vimos, quando

interpreta a música “Detalhes” sem nomeá-la no entanto. De modo que, como aponte antes, este narrador por vezes não deixa de intervir ao raciocinar e emitir juízos que deslocam momentaneamente nossa atenção da orientação alienante e subliminar que o livro mimetiza, a da difusão dessas mesmas imagens-memória pelos *mass media*.

Mas, de modo geral, é como se a capacidade crítica não importasse mesmo, pois o que prevalece em *Amor* é o bombardeio do simulacro, a sucessão ininterrupta de imagens reprocessadas, bem ao modo de tantos trailers e filmes hollywoodianos, dos comerciais de televisão, de quando nós mesmos mudamos ininterruptamente os canais da tevê com o auxílio do controle remoto. Um “zapping de consciência”, ou um “curto circuito do sistema subjetivo”, como tão bem o resumiu Sússekind (1999). Estaríamos, então, diante da mesma esquizofrenia na linguagem e na temporalidade que, segundo Foster, Fredric Jameson entende como um sintoma primário do pós-modernismo: *Amor* também explora “intensidades simulacrais e pastiches ahistóricos, de modo a provocar um investimento compensatório na imagem e no instante.” (1996: 165) Faz lembrar aquela dupla operação com a qual, segundo Foster, tanto Walter Benjamin como Marshall McLuhan estariam de acordo um com o outro:

Technology is both an excessive stimulus, a shock to the body, *and* a protective shield against such stimulus-shock, with the stimulus converted into the shield (which then invites more stimulus, and so on). (1996: 220)

Parece inclusive conciliar – ainda que pela via da esquizofrenia – a hipótese de McLuhan (a qual Foster – preocupado sobretudo em pensar o que permanece da subjetividade, *ao menos nos termos da psicanálise* – logo desacredita), a saber: “*We have put our central nervous systems outside us in electric technology*”. Ou então, aproveitando-me de outra formulação de McLuhan citada pelo autor, *Amor* bem que espelha uma espécie de “*suicide auto-amputation*”. (idem)⁸

*

⁸ Existe um curta-metragem editado por um amigo de Sant’Anna, no qual, enquanto trechos de *Amor* são narrados em *off* pelo próprio escritor, assistimos a toda uma proliferação de imagens e animações, além de cenas em que ele e um grupo de amigos simulam pessoas como que idiotizadas, ou sofrendo algum tipo de um choque elétrico, dentro de um ônibus, chamando a atenção dos demais passageiros.

Além dos referidos seminários de Lacan, outra inspiração para a tese de Foster parece ter sido o livro *A câmara clara*, de Roland Barthes.⁹ E então o problema da articulação texto/imagem se nos apresenta novamente, pois, uma vez que Barthes trabalha especificamente com fotografias, talvez não fosse aproveitável pensar os textos de Sant'Anna à luz dessa noção de Real. Além do que, para Barthes, esse encontro com o Real se dá pelo *Tudo-Imagem* da Foto, o qual se contraporía mesmo ao *Pouco-de-Imagem* da leitura. Esta é avara de imagens, diz Barthes, enquanto “a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa”, ou “o infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma” (1984: 128). Nesse sentido, um texto como *Amor* teria mais a ver com o que Barthes diz do cinema, o qual, embora trabalhando com material fotográfico, não dá oportunidade à manifestação da “completude” da imagem – pois no cinema a foto desliza e “não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um espectro” (1984: 133).

Mas, por outro lado, em *Amor* não há imagens “desconhecidas”: o texto é composto por imagens que guardamos em nossa “memória midiática”, ou por aquelas que *poderíamos* ter associadas a essa memória. É o próprio Barthes quem afirma a lembrança de uma certa imagem pode guardar muito mais realidade do que a visualização de outras (1984: 83). Em segundo lugar, o fluxo das imagens em *Amor* não é nada “normal”, “como a vida”, nem “protensivo”, características que Barthes atribui ao cinema. Em *Amor*, as imagens não se sucedem conforme uma lógica espacial e cada uma delas permanece, aparentemente, tão “desprovida de futuro”, e, conseqüentemente, “*melancólica*”, como o é a Fotografia para Barthes.¹⁰ Se para ele o *espetáculo* de nossa sociedade nem sempre se faz acompanhar do *spectrum* do real (e a Fotografia é o que inaugura ambas as coisas), *Amor* muitas vezes parece querer reverter isso:

⁹ “In an allusion to Aristotle on accidental causality, Lacan calls this traumatic point the *tuché*; in *Camera Lucida* (1980) Barthes calls it the *punctum*.” (Foster, 1996: 132)

¹⁰ “E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.” (Barthes, 1984: 20)

O George Harrison lá na televisão. A imagem do Brian Jones lá na televisão e o Brian Jones, lá, com os olhos inchados e aquelas roupas coloridas e o Brian Jones morto, no caixão, liberando carbonos e (...) (*Amor*: 23-24)

A orientação de *Amor* é tão “indialética” como o é a Fotografia para Barthes.¹¹ Seu narrador apresenta imagens mais do que as representa. Talvez, por conta daquele *Pouco-de-Imagem*, este narrador necessite retê-las pelo artifício da repetição, mas talvez algumas delas consigam, por sua própria força, “refluir da apresentação para a retenção” (1984: 134).¹² Nada me obriga a seguir a leitura (a absorver a mensagem de maneira tão subliminar) e eu releio a frase. O tempo que essa imagem permanece em algum lugar entre a minha consciência e os meus olhos é a realidade que esta imagem imprime sobre mim.¹³

Se a tese de Foster sobre o Real não explica os textos de Sant’Anna, parece-me, ao menos, que estes permitem entender o que Foster diz. Se não se quer enxergar um *punctum* nas imagens ou nas repetições de *Amor*, ao menos existem, ainda que ironicamente (ou através de uma *tela*) inúmeras sugestões de choques. Se, por exemplo, o envolvimento do público de massa com a morte de personagens midiáticas como o cantor Leandro, ou o grupo Mamonas Assassinas, ou o piloto Ayrton Senna, foi intenso; se certa aura de tragicidade permaneceu associada a suas imagens, o tratamento aparente que Sant’Anna dá a esses temas (como ao desenhar a *Williams* de Senna em chamas em *Amor*) não se distancia tanto daquele humor que ele localiza (“adolescentes do sexo masculino”) e cataloga (“humor negro”) em *Sexo*:

¹¹ “E se a dialética é esse pensamento que domina o corruptível e converte a negação da morte em força de trabalho, então a Fotografia é indialética: é um teatro desnaturado onde a morte não pode “contemplar-se”, refletir-se e interiorizar-se; ou ainda: o teatro morto da Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer *catharsis*.” (1984: 134-135)

¹² A leitura que Foster faz do hiper-realismo também parece tributária das notas de Barthes em *A câmara clara*. A arte hiper-realista talvez exemplifique o que Barthes chama de “submissão fascinada [da pintura figurativa] ao modelo fotográfico” (1984: 173). E o modelo fotográfico, que autentifica tudo, é no entanto igualmente aquele da sociedade de espetáculo, a qual tudo desrealiza. O hiper-realismo (somente por esse específico raciocínio) seria algo então como uma trucagem da fotografia, ou seja, algo que se esforçaria em vão por abafar o seu caráter essencial de autentificação, o “*isso foi*” que a Fotografia traz consigo (oposto ao “*isso não é mais*”).

¹³ Ao falar sobre o *punctum* em Warhol, Foster afirma, como Barthes, que este não seria rigorosamente privado ou público, e nem simplesmente o seu conteúdo trivial: “(...) a white woman slumped from a wrecked ambulance, or a black man attacked by a police dog, is a shock. But, again, this first order of shock is screened by the repetition of the image, even though this repetition may also produce a second order of trauma, here at the level of technique, where the *punctum* breaks through the screen and allows the real to poke enough.” (1996: 136) De modo que também a imagem do Brian Jones morto no caixão seria apenas um “choque” segundo Foster. Apenas sua repetição poderia ser “traumática”.

No fundo do ônibus havia um grupo de adolescentes do sexo masculino, que cantava o repertório do Mamonas Assassinas. Entre uma música e outra, os adolescentes do sexo masculino arrotavam e contavam piadas de humor negro sobre as mortes do Ayrton Senna, da Princesa Diana, dos Mamonas Assassinas, do Leandro etc. (*Sexo*: 130)

Muitas vezes, Sant'Anna ironiza não tanto o discurso do trauma, como, por exemplo, em *Sexo*, o uso “artístico” ou lucrativo ou filantrópico deste discurso. Para evitar esse caminho, ou envenenando todo ele, Sant'Anna se mantém numa posição ambígua:

A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, visualizava tudo o que o Negro, Que Não Fedia, falava, como se assistisse a um filme anti-racista dirigido por um diretor do cinema americano engajado nas causas sociais. Steven Spielberg, por exemplo.

O Negro, Que Não Fedia, falou de sua infância de pobre negrinho, que fedia. (*Sexo*: 88)

*

Foster também vê, no *artifício da abjeção*, um elo entre muitas produções contemporâneas.

Primeiramente, cita a definição de Julia Kristeva, para quem *the abject is what I must get rid of in order to be an I* (1996: 153). O abjeto é uma “substância fantasmática” não alheia ao sujeito. E justamente a superproximidade do abjeto produz pânico no sujeito, fazendo-o perder a noção espacial de dentro e fora, bem como, em termos psicanalíticos, “a noção da passagem entre o corpo materno (domínio do abjeto) e a lei paterna” (idem: 153). Uma condição na qual o significado sucumbe.

Foster é o primeiro a alertar para a “crucialidade” que o abjeto pode assumir na construção de uma subjetividade racista e/ou homofóbica. Ao tratar do abjeto, ele está interessado em salientar as ambigüidades desta noção, a fim de mostrar que tanto sua possível validade político-cultural como sua fraqueza residiriam nesta mesma ambigüidade.

Can the abject be represented at all? If it is opposed *to* culture, can it be exposed *in* culture? If it is unconscious, can it be made conscious and remain abject? In other words, can there be a *conscientious abjection*, or is this all there can be? Can abject art ever escape an instrumental, indeed moralistic, use of the abject? (In a sense this is the other part of the question: can there be an evocation of the obscene that is *not* pornographic?) (Foster, 1996: 156)

Se tomarmos como exemplo o texto *O importado vermelho de Noé*, veremos que é perfeita a aplicabilidade deste às aludidas noções do abjeto. Para o personagem (nomeado apenas no título do texto), o abjeto são os carros nacionais, os pedestres, a Marginal Tietê, o engarrafamento, as falhas no sistema administrativo de São Paulo, o seu “prefeito preto”, bem como “os pretos e os seus excrementos”, “o subproduto indesejável da insignificante indústria nacional”. Em contrapartida, o seu “eu” se auto-definirá quando for capaz de se fundir com tudo o que for sinônimo de dinheiro, beleza, Nova Iorque (“terra prometida”), mulheres, celebridades (Naomi Campbell, “preta mas muito gostosa”; o “corpo nu de Julia Roberts”), poder aquisitivo, gente branca, Paulo (provavelmente o seu único amigo e certamente o seu espelho, o seu “par” na espécie), *American Airlines*, tecnologia (de última geração), carro importado, paparazzis, capacidade gerencial, objetividade e, não esquecendo, Deus.

Para o personagem Noé, o abjeto não é inconsciente, ele é sim representado *na* cultura – no caso, em tudo que se referiria ao “subproduto” da indústria brasileira (dos nossos carros aos nossos próprios “negros”). Seu narrador também não escapa ao uso instrumental e moralista do abjeto.

Segundo Foster, a ambigüidade da noção em Kristeva residiria na diferença entre a operação “*to abject*” e a condição “*to be abject*”. A primeira, fundamental tanto para a manutenção do sujeito como da sociedade; a segunda, corrosiva das duas formações. O abjeto fundaria ou destruiria as ordens subjetiva e social? É o abjeto somente uma espécie de operação regulatória, pergunta o autor, no mesmo sentido em que Bataille afirmava que a transgressão não nega o tabu, mas apenas o transcende e o confirma? (idem: 156) Ou será que a condição “*to be abject*” pode ser representada de modo a provocar a operação “*to abject*”? O que é esse “Primordial Eu” que expelle em primeiro lugar, pergunta?

Kristeva, diz Foster, afirmaria que a tarefa do artista não é mais a de sublimar o abjeto (como ocorreria na escrita modernista), e sim a de levá-lo até o extremo.

Como vemos, este seria bem o caso de *O importado vermelho de Noé*. Seu narrador termina afogado pelas águas do rio Tietê. O texto de Sant'Anna também dramatiza a "autoridade simbólica num estado de emergência" (1996: 156). Se o que caracteriza as narrativas pós-modernas é o fato de não serem programaticamente caóticas (como as modernistas), mas, ao contrário, de se admitirem como parte de uma complexidade inabarcável (o mundo contemporâneo), a referência à narrativa bíblica da arca de Noé, ou seja, a metáfora do cosmos provisório (a arca) que resistirá aos caos provocado pela enxurrada, é de fato exemplar.

Kristeva também diria (para Foster, um tanto “enigmaticamente”) que estamos num mundo em que o Outro sucumbiu, o que, portanto, implicaria uma crise na “lei paterna que subscreve a ordem social” (1996: 156).

Ou seja (e retomando a discussão anterior), uma crise na “imagem-tela”. Se se julga que ela está intacta, o ataque sobre ela pode reter um valor de transgressão. Se ela foi ou está rasgada (ou, por aproximação, se estamos diante de uma 'complexidade inabarcável'), a vocação da vanguarda talvez esteja no fim. Para Foster, uma terceira opção seria justamente reformular esta vocação, ou seja, repensar a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heróica de fora da ordem simbólica, mas como uma fratura produzida, de *dentro* da ordem, por uma vanguarda estratégica, para que a sua crise seja exposta e para que se registrem as novas possibilidades que a própria crise pode abrir. (1996: 157)

O autor entende que, de modo geral, a *abject art* seguiu duas outras direções. Uma identificaria a obra com o abjeto, aproximar-se-ia dele de algum modo para investigar as feridas do trauma, para tocar o "obsceno" Real. A outra representaria a *condição* da abjeção a fim de *provocar* sua operação – capturar a abjeção no ato e torná-la reflexiva. (idem: 157) Entretanto, adverte, nenhuma dessas posturas pode impedir que o espectador “puritano” (ou comprometido com puritanismos) complete esses trabalhos de arte negativamente, de modo a fazer com que seu espetáculo,

inadvertidamente, afirme a própria normatividade da imagem-tela bem como a da ordem simbólica. (idem: 157)¹⁴

Por isso, todas as estratégias da *abject art* seriam problemáticas. Foster nota que o surrealismo já se voltava para o abjeto num teste de sublimação, clamando para si o ponto onde impulsos dessublimatórios confrontariam imperativos sublimatórios. (idem) Justamente aí teria ocorrido a divisão do surrealismo em duas facções, uma encabeçada por André Breton, a outra, por Georges Bataille. Para Breton, Bataille se recusava a levantar o baixo para o alto, chamando-o de “filósofo do excremento” [*excrement-philosofe*]. Bataille, por sua vez, denunciava a “pose icariana” de Breton, dizendo que esta era assumida menos para desfazer uma lei do que para provocar a sua própria punição. (idem: 157)

Novamente, Foster enxerga as duas tendências na arte contemporânea: de um lado, os que, por assim dizer, provocam a lei paterna *como para confirmar que ela ainda está lá*; e, de outro, aqueles que, descontentes não apenas com os "refinamentos da sublimação" como com os "deslocamentos de desejo", prefeririam (como o afirmou Bataille) "um sapato mal cheiroso a uma bela pintura", fixando-se na perversão e se atolando na abjeção. (idem: 159) Então pergunta: seriam apenas estas as opções que o artifício da abjeção nos ofereceria: travessura edipiana *ou* perversão infantil?

Além disso, constata que, se, de um modo geral, entre os artistas, aqueles que investigam o corpo materno reprimido pela lei paterna tendem a ser mulheres, aqueles que assumem uma posição infantil para zombar da lei paterna tendem a ser homens. E que esta “mímesis da regressão” é muito pronunciada na arte contemporânea. (idem)

Podemos relacionar esta última afirmação ao próprio acabamento gráfico da primeira edição de *Amor* (Dubolso, 1998), com seu formato quase quadrangular, letras grandes e ilustrações feitas a partir de um programa de computador já meio arcaico (o *Paintbrush*), que, contraditoriamente, tanto remetem a uma espécie de “primitivismo da figuração” (Süssekind) como se assemelham a desenhos feitos à mão por uma criança. Sobretudo um tratamento gráfico à maneira mesmo de certos livros infantis. De modo que, se o texto em algum momento agride, por sua vez o

¹⁴ Foster cita o estardalhaço do senador evangélico Jesse Helms contra certos artistas, nos EUA.

próprio acabamento do livro sugere que se tenha para com ele a mesma tolerância que temos para com as “artes” das crianças. Já na segunda edição do texto (Cotovia, 2001), que recebe um acabamento mais convencional e não inclui mais as ilustrações, a postura de pirraça infantil é substituída pela linguagem franca e direta e didática da *Nota de abertura*, a qual, nesses termos, até pode ser compreendida como um pedido de desculpas da mesma criança-autora do primeiro livro.

Num certo sentido, diz Foster, este movimento predominante na arte contemporânea poderia inclusive significar a reversão simbólica daquele primeiro passo em direção à civilização – a repressão do anal e do olfatório –, tal como teria sido sugerida por Freud em *O Mal-Estar na Civilização* (1930). (idem: 160) Mas, na arte contemporânea, o autor lembra, esta rebeldia anal-erótica é sempre auto-consciente e mesmo auto-parodística. (Novamente, seu intuito é o de mostrar que o sentido sobretudo *político* de tais regressões não é nada estável.¹⁵) Foster entende que esta rebeldia pode ser patética (“pathetic”), mas, ao mexer com “a lei paterna da diferença”, ela pode ser perversa também. (idem: 161). Mais do que uma fadiga em relação à política da diferença (sexual e geracional, étnica e social), para a qual, segundo o autor, freqüentemente o culto do abjeto aponta, por vezes a “*abject art*” indicaria uma fadiga ainda mais fundamental:

a strange drive to indistinction, a paradoxical desire to be desireless, to be done with it all, a call of regression beyond the infantile to the inorganic. (Foster, 1996: 164)

Associa então estas condições ao ideal perverso de uma beleza redefinida em termos de sublime, como postulada pelo surrealismo: uma convulsão possessiva do sujeito aberto a uma alegria mortal.

If this convulsive possession can be related to contemporary culture, it must be split into its constituent parts: on the one hand an ecstasy in the imagined breakdown of the image-screen and/or the symbolic order; on the other hand a horror at this fantasmatic event followed by a despair about it. Some early definitions of postmodernism evoked this *ecstatic* structure of feeling, sometimes in analogy with schizophrenia. (Foster, 1996: 165)

¹⁵ Foster cita Peter Sloterdijk, para quem a mencionada regressão pode ser “*kynical*”, quando a degradação individual é levada ao ponto da denúncia social, ou “*cynical*”, quando o sujeito aceita essa degradação por proteção ou lucro. (1996: 160)

Tornando a nosso objeto principal, em *Você já experimentou?* (*Amor e outras histórias*, 2001), a própria “experiência” faz o cansaço de Jimi Hendrix desaparecer. Ele se sente eufórico e não pode dormir. Mas, ao dormir, afoga-se num “vômito harmonioso” que o faz “desligar”, como se possuísse um *output*.

Até onde sei, ou, reza a lenda, foi dessa forma, engasgado no próprio vômito, que o guitarrista morreu.

O título do texto seria uma tradução/adaptação do autor para *Are you experienced?*, música do mesmo Hendrix, de cujo título, portanto, se subentende que a dita experiência é menos algo que se busca do que algo a que se abre, a que se submete, como que “desligando-se”. Sujeito da experiência, experiência do sujeito, também se é inevitavelmente objeto dela também, *efeito* dela, ambigüidade que, se a tradução não mantém, o texto de Sant’Anna como que realiza, pois o próprio Jimi Hendrix é vítima, embora só o seja à sua revelia:

Jimi adormeceu mas continuou a ouvir sons. Tinha algo a ver com a saliva da louca em seu ouvido. Depois, foi um som de vômito. Um vômito harmonioso. Jimi se sentiu sufocado, mas aquele som era demais e Jimi continuou deitado. O som era líquido. Jimi desligou. (*Você já experimentou*: 77)

Da mesma forma, em muitos textos de Sant’Anna insinua-se um tal grito, um radical desespero (ou alegria) que não é capaz de se expressar. Em *Bird e Algo*, Charlie Parker é perseguido pela sensação de que algo lhe falta, um “algo mais” a que se faz menção a todo momento e que não lhe permite se sentir nunca satisfeito; “um troço além dos próprios sentidos, além da própria vida”, pois “querer algo era tão angustiante”, algo que nem mesmo a música lhe dera e que de algum modo lhe cortava as asas de pássaro. Outro exemplo seria o texto *Deus é Bom nº 6* (Boitempo, 2003), cujo narrador fala diversas vezes "daquele negócio do alívio":

Porque quando sai sangue das pessoas que a gente não gosta, a gente gosta e fica sentindo alívio porque não é o sangue da gente que está saindo. (*Deus é bom nº 6*: 312)

Afirma até que é o próprio Deus que gosta da "nossa" agonia, pois

Se a gente ficar batendo em quem fica batendo na gente, a gente fica que nem eles, os demônios, e fica demônios também. Por que bater é que nem fazer sexo: dá uma coisa gostosa que Deus é contra, que é essa coisa de ter alívio, de se livrar de um negócio que está incomodando a gente, que é as pessoas. (*Deus é bom nº 6*: 309)

Há sim todo um jogo de relaxamento e tensão permeando os textos de Sant'Anna. Todo um trabalho voltado para o aproveitamento correto de energias. Em *Marginal!!! (Amor e outras histórias, 2001)*, o narrador-jogador de futebol diz não ter paciência para nada, que deseja relaxar e também “extravasar”. Por isso, também, a vergonha pela masturbação (enquanto um “substituto” do sexo) em *Sexo com amor* (idem), ou, em *Minhas memórias* (idem), a necessidade de se tomar uma cerveja ao final do expediente, para que, afinal, as memórias de uma vida não se resumam a (ou se escondam fantasmagoricamente em) um único dia rotineiro de trabalho, igual a qualquer outro, e como se a cerveja não obedecesse ao mesmo mecanicismo.¹⁶ No mesmo sentido, enquanto a primeira cena de *Sexo* desenrola-se dentro de um elevador, como um prenúncio do verdadeiro mal-estar que pesa sobre personagens com destinos catalogados ou sem direito a um próprio destino, *Nothing is real* (idem) opõe a isto a alegria, a leveza, a juventude, e principalmente, o futuro aberto a novas possibilidades e experiências para os quatro integrantes dos Beatles, ainda que a cena se passe toda dentro de um banheiro (o banheiro do Palácio de Buckingham, para ser mais exato), e ainda que, ao final, nada seja real¹⁷:

“Eu queria ser um polvo.”

“A gente já sabe, mas dá para rolar o baseado?”

“Argh! Tá todo babado.”

“Alguém tem fósforo pra tirar o cheiro?”

“O George deve ter incenso.”

“Não tenho, não. Eu só vou me enturmar com os indianos daqui a dois anos.”

“Eu sou um elefante marinho.”

“Mais tarde. A gente ainda tá na fase reis do iê iê iê. A fase psicodélica também vai começar daqui a dois anos.”

¹⁶ Sant'Anna também lançou um livrinho (*Moby-Dick, 2001*) com o mesmo título e contendo apenas este texto. A capa reproduz uma ilustração de Goya (“El Carregador”), na qual uma figura masculina, muito curvada, sustenta um volume bem maior que o seu próprio corpo. Este volume, portanto, está aparentemente em desacordo tanto com as sucintas memórias do narrador, que se resumem a um dia de sua vida, como com o tamanho e o peso reduzidos do livreto.

¹⁷ *Nothing is real* é inspirado no boato (creio que desmentido) de que os quatro Beatles teriam fumado maconha no referido palácio quando da ocasião em que receberam títulos honoríficos.

“Psico o quê?”

“Psicodélica. Vamos ser hippies. Já ouviu falar em LSD?”

“Que porra é essa?”

“Não sei. Ainda não inventaram.” (*Nothing is real*: 72)

Entendo que, a esta dialética de sublimação e dessublimação, Sant’Anna oponha a mecanização simulada de sua própria atividade, simulação levada a um extremo em *Sexo*. Desdobrando os seus próprios temas em séries, pontuando a “sistematicidade latente” de cada motivo seu, Sant’Anna promove a sua aproximação com o real, aproximação aparentemente brutal mas igualmente cautelosa (porque, de fato, *cirúrgica*), pela própria desreferencialização que pratica, anestesiando tudo aquilo a que supostamente adere. Em textos mais recentes, como *Cultura* (7 Letras, 2003), *Rush* (Boitempo, 2003) ou *O primeiro amor dele* (Francisco Alves, 2002), Sant’Anna tem tematizado, sempre na primeira pessoa, subjetividades mais ou menos pronunciadas em outros textos seus. Mentalidades tão contemporâneas quanto preconceituosas, egoístas e/ou moralistas. Mas sobretudo enlatadas. Se já nos discursos que esses aparentes tipos sociais produzem a repetição se dá de forma evidente (seja pelas gírias que empregam ou por retornarem sempre à mesma fixação), o tratamento narrativo, por outro lado, ainda que sempre caricatural, já é bem menos artificial do que o de textos como *Sexo* ou *Amor*.¹⁸ Certamente pode haver um propósito de denúncia nesses textos, denúncia destes sujeitos nem sempre em aparente agonia ou crise, mesmo que morbidamente sintomáticos. Mas, na medida em que essas produções novas são agrupadas (e, conforme o autor, elas comporão um novo livro), nossa atenção se volta para o fato primeiro de que o autor desdobra e espiraliza cada motivo, formal ou conteudístico, já presente em sua própria obra. Esta condiciona diretamente o trabalho que será feito e é interessante constatar os diversos níveis em que ocorre esse condicionamento.

*

¹⁸ O que também sugere uma outra cadeia, filiando o narrador ainda humano – mesmo que enlatado – desses contos, ao “narrador-abjeto” de *O importado vermelho de Noé*, ao “narrador-elétrico” de *Amor*, bem como ao “narrador-eletrônico” de *Sexo*.

Em oposição à mencionada “estrutura estática dos sentimentos” (1996: 165), compreendida não raro em analogia com a esquizofrenia, Foster afirma que, por sua vez, outros artistas se deixariam dominar pela melancolia, o que se poderia associar a uma ordem simbólica em crise. (idem) Nesta bipolaridade na arte pós-moderna, Foster inclui também uma nova *mudança qualitativa*: muitos artistas teriam em vista um lugar de afeto total (a possuírem a “obscena vitalidade da ferida”), tanto quanto outros tenderiam a se despir de qualquer afeto (a ocuparem a “*niilidade* radical do cadáver”) (idem: 166).¹⁹ Sugere que esta fascinação com o trauma ocorra devido à insatisfação com o modelo textualista de cultura e com a visão convencional de realidade – como se o real, recalcado no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse reaparecido agora como traumático. Que, em última análise, ela refletiria a insatisfação com a quebra do contrato social no próprio solo norte-americano.

De um lado, o autor concorda, o discurso sobre o trauma dá prosseguimento à crítica pós-estruturalista do sujeito por outros meios, uma vez que, num registro psicanalítico, não haveria o sujeito do trauma. Por outro lado, afirma, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que assegura o sujeito, o qual, ainda que perturbado, retorna como uma testemunha, um sobrevivente. E, sobretudo, um sujeito de autoridade absoluta, pois ninguém pode desafiar o trauma de ninguém: ou você se identifica com ele ou não. De maneira que o discurso sobre o trauma tentaria dar conta de dois imperativos contraditórios na cultura contemporânea: análise desconstrutiva e identidade política. Mas que identidade é esta, Foster pergunta, uma vez que o sujeito na história para o culto da abjeção não lhe parece ser o trabalhador, nem a mulher, nem o negro, mas sim o cadáver? (1996: 166)

De fato, uma própria melancolia, ainda que normalmente velada nos textos de Sant’Anna, está lá por vezes infiltrada, senão tematizada. Como em *Gases (Amor e outras histórias)*, 2001), cujo narrador é, supostamente, o próprio Sant’Anna, então comprometido com um prefácio para uma nova edição de *O casamento*, de Nelson

¹⁹ O narrador de *Deus é Bom nº 6*, por exemplo, fala, em certo trecho, sobre exatamente tudo o que fará ou o que lhe será permitido fazer ao morrer. E talvez seja cedo demais aproximar as coisas, mas, além de *Amizade* (que, portanto, se juntará a *Amor* e a *Sexo* para compor uma trilogia), Sant’Anna está em vias de lançar um romance chamado, coincidentemente ou não, *O paraíso é bem bacana*.

Rodrigues. Sant'Anna então pensa como o romance teria sido concebido por Nelson Rodrigues. E, ainda que seja visto como uma espécie de anti-herói neste texto de Sant'Anna, ao menos parece ainda haver, para o personagem Nelson Rodrigues, uma abertura para o original, ou o trágico, ou a possibilidade dele experimentar a própria impotência com grandeza, por assim dizer. Com o pênis murcho e as axilas mal cheirosas, Nelson Rodrigues assiste, pela janela, à festa dos jovens que se desenrola no apartamento em frente ao seu. Ele acordou de madrugada sentindo dores, em parte provocadas por sua úlcera, em parte por causa do acúmulo de gases no estômago:

Nelson Rodrigues vai imaginar que, se fosse morrer naquele momento, tudo o que estaria em seu estômago e intestino seria eliminado imediatamente. E ele, Nelson Rodrigues, morreria coberto de fezes, envolto por gases. Nelson Rodrigues vai sentir muita dor e muita autocompaixão. Mas Nelson Rodrigues vai pensar: “Seria espetacular.” Só ele, Nelson Rodrigues, poderia morrer coberto de fezes, envolto por gases, sem cair no ridículo, sem humilhação. As mulheres de Nelson Rodrigues, os filhos de Nelson Rodrigues, os amigos de Nelson Rodrigues, sentiriam muito orgulho do cadáver coberto de fezes e envolto por gases de Nelson Rodrigues. Os inimigos vaiariam o cadáver coberto de fezes, envolto por gases, de Nelson Rodrigues. Vai nascer a obsessão das fezes no cérebro de Nelson Rodrigues. (...) (*Gases*: 55)

A partir desse momento, as possibilidades se abrem para Nelson Rodrigues. Surge a idéia para o romance que lhe fora encomendado. A primeira parte de *Gases* (bem maior que a segunda) se passa em 1966, mas ela é toda narrada no futuro de presente. O narrador informa: “Em 1966, os jovens estarão conquistando a liberdade sexual.” E, por sua vez, naquele instante vai nascer “uma ereção no meio da dor de Nelson Rodrigues.”²⁰ Então se conclui que, para este, escrever o romance será como um “flato”. Preferindo a palavra “onanismo” à palavra “masturbação” (moderna demais), Nelson Rodrigues entrevê no obsoleto (ou seja, na estratégica incorporação da moral e do puritanismo, a fim de romper com ambos) uma possibilidade de purificação, tanto dos gases que lhe castigam o corpo quanto dos fantasmas morais que lhe martirizam a alma.

O conto salta então para o ano de 2000, quando tudo é, entretanto, narrado no tempo passado. Afirma o narrador que não havia mais sentimento de culpa ou

²⁰ Se Nelson Rodrigues será chamado pelo narrador do *Gases* de “o pai do incesto”, é muito devido ao misto de transgressão e tabu que seu texto incorpora, sem que, entretanto, nunca se possa acusar exatamente uma moral para o texto.

“Complexo de Édipo” em 2000, ano em que já se fazia ou se escrevia sobre sexo com naturalidade. E, no entanto, continua havendo para esse narrador algum tipo de aprisionamento ainda mais insolúvel. Agora é ele próprio quem, dentro de sua casa, sente dores no estômago provocadas por gases.²¹

No romance de Nelson Rodrigues, é o próprio monsenhor que celebrará o casamento quem afirma que, se as pessoas revelassem as suas intimidades sexuais, não teriam coragem de olharem na cara umas das outras. E, contudo, em *Gases*, o narrador nota que tal tese já não se aplicava no ano 2000. Muito pelo contrário, no ano de 2000,

Era muito fácil, e até bonito, revelar nossas preferências por sexo anal, por sexo oral, sexo grupal, menage à trois etc. (*Gases*: 63)

Só que isto não confere liberdade alguma ao narrador/escritor. Encarregado de escrever o dito prefácio, num primeiro momento pensa que apenas Nelson Rodrigues pode lhe apontar um futuro, decidindo que então ele será “o ânus, o buraco de saída por onde a miserabilidade, a lepra, a solidão, serão eliminadas”. Contudo, o “flato” não se concretiza. Não havia como ser o reacionário no ano 2000. Não havia como não ser comum, ou como possuir *inimigos* no ano 2000.

A lepra e a miserabilidade eu só via em Nelson Rodrigues. O meu ânus e o meu pênis murcho não eram suficientes.

Nelson Rodrigues poderia morrer coberto de fezes e envolto por gases. Seria espetacular. Mas eu não. Seria humilhante. Eu era um homem de bem no ano de 2000.

Eu sou um bosta. (*Gases*: 64)²²

Em *O casamento*, Nelson Rodrigues afirma a tese, também pela boca daquele mesmo monsenhor, de que é preciso que cada um assuma as suas próprias “fezes”. E

²¹ Em *Gases*, Sant’Anna como que simula o seu próprio processo de criação. Ao mesmo tempo que exporia o modo como as idéias lhe vão surgindo, mimetiza, pela escrita do texto, a própria escrita do romance de Nelson Rodrigues ou, pelo menos, o modo como, neste texto, certas imagens do passado, idéias fixas e/ou neuroses retornariam de modo acumulativo ao pensamento presente do personagem Sabino, interferindo em suas ações.

²² Mas, por sua vez, este final remete ao final do texto *Marginal!!!*, quando, em contraposição, o jogador-narrador afirma convencido: “Eu sou foda.”

é sabido que, logo após publicar seu romance, Nelson Rodrigues tem a venda deste proibida por uma portaria do ministério da Justiça.

Então podemos até dizer, nos termos de Foster, que *O casamento* terminou por, num primeiro momento, confirmar a “ordem paterna”. E, logo, ter-se-iam confirmado as duas opções que o autor aponta para a abjeção: agir de modo sujo e/ou indecente com o desejo secreto de ser espancado (como se o próprio Nelson Rodrigues contasse com a censura); ou se chafurdar na lama com a fé secreta de que o mais desonrado será revertido no mais sagrado e o mais perverso no mais potente (haja vista a revogação da dita portaria alguns meses depois, senão a canonização mesma da obra de Nelson Rodrigues em nossa cultura, muito devido à televisão inclusive).

Com relação à crítica publicada nos jornais sobre os livros de Sant’Anna, até onde sei, não houve aquela que lhe fosse desfavorável. De modo mais ou menos complexo, esta crítica parece convencida de que, se *Sexo* não alcança (ou nem pode alcançar) a paródia, ou ainda, se *Sexo* está *além* da paródia (Costa Lima), Sant’Anna, contudo, permanece no seu encaixo.

Quando perguntei a Sant’Anna se poderia haver um prolongamento entre seus vários narradores e a sua figura pública de escritor, veio-me a resposta:

Acho que pode haver um prolongamento, sim. E há, quando o narrador é também autor. Mas, em alguns casos, é bom que se separe as duas coisas e a diferença tem que ficar bem estabelecida para não haver confusão. Em *Sexo* o narrador é um cara racista, preconceituoso ao extremo, mas não sou eu. Em *Amor*, o narrador oculto sou eu mesmo dizendo coisas que penso.

Incluo-a aqui não por sua imprevisibilidade, muito pelo contrário. Ela é tão politicamente correta quanto corresponde àquela isenção (musical) postulada na *Nota de abertura de Amor e outras histórias*. Mas, ao contrário, aqui o autor diz algo sobre os supostos “conteúdos” do texto.

Se há muito moralismo de um lado, ou, de outro, muita bília na literatura de Sant’Anna, entendo que o riso buscado pelo autor não seria um riso proveniente do perverso, ou do correto (ou do médio). Se o corpo da série (de seus textos) até se

constitui em boa parte de um humor assim (e nessa medida mantemos cautelosamente um estranhamento para com seu narrador), de repente algo nos faz rir um riso muito mais difícil, ou mais fácil, pois de fato mais frouxo, *riso pelo riso*. Assim o espero, ao menos. E isso seria bem diferente do efeito buscado por alguém que se acreditasse um transgressor ou postulasse qualquer isenção ou autonomia. Se o narrador de *Cultura ou Rush* ainda é um sujeito (de personalidade abjeta, “um [sujeito] bosta”, mas ainda um sujeito), o narrador de *Deus é bom nº 6* já não é pensável nesses termos, e, ao menos aqui, certamente algo mais que uma afirmação de superioridade em relação a um personagem estúpido ou louco parece estar em jogo. No próprio título já se insinua a existência de pelo menos cinco realizações ou versões do mesmo texto. Ou, no mínimo, aponta-se para um série cujo sexto elemento nos é apresentado. E citar um trecho em detrimento de outros na verdade parece arbitrário demais. Pois é a própria *não interrupção* da ladainha que determina cada surpresa:

(...) [Adão], ao invés de amar deus, ficou só lá no Éder fazendo sexo, comendo maçã e gostando da Eva, o dia inteiro pelado. Eu, não. Eu nunca mais vou gostar de nada. Nem da minha mulher que eu vou casar mês que vem. Eu juro. Juro, não, que jurar Deus não gosta, é levar o nome de Deus em vão. Eu prometo que não vou amar muito a minha mulher. Quando eu ver que eu estou amando muito a minha mulher, na mesma hora eu paro de amar ela. Na hora que der vontade de amar a minha mulher, é só pensar em Deus e no Espírito santo que não é pomba, é Deus. (...) (idem: 306-307)

Tal é, para mim, a dificuldade de falar sobre os textos de Sant’Anna, os quais, como a música, querem se confundir com o efeito que produzem:

Deus não gosta nem que a gente fique rindo muito. Porque se a gente fica rindo muito é sinal que a gente está gostando de alguma coisa que não é Deus. (idem: 305)

Este ilusionismo, ambigüidade e/ou razão cínica em Sant’Anna certamente paga mais tributo ao rock’n’ roll do que àquela linhagem cujos primórdios geralmente se atribui a Baudelaire e ao dândi (se é que aquela, a do rock, não perpetua esta última a seu modo). Penso imediatamente em *Sympathy for the Devil* ou em Mick Jagger olhando nos olhos de seu interlocutor e lhe garantindo que “*what’s puzzling you is the nature of my game*”. Mas nada parece impedir que igualmente se diga, dos textos

de Sant'Anna, o mesmo que disse Adorno, já há algumas décadas, de certos romances que se assemelhariam a “epopéias negativas”, por compartilharem

a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável. (2003: 62-63)

Por sua vez, James Donald diria que nenhuma identidade construída a partir da abjeção tem solidez. E que, por isso, não se pode fundar uma política baseada na expressão ou na perfeição dessas identidades. Sobre filmes de vampiro, por exemplo, Donald escreve que

Eles não podem ser medidos contra uma escala de efeitos políticos. Eles são mais bem compreendidos como sintomáticos e não como funcionais: não como causas mas como signos da instabilidade da cultura, da impossibilidade de seu fechamento ou de sua perfeição. (2000: 136)

A extensão, do eletrônico ao aberrante, que o narrador de Sant'Anna percorre, certamente corresponde à diluição de fronteiras entre “a *maquinaria* da educação e a *alma* do cidadão” (idem: 91), a qual, mais do que nunca, é acentuada pela circulação eletrônica da informação. Todos se tornam híbridos de máquina e organismo; todos se tornam ciborgues. E, contudo, se a superproximidade com o abjeto produz pânico, por outro lado nada parece sobrar nesse processo de expulsão (por assim dizer) da máquina pelo “organismo”. Pois talvez o “Primordial Eu” só se dê à medida que mantemos o diálogo com aquilo que, a um só tempo, nos é exterior e (na medida em que outra paisagem não se nos oferece) de que continuamente nos despojamos. Neste sentido, como vimos, a utilização instrumental, moralista e/ou pornográfica do abjeto se repete em Sant'Anna. Às vezes como uma operação regulatória mesmo, como, no âmbito do espetáculo, ela parece funcionar para aquele jogador em *Marginal!!!*, que é

capaz de “extravasar”; ou, como o narrador de *Gases* talvez faça crer, para Nelson Rodrigues.

Mas, em se tratando de *Gases*, os problemas permanecem: mesmo se inveja a suposição de que as escolhas de Nelson Rodrigues produziam efeitos, o escritor as ironiza. Pois nem essa utilização “instrumental” do abjeto parece garantir ao narrador do texto (ou ao próprio texto) aquela condição “*to be abject*” (a partir da qual o escritor talvez dissesse, inclusive radiante: “Eu sou *uma* bosta.”), nem tampouco nele provoca a dita operação “*to abject*”. Ou, nos termos de *Gases*, o flato.