

O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna

Angela Maria Dias | UFF

***Resumo:** O princípio de crueldade é tomado como constante na produção artística brasileira contemporânea, na medida em que se exerce entre a violência obscena e a convivência com o “bovarismo” da imagem, típico da educação sentimental das massas. Na atual sociabilidade urbana, modelada pela injunção tecnomidiática, a dinâmica de uma convivência hostil e estranhada produz e promove, como bens de consumo, alguns olhares possíveis sobre a alteridade: o propriamente cruel, o exótico e o melancólico. Visando a discussão da última modalidade, apresentamos a interpretação da mais recente obra de Sérgio Sant'Anna, O vôo da madrugada.*

***Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Ficção contemporânea; Sérgio Sant'Anna.*

A estreita relação que a literatura brasileira contemporânea tem mantido com a vida urbana, por mais diversificados que sejam os estilos e perspectivas, vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo cortejo dos males da desigualdade social, o real transparece como trauma.

Como já previra Rubem Fonseca, em 1975, no conto “Intestino Grosso”, a cena das cidades empilhadas do presente só pode oferecer como alternativa

à “fantasia oferecida às massas pela televisão hoje”, o avesso de uma “literatura de autor ou de mestre”, que seu personagem batizou de “pornografia terrorista”:

um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem glamour, nem lógica, nem sanidade – apenas força. (...) Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais – somente a natureza humana.¹

Mas se na vertente pornográfica dos atuais realismos em circulação, a crueldade, entendida como o inescapável ou o insuportável do real,² está obviamente referida, o seu característico excesso de cena revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la, na sua extrema manifestação, para evitar que se esfume e desapareça. É como se a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista.

De expressiva presença na produção atual, a tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social. Desde o aparecimento do *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucedido por muitas outras narrativas da marginalidade e da exclusão – como o *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, o *Memórias de um Sobrevivente* de Luiz Alberto Mendes ou ainda o *Capão Pecado* de Ferréz – que o esforço testemunhal dos narradores, diante da desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana.

Aqui me ocorre a cena do assassinato e esquartejamento de um bebê, pelo marido enganado, no romance *Cidade de Deus*. Um assustador cromo de violência e rigor descritivo, em que nada escapa à câmera do narrador-máquina, obsessivo no registro dos movimentos do assassino e das reações da

1. FONSECA, 1975, p.141.

2. A concepção encontra-se desenvolvida por Clément Rosset em *O princípio de crueldade*.

vítima. A essa obstinação verista do discurso, em sua positividade, corresponde, nas narrativas de Dráuzio Varella e Ferréz, o espelhamento entre fotos e a narrativa. Nelas, à transparência da linguagem soma-se o comprovante das fotos, autenticando e reafirmando o depoimento. Em socorro das palavras, o registro fotográfico imobiliza cenas e espaços adversos, tipifica rostos e expressões, impedindo que sua materialidade pudesse restringir-se à imaginação do leitor e impondo-a como cristalina verdade para sempre fixada, no reforço do que o discurso verbal poderia sugerir ou afirmar.

As fotografias, ao concretizarem “o retorno do morto”, como dizia Barthes, interrompem a duração e paralisam o real como fetiche. A volúpia de captação do real, o terror de que escorra pelo ralo, a obstinação em apreendê-lo na eternidade imóvel do visível tendem, então, a empobrecer a dimensão ficcional da experiência e transformá-la em inventário classificatório de tipos e espaços de exceção: da mesma forma que o quadro de insetos preservados pelo entomologista, no seu laboratório.

A compulsiva teimosia pela apreensão do real, por mais que tente positivá-lo, não impede que ele escape. A conexão com o vivido da experiência histórica, bem como as precauções tomadas na sua objetivação narrativa não evitam o sentimento de absurdo diante daquela existência recuperada. Daí o círculo reiterativo e a insistência na repetição dos mesmos temas, motivos e caracteres nesta vertente da ficção testemunhal, que a todo o momento reafirma como factual e autônomo o real problemático que pretende expor na vitrine.

Não que tais narrativas não tenham interesse, além do inegável valor documental e crítico diante dos contextos periféricos ou marginais sobre que se debruçam ou ainda, que no seu conjunto não apresentem diferentes rendimentos narrativos, em face dos recursos utilizados. Importa, aqui, apenas assinalar a sua especificidade, ao favorecer o visualismo imediatista do relato e, em decorrência disso, ao pressionar olhar da recepção para o referente extraliterário. E não se trata de uma consequência obrigatória da imbricação entre imagem e discurso, já que, mesmo no caso dos livros ilustrados, encontramos significativas diferenças em termos de resultado ficcional.

Uma comparação entre o *Mez da grippe* de Valêncio Xavier e o *Capão Pecado* de Ferréz certamente tenderia a explicitar a dialética imaginativo-memorialista, motivada pelo cruzamento entre imagens e texto do primeiro relato, frente à neutralização verista do discurso, em favor da autentificação fotográfica, característica do segundo.

Entretanto o impasse diante do presente absurdo igualmente transparece quando a busca da alteridade na representação literária incide sobre o imaginário da indústria cultural e sua inesgotável mitologia de celebridades. A desrealização do outro, sua anônima caracterização sempre mediada pelo véu das imagens, a qualidade intercambiável das escolhas tipificadas e previsíveis e o embotamento geral daí resultante combinam-se na construção do clima clichê de *Sexo* de André Sant'Anna. Aí, também se incorpora a “pornografia terrorista” do conto de Rubem Fonseca, de 1975 e, seguramente, de uma maneira mais elaborada em termos de figuração literária.

A linguagem monótona, inchada de paráfrases e apostos, exacerba o acento coletivista – já encontrado na dicção comunicativo-colóquial das narrativas de acento naturalista acima mencionadas – com uma pobreza construída pela nomeação perifrástica de quase todos os personagens, sem nome próprio, e pela abundância de interjeições de dor e prazer, desfiadas nas cenas repetitivas de sexo. Como já observei a respeito,³ talvez o traço preponderante de *Sexo*, como literatura terrorista, seja a “encenação maquínica da imanência do desejo mediada pelos fantasmas do mercado virtual das imagens”.

Aqui, o trauma do real subjaz na intensificação do estereótipo pela via da redundância, cada ocorrência sexual funcionando como metonímia de um estilo e de um mundo sem alternativas. A única nuance consiste no nível de consumo dos agentes, girando em torno do espelho midiático de aparências e egos ideais. O sentido da realidade como um efeito de representação, neste romance desagradável e intrigante, talvez possa ser sintetizado pela passagem de Richard Prince, em *Why I Go to the Movies Alone*:

His own desire had very little to do with what came from itself, because what he put out (at least in part) had already been out. His way to make it new was make it again, and making it again was enough for him and certainly, personally speaking, almost him.⁴

3. Remeto ao artigo de minha autoria “Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna”, publicado em *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p.71-85.

4. FOSTER, 1996, p.268. Tradução da autora: “O seu próprio desejo tinha muito pouco a ver com o que vinha dele mesmo, porque o que ele exteriorizava (ao menos, em parte) já o tinha sido exteriorizado. O seu jeito de fazer o novo era fazer de novo, e fazer de novo era suficiente para ele e decerto, falando pessoalmente, quase ele.”

A ditadura da imagem, ao produzir um real em que personagens, como fantoches ou sombras, arremedam as aparências lustrosas da mídia, pelo efeito hiper-realista que cria, pode ser tanto a réplica de um narrador crítico e enojado com a vulgaridade corrente, como a cínica mimesis de um descrente com o mundo corrompido, que se compraz em apostar no caos. De certa forma, o que dá graça ao romance é esta corda bamba que alude à bipolaridade, tematizada por Peter Sloterdijk, entre as posturas “cynical” e “kynical”.

Por outro lado, a mesma incapacidade de enxergar além do aparente pode ser revirada em um outro tipo de narrativa. É quando a crueldade do real é radicalmente relativizada por um tipo de narrador capaz de um ceticismo tão visceral, quanto a qualquer saída, que chega a dispô-lo a uma espécie de jogo com a circunstância, como se nada mais restasse a ser feito. Aqui, o diversionismo acontece em várias modalidades, desde a loucura, passando por sonhos, alucinações, delírios ou ainda por um memorialismo desestabilizador, até o escapismo de viagens em busca de uma alteridade nunca propriamente conhecida.

Na contramão do anterior “bovarismo da cultura de massa”,⁵ entendida como dispositivo de produção de recordações e vivências, e de seu protagonismo na ficção de André Sant’Anna, aqui a oscilação entre narrar e ser narrado é assumida agonicamente pelos narradores-personagens.

Esta ficção alimentada permanentemente pelo regime metacrítico ganha, em consequência, um inevitável perfil cético e auto-investigativo. Como já o reconheceu um desses narradores, no romance *A cidade ausente* de Ricardo Piglia, “todo relato é policial” (Piglia, 1997:129), por várias razões. Ou porque a reversibilidade entre falar e ser falado é obsessivamente avaliada pelo narrador, num auto-exame infinito e circular, ou ainda porque tudo aquilo que escapa à deriva hegemônica de uniformização da experiência merece ser criminalizado; o fato é que a incerteza entre confissão e testemunho, imaginação, lembrança ou mera ilusão terminam invadindo o real e diluindo irreversivelmente suas fronteiras.

Esta é a atmosfera típica do melhor da produção de Rubem Fonseca e certamente a peculiaridade mais relevante dos narradores da obra de Sérgio

5. A expressão é de Ricardo Piglia no artigo “O escritor enquanto crítico” publicado em *Travessia 33 Revista de Literatura A estética do fragmento* do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

Sant'Anna. Seus protagonistas, desdobrados na letra de um estilo dúbio e controverso, desfiam memórias de experiências intrigantes, cujos limites entre o normal e o aberrante movem-se e escorregam, variando com a perspectiva adotada ou com a entonação narrativa a ser privilegiada. A ambivalência de tons e matizes utilizados, entre a perquirição intelectual e a inquietação com uma estranheza implicada em cada vivência, manifesta em tais relatos uma espécie de reversibilidade de papéis em que um mesmo protagonista pode ser simultaneamente o monstro e a vítima, culpado ou inocente.

Os personagens de Sant'Anna, neste sentido, habitam a mesma cidade fantasmagórica dos criados por Piglia, e igualmente acreditam que “tudo é possível, basta encontrar as palavras”,⁶ já que dissolvidos na incerteza e acostumados ao “camusiano” hábito do desespero, passam a ocupar-se com o jogo da linguagem. Deslocam-se, então da arena do real para o limbo da escritura em que memória, imaginação, delírio ou recordação fundem-se e confundem-se e de onde a vida cotidiana pode ser revivida em qualquer direção ou sentido. Esta liberdade existencial adquirida pelo exercício do ponto de vista da ficção pode conduzir freqüentemente a uma perspectiva estetizada diante da experiência como um abrigo contra a crueza do real. Não é o caso da obra de Sérgio Sant'Anna. Seus personagens investigam a máscara imaginária da identidade e, apesar da obstinação na busca do crime implicado em cada história, com assiduidade instabilizam qualquer tipo de resposta assertiva pela extrema experiência da própria ambigüidade.

Um caso bem característico desta irresolução constitui o romance *Um crime delicado* em que as fronteiras oscilantes entre arte e vida, processo de investigação criminal e jogo de xadrez, experiência e delírio conduzem o narrador, apesar de absolvido judicialmente do crime que lhe foi imputado, a confessar, quase cínico e meio comovido, “uma culpa visceral e atávica, um verdadeiro pecado original”.⁷

Movendo-se entre a vivência radical da culpa e o fascínio diante da vida, os alter-egos de Sant'Anna oscilam do demoníaco à vivência da graça e experimentam o literário como memória absurda de um trauma que teimam em iludir. Conforme o reconhece Antônio Martins, o narrador:

6. PIGLIA, 1997, p.116.

7. SANT'ANNA, 1997, p.118.

Na verdade, lá como aqui (...) encontra-se o absurdo, a loucura da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados.⁸

A vivência do real como um trauma, entre fascinação e horror, para além do aparente, põe em cena a experiência do duplo. A coletânea *O vôo da madrugada*, recentemente publicada, apresenta um conjunto de narrativas que dramatizam de diversas maneiras esta experiência. Transitando da fantasia, do devaneio e do sonho, por “nefandas” situações-limite, ou ainda por variações da loucura, como a dupla personalidade, o fato é que quase todos os contos desembocam no manifesto desejo da literatura. Como se a tentativa do registro eximisse o personagem da privação ou da baixeza; ou, simplesmente, para gravar o vivido numa nova espécie de existência, como se a anterior fosse insuficiente ou inacreditável.

Este conjunto de relatos é arrematado por um último segmento que, diferenciando-se dele, ressalta, por assim dizer, uma característica sua marcante. São três textos dedicados a reflexões sobre o erotismo e o poder de atração feminino, em diversas telas de pintura. O bloco está mediado por uma ficção-fantasia inspirada pelo rosto de uma figurante, numa foto do final dos anos 20, no centro do Rio de Janeiro. Todos os três dispõem impressões e comentários livres desencadeados a partir do olhar, da contemplação distraída e sem entraves, apenas exercida em sua quase materialidade de toque.

O poder háptico deste olhar banhado pela luz dos corpos que, embevecido, busca recriar, constitui, a grande constante do livro, seu ponto de convergência.

O termo “háptico”, segundo Antonio Quinet, é adotado por Deleuze para designar “uma modalidade da relação entre a visão e o tocar”,⁹ quando o olhar acaricia o seu alvo, como se fosse palpá-lo. Ainda segundo o autor, “a função háptica do olho” se exerce na medida em que o “caráter libidinal da pulsão escópica” está atuante. Por sua vez, a pulsão escópica, apontada por Freud, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, como motivadora da

8. SANT'ANNA, 1997, p.132.

9. QUINET, 2002, p.44.

atração sexual e inerente à própria sexualidade, vai eleger seu objeto “na interseção de Eros com a pulsão de morte, manifestando “o irrepresentável do sexual, o silêncio da pulsão de morte”.¹⁰

Ao constituir manifestamente, a fonte e o móvel de cada relato, a pulsão escópica do autor está inscrita em cada um dos personagens-escritores deste insólito conjunto – protagonistas da estranheza do duplo, em meio à constante de vidas melancólicas e situações sem-saída.

O primeiro conto, que dá nome ao livro, apresenta, talvez, a sua mais bela narrativa em que a solidão do personagem, a morbidez dos ambientes e o estranho fascínio da vivência relatada reduplicam ou buscam compensar a torpeza do real, pela via da crueldade melancólica.

A melancolia, vista como uma das variantes do conceito de crueldade que aqui desenvolvo, manifesta uma profunda indiferença pelo real, em virtude da vivência originária da recusa do amor, frente a um objeto primeiro que não soube ou não foi capaz de doar-se. A incapacidade do desejo resultante desta cena inaugural inscreve-se num quadro de luto sem remissão, em que o sofrimento do remorso e a culpa desfilam eternamente a sombra de um crime malogrado e sempre recomeçado, contra um objeto ausente, mas gravado no próprio corpo.

Não é outra a atmosfera afetiva do personagem-narrador, o auditor itinerante de um laboratório farmacêutico, um homem “remediado”, sem “alguma qualidade mais marcante”, de “vida errante e burocrática”, “um dia (...) traído e abandonado por uma mulher”.¹¹ Homem capaz de torturar-se em tenebrosos devaneios noturnos, nos quais figura “ora como agressor, ora como vítima”¹² e que, por isso, avalia “como a imaginação pode ser mais aterrorizante do que a realidade”.¹³

Esta ambigüidade característica do duplo, inerente ao que Didi-Huberman¹⁴ considera “a inelutável modalidade do visível”, implica na reversibilidade entre ver e ser visto. Daí tanto pode ser entendida como a

10. QUINET, 2002, p.85.

11. SANT'ANNA, 2003, p.17.

12. SANT'ANNA, 2003, p.11.

13. SANT'ANNA, 2003, p.10.

14. DIDI-HUBERMAN, 1997, p.15.

imagem especular do outro que vemos, ao nos mirarmos, quanto pode corresponder à alteridade vivida como o que Freud denomina de “estranho-familiar”, configurando o olhar vazio que nos olha, fonte de angústia e despersonalização. A fantasia, entendida como o “quadro que o sujeito pinta para responder ao enigma do desejo do Outro”¹⁵ também participa desta ambivalência, já que, ao mesmo tempo, é proteção contra o vazio do outro e meio de preservação do desejo. O termo fantasia, vinculado a fantasma que tem o significado de *aparição, imagem que aparece no espírito*, reúne uma estrutura de linguagem à sua qualidade intrinsecamente visual.¹⁶

A função cênica da fantasia como “encenação para o Outro” ou “*mise en scène* que dá a ver o desejo ao Outro”,¹⁷ produz a “ilusão de uma relação de completude do sujeito com o objeto (...) assim como a ilusão de completude do Outro”.¹⁸ E, neste sentido, constitui a mágica compensação ao abandono e ao enfado da vida do personagem-narrador.

Sua jubilatória narrativa desta extraordinária experiência de “êxtase”,¹⁹ começa no desolador cenário de um quarto de hotel em Boa Vista, frente a um dancing, onde “mulheres com muita pintura e poses espertas”, sob as luzes multicoloridas do inferninho e música barata, contracenam com “provincianos bêbados e desmazelados”, enquanto “uma viatura da polícia estacionava a uma distância conveniente, (...) segundo o código próprio e corrupto daquela zona de tráfico, contrabando e prostituição”.²⁰ Movido pela insônia e pela solidão, o personagem resolve descer e procurar companhia, quando, se depara com uma cena estarrecedora: Uma criança, certamente impúbere, exibia-se “dentro de um vestido vermelho”, comandada por “um tipo melífluo (...) a quem (...) contemplava embevecida”.²¹ Tomado “por horror e fascínio”,²² o protagonista

15. QUINET, 2002, p.170.

16. QUINET, 2002, p.172.

17. QUINET, 2002, p.268.

18. QUINET, 2002, p.171.

19. SANT'ANNA, 2003, p.24.

20. SANT'ANNA, 2003, p.10.

21. SANT'ANNA, 2003, p.17.

22. SANT'ANNA, 2003, p.13.

resolve voltar para o quarto e “partir imediatamente daquele lugar maldito”. Tendo conseguido um vôo especial, retira-se imediatamente para o aeroporto, quando, então, descobre que viajaria acompanhado pelos restos mortais dos passageiros vitimados num desastre recente, e dos parentes que vieram resgatá-los. Durante a viagem, num momento próximo ao “apogeu da madrugada”,²³ dá-se por fim a aparição: uma jovem de vestido preto, “como se surgida de lugar nenhum” abraça-se a ele e numa estranha sintonia, como se já se conhecessem profundamente; os dois se enlaçam, trocam carícias, beijam-se, até que, finalmente, o homem adormece. A intensidade da alucinação, de materialidade e duração que a transformaram na “experiência mais marcante”,²⁴ e inexplicável – já que nunca mais o narrador pode localizar a moça – reduplica-se numa outra; imediatamente após a sua chegada a casa. Esperando-o sentado na cama do seu quarto, estava um outro espectro: um homem que, após alguns segundos, o protagonista reconhece como o seu duplo.

A forte presença da melancolia na escrita manifesta-se por vários sintomas. Primeiro, o convívio com os motivos sinistros da abjeção, da vileza e da corrupção, enclavados no ambiente, conduzem o narrador a uma estreita interlocução com a morte, anunciada, meio oracularmente, no aeroporto, pela bênção da vendedora de café, uma velha negra, mutilada e decrépita. O narrador, já propício à imaginação tenebrosa, a nada se furta, dedicando-se no avião a uma intensa reflexão escatológica sobre a reversibilidade entre o fluir da vida e a dissipação da morte. Mais adiante, o encontro fantasmático com a bela desconhecida, revela, na volúpia do abraço, o esforço para suspender o escoar da morte: “A única resposta dela foi abraçar-se fortemente ao meu corpo (...) agarrar-se, através de mim, a alguma coisa outra como a vida mesma”.²⁵

Uma semelhante reflexão sobre a reciprocidade entre a vida e a morte, concretizada numa dinâmica líquida, pode ser observada na última instalação de Marina Saleme, em que uma parede recoberta de gesso e pintada de vermelho deixa escorrer de pequenas poças o líquido da vida na direção do nada. O trabalho constitui certamente a melhor tradução plástica das palavras da artista:

23. SANT’ANNA, 2003, p.19.

24. SANT’ANNA, 2003, p.25.

25. SANT’ANNA, 2003, p.20.

A morte para mim está ligada à impossibilidade de conter; daí eu trabalhar com a idéia das coisas que vazam, escorrem, vão embora e morrem. Isso engloba desde emoções até fluidos vitais, a própria vida que também escorre do corpo, deixando-o inerte.²⁶

Por outro lado, a disponibilidade do personagem-narrador para pensamentos mórbidos e para a consideração da morte, reitera a sua compleição melancólica e atualiza a narrativa com uma forte propensão ao lúgubre, ainda nos momentos de maior conforto:

A refeição estava deliciosa, com um bom bife, batatas coradas e vegetais, talvez como uma deferência aos passageiros convidados, os parentes das vítimas, idéia que me fez sorrir, pensando ainda, sem nenhuma pretensão filosófica, que a vida não passava disso: carne devorando carne, ou, com a ajuda dos vermes, a carne consumindo a si mesma.²⁷

O sentimento de paralisia do tempo, como se sua duração adquirisse peso e consistência materiais, emerge também com nitidez no relato, sobretudo no momento mesmo da aparição primeira, a da bela desconhecida no avião. Repare-se a preparação do vácuo para acolher o quadro da fantasia.

Era um daqueles momentos, nos vôos de certa duração, em que nada acontece, as bandejas do serviço de bordo já foram recolhidas e os próprios comissários se permitem descansar. Aproximava-se o apogeu da madrugada, pressentia-se de algum modo a aurora, mas não havia ainda indícios de luz, como se o tempo houvesse parado.²⁸

Aliada a esta petrificação do tempo, que é também a do narrador descrente, pode-se observar a ocorrência de autodiagnósticos racionais que convivem, numa chave modalizante, com a intensidade do sentimento de que “tudo o que (me) sucedera tivera a continuidade e materialidade do real, as sensações físicas que nele experimentamos”,²⁹ sem, contudo chegar a desestabilizar tais sensações. Observe-se, por exemplo, o comentário sobre a aparição noturna da moça:

26. SALEME, 2004, p.10.

27. SANT'ANNA, 2003, p.18.

28. SANT'ANNA, 2003, p.19.

29. SANT'ANNA, 2003, p.24.

Uma alucinação, dirão os céticos, levando em conta, ainda mais, que eu misturara aos comprimidos tomados no hotel o vinho servido a bordo. Sim, uma alucinação, tudo é possível, talvez naquele estágio intermediário entre a vigília e o sono.³⁰

Ou ainda, a enunciação da dúvida sobre a aparição doméstica da alteridade estranho-familiar, formulada com muita precisão, o que nos leva a apreciar que, como bom melancólico, o narrador possui afiados dotes intelectuais:

Não durou mais do que aqueles instantes de reconhecimento para que a aparição se dissipasse, deixando-me para sempre na dúvida de se ela se manifestara independentemente de mim ou se fora eu a criá-la num momento agudo de fadiga e histeria, depois de tudo que vivera nas últimas horas.³¹

Entretanto, nenhum outro sintoma melancólico se repete tanto nesta insólita narrativa, quanto o desejo de fusão com um objeto idealizado, sempre falhado e sempre renovado. Inicialmente, ele se revela no comentário sobre as prostitutas, evidentemente suscitado pela visão do dancing, abaixo da janela do quarto solitário do hotel.

Sei, por farta experiência, que as prostitutas (...) vão perdendo o encanto e o viço, acabam por exibir as marcas da vida. (...) Pois, ainda que logo em seguida vá desiludir-me, há em mim, no exato momento em que elas iniciam os gestos de despir-se (...) uma esperança renovada, uma excitação e expectativa que não se explicam unicamente pelo desejo físico, mas também por um anseio muito maior.³²

Depois a fusão almejada passa a ser tematizada em relação à própria escritura, questionada reiteradamente em sua potência de presentificação do vivido e em sua capacidade de eternizá-lo. Mais uma vez, ratifica-se a estirpe melancólica do narrador reflexivo, tomando a literatura como tradução da vida, ou a linguagem escrita como tradução da imagem, siderada em torno da

30. SANT'ANNA, 2003, p.20.

31. SANT'ANNA, 2003, p.26.

32. SANT'ANNA, 2003, p.11.

possibilidade de reduplicá-la sem rebuscos: "E já que me dispus a escrever – talvez uma das maiores maldições entre todas, por nunca alcançarmos verdadeiramente, pelas palavras, a fusão que tanto almejamos".

O tom, um tanto kitsch do narrador, nestas passagens, de acento tardo-romântico, previsível e lamuriento, reitera-se no desenlace gótico do conto, pela grotesca mistura do sarcasmo com o sinistro, ressoando momentos significativos de Álvares de Azevedo.

Nesta escrita, em que sinto em minha mão a leveza do "outro", há, sobretudo, um vôo na madrugada com seu carregamento de mortos e a passageira que veio estar comigo. (...) Uma noite sobre a qual, ousou dizer, paira uma enigmática e soturna poesia, que me renova a esperança de alcançar, desta vez, na escrita, a fusão tão almejada; satisfazer o anseio maior! E, antes de ser esta uma história de espectros – acrescento com uma gargalhada, pois uma súbita hilaridade me predispõe a isso –, é uma história escrita por um deles.

A vitória da fantasia, recriada como narrativa literária, aqui levada às últimas conseqüências, sugere o olhar do "estranho familiar" como prevalente, e celebra-o fantasmagoricamente, num tom desafiante, em que o espectro, distante do narrador-defunto do machadiano *Memórias póstumas*, desvia-se da ironia pela mórbida agressividade, e recupera um inusitado hiper-romantismo. Como se se dispusesse a replicar literariamente o mau-gosto ou a afetação desmedida, como o outro do absurdo real, ou a produzir uma espécie de pastiche da profusão contemporânea das imagens público-midiáticas, em seu bovarismo-classe B.

Nesse sentido, o relato recria à perfeição as condições da fantasia como cena construída para o Outro. No caso, a menina do beco, desafiante e aterradora pela infância depravada, incita o narrador a dirigir a cena na qual compensa o fascínio que o domina. Assim, o explica Quinet: "Diante do insuportável do real do sexo que se presentifica para o sujeito confrontado com o desejo do Outro, o sujeito responde com a fantasia".³³

Por isso, a narrativa apresenta a todo o momento a interpelação fática do narrador para um leitor virtual que, certamente, constitui o móvel do quadro de fantasia que pinta, uma espécie de desdobramento de si mesmo, como platéia da ambivalência de seu desejo pelo Outro. Desde o início, o tom

33. QUINET, 2002, p.170.

de conversa e interlocução é bem marcado por uma primeira pessoa sempre inclinada às explicações pressupostas por uma possível interpelação. Assim ocorre no segundo parágrafo do relato, quando, depois de afirmar a excepcionalidade dos acontecimentos a serem contados, o narrador resolve referir-se ao preâmbulo da cena do avião, como se colocasse em ordem, diante de um auditório imaginário, as partes da exposição: “Antes de tudo, devo explicar as circunstâncias, talvez fortuitas – mas que depois me pareceram pertencer a uma cadeia de fatos necessariamente interligados – que me levaram a estar entre os seus poucos passageiros...”

Além disso, o suposto leitor está, com frequência, aventado, em sua possibilidade de parceria: “Se alguém chegar a me ler, um dia, imaginará a desolação que eu estava sentindo (...) Aqui o possível leitor estará se perguntando e perguntando a mim:

‘Mas quem era ela: o inconcebível?’³⁴.

De toda a maneira, a resposta ao assédio da garota do beco e seu gigolô, pela mistura de “horror e fascínio” que produz no narrador, vai conduzi-lo à ambivalência da “fantasia bissexual histérica”, tal como a descreve Quinet, a partir de Freud:

A paciente pressionou o vestido contra o corpo com as mãos (como mulher), enquanto tentava arrancá-lo com a outra (como homem) (...) O ataque histérico dá a ver a fantasia ao trazer ao palco a figuração do desejo ao Outro. Essa representação da divisão do sujeito manifesta nesta encenação da fantasia, divisão entre homem e mulher, é própria da histeria, divisão entre o que deseja, mas ao mesmo tempo rejeita.³⁵

Como no quadro de Magritte, *Le jours gigantesques*, o protagonista, aqui, também se desdobra para encenar com o seu duplo, replicante da jovem prostituta, o contato a que não se permitiu, mas de cuja magia não conseguiu furtar-se: “Deve um homem ser avaliado, inclusive por si próprio, apenas por seus atos, e não por seus pensamentos? Objetivamente sim, sem dúvida, porque os pensamentos, além de escaparem a toda vigilância, não produzem conseqüências”.³⁶ A afirmativa sobre a inexistência de vínculos entre pensamentos e conseqüências

34. SANT'ANNA, 2003, p.22,23.

35. QUINET, 2002, p.169.

36. SANT'ANNA, 2003, p.13.

práticas é o que, ironicamente, a própria existência do conto desaprova, uma vez que ele é, justo, a tradução da intensidade de impulsos íntimos e das imagens poderosas e obsedantes, produzidas pelo narrador.

A esse respeito, a obsessão da visualidade, no relato, enfatiza a centralidade da pulsão escópica inerente à experiência melancólica, por sua tendência à contemplação inativa. Por isso mesmo, o personagem-narrador, durante todo o seu fantasmático périplo não faz mais que ver. Ele vê a boate e sua cena dissoluta, vê imagens aterrorizantes, nos devaneios noturnos, em seguida, vê, “estarecido”, a menina prostituída oferecendo-se, para, então; depois da mediação da velha “pitonisa” mutilada, ver, durante o vôo, a bela desconhecida, e, afinal, no próprio quarto, deparar-se com o seu outro “estranho-familiar”.

A aparição da alteridade “estranho-familiar”, para este narrador acostumado à própria usina de trevas, se dá, aliás, pelo viés de um reconhecimento aparentado ao gozo, ao gozo escópico, isto é, ao gozo do olhar enfeitiçado pela aparição que o domina:

Mas esse mínimo tempo fora suficiente para que eu, sendo também o que ali estivera sentado à cama, pudesse ver duas faces de mim mesmo. Numa delas, à porta, estavam marcados os vincos de um cansaço mortal; da melancolia e solidão exasperadas, (...). Na outra face, porém vi-me como me teria visto e sentido a minha companheira de vôo, atravessando a minha máscara crispada para poder amar-me do jeito que eu a amava: como aquele que eu poderia ser, ou, quem sabe, como aquele que verdadeiramente eu era, vencidas as barreiras mais entranhadas.³⁷

Se o olhar por trás da máscara pode estar ligado ao “prazer da satisfação escópica”,³⁸ mais compatível com o belo, ele também pode rasgar o véu da beleza e desvendar o horror, gerando o gozo doloroso do olhar, diante do informe, capaz de manifestar-se na histeria ou ainda na psicose.

No conto de Sant’Anna, esse segundo transe experimentado pelo narrador, por ser resultante do desdobramento anterior (narrador/desconhecida no vôo) de natureza histórica, manifesta, mais uma vez, a intensidade da exposição ao desejo do outro. Por isso reitera o já mencionado caráter cênico da fantasia e realiza-se como uma espécie de idealização do eu. A “mise-en-

37. SANT’ANNA, 2003, p.26,27.

38. QUINET, 2002, p.86.

abîme” das aparições, em que um primeiro duplo termina por gerar outro duplo tem a ver com a dimensão performática deste narrador hiper-romântico totalmente siderado pela “fusão que tanto almejamos”,³⁹ na escrita e na vida. Seu estilo pojado de efeitismos, entre suspense e fantasmagorias, às vezes beirando um certo kitsch, pelo excesso de apelos a uma suposta profundidade subjetiva, certamente alude a outros relatos famosos de duplos, como o “*Le Horla*” de Maupassant ou ainda *O homem da areia* de E. T. A. Hoffmann.

Entretanto, nesses últimos, a primeira pessoa romântica submerge, afinal, ao horror do gozo doloroso do olhar, inerente à pulsão escópica. Seus narradores não fazem um duplo “nós” com suas imagens, ao contrário, nessas estórias, “um está contra o outro e esse outro é a morte que olha”.⁴⁰ Por sua vez, o conto gótico “*après la lettre*” de Sant’Anna dedica-se ao cultivo da moral do espetáculo e seu narcisismo povoado de egos-ideais. Assim, a fascinação do narrador pelo próprio duplo se afasta radicalmente do limite da loucura e da morte para ingressar no universo dourado do especular e da fantasia, aqui concretizados como visões de mundo.

A inflação da primeira pessoa, na literatura contemporânea, ilustra o vazio de valores vigente, desde a modernidade, com distintas modalidades de exibicionismo: com ou sem auto-ironia. No caso em questão, a vocação experimental do escritor, revelada desde seus primeiros relatos, continua lúdica e afiada. Neste vôo, por exemplo, a performance hiper-romântica, com todos os torneios propositalmente exagerados, desloca e contém o horror do real pelo artifício de uma specularidade amável e imaginária. Mas, até que ponto, o encobre? Ou será que, afinal, poderíamos encontrá-lo pelo avesso? E se o falso do brilho chegasse a desmentir o diamante, da mesma forma que⁴¹ a carapaça terminasse por revelar o caramujo?

39. SANT’ANNA, 2003, p.18.

40. QUINET, 2002, p.140.

41. Trata-se de uma variação da frase de Lacan sobre o eu imaginário especular em relação ao olhar do supereu, inerente à pulsão escópica, segundo a qual, o primeiro “veste-se contrafobicamente com a autonomia do eu, como o faz o caramujo com qualquer carapaça”. (apud Quinet, 2002:133).

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

***Abstract:** The cruelty principle is faced as a constant in Brazilian contemporary artistic production. The influence of the media in the urban sociability in one hand creates obscene violence and in the other constitutes the sentimental education of the mass. We identify some visions of otherness circulating as commodities in the public space: the cruel itself, the exotic and the melancholic one. In order to discuss the last modality, we present an interpretation of Sérgio Sant'Anna's new book, O vôo da madrugada. **Key words:** Brazilian Literature; Contemporary fiction; Sérgio Sant'Anna.*

Referências Bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- DIAS, Ângela Maria. Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna. *Estudos Históricos Sociabilidades*, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, n. 28, p.71-85, 2001.
- FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- FOSTER, Hal. *The return of the real The avant-garde at the end of the century*. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. 2. ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. 2. ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SALEME, Marina. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 mar. 2004. *Mais!*, p. 10.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.