

PERFORMANCE E EROTISMO NAS OBRAS DE SÉRGIO SANT'ANNA E MARCELO MIRISOLA

Alessandra Valério*
Regina Coeli Machado e Silva**

RESUMO: *A literatura contemporânea, além de buscar diferentes formas de contar suas histórias, tem se constituído como espaço de reflexão sobre questões relativas às suas próprias condições de produção no campo literário. Essas obras não só questionam os limites da ficção como também encenam a debate sobre como narrar, e a partir de quais perspectivas, desnuda as engrenagens da construção literária perante os olhos do leitor. O presente artigo tenta compreender de que forma ocorre esse fenômeno performático nas obras *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'anna e *Joana a contragosto* (2005) de Marcelo Mirisola. Tais obras apontam semelhanças interessantes, não só em relação à temática metacrítica que retratam, mas também no tocante à escolha do erotismo como metáfora da tensão presente na relação entre autor, obra e leitor.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura; Contemporânea; Performance; Erotismo.*

ABSTRACT: *Contemporary literature not only pursues different forms of telling its stories but also has been a rich place for reflecting issues such as its own condition of production within the literary field. Such works not only question the limits of fiction but also perform debates about narratives from many perspectives, revealing the workings of literary construction in the keen eyes of the reader. This article tries to understand how this phenomenon can occur in performative works such as in *Um crime delicado* (1997) written by Sérgio Sant'anna and *Joana a contragosto* (2005) written by Marcelo Mirisola. These works show interesting similarities, not only in relation to the metacriticism that they depict, but also related the kind of eroticism as a metaphor for the tension in the relationship between author, reader and the work itself.*

KEYWORDS: *contemporary; literature; performance; eroticism.*

A literatura contemporânea, além de buscar diferentes formas de contar suas histórias, tem se constituído como espaço de reflexão sobre questões relativas às suas próprias condições de produção no campo literário atual, como observa Ravetti. “As mais atrativas obras não só discutem como encenam a discussão sobre como narrar, de qual perspectiva e com quais ferramentas” (2009, p.73). Essa característica que a autora denomina de “retórica performática”, consiste nesse jogo da ambiguidade presente no texto que lê a si próprio, no autor que se constrói como tal, na mesma medida que escreve e produz sua obra, que expõe as engrenagens do fazer literário. Desse modo, o escritor apresenta-se, então, como aquele que, fazendo literatura, leva o leitor a perceber seus mecanismos de constituição

* Mestranda do Programa de Mestrado em Letras – Unioeste - Cascavel

** Profª Dra. do Programa de Mestrado em Letras – Unioeste - Cascavel

e apropriação dos discursos e do poder de sedução dos que têm autoridade para escrevê-la, questionando, assim, a legitimidade e o status da própria escrita. Daí a frequência com que um segmento de autores das duas últimas décadas ficcionaliza o ato de escrever, representando a figura autoral e o processo de escrita, muitas vezes, de maneira crítica e desmistificadora.

A tensão entre ficção e realidade e sua relação representacional sempre foi uma constante no universo literário, embora os narradores do século XIX tenham abrandado esse conflito. Segundo Adorno (2003), esse período constituiu “a época áurea da narração objetiva” (2003, p.55), na qual o romance apresentava o realismo como sua característica imanente e, até mesmo, as obras consideradas “fantásticas” apresentavam seu conteúdo de maneira a causar a sugestão do real. Nesse sentido, no romance tradicional, a força do narrador se estruturava através da capacidade técnica de representação fiel da realidade, cujo baluarte era a confiança da transparência da linguagem e na sua possibilidade de imitação objetiva desse real. Adorno (2003) refere-se a essa busca de objetividade como uma “ingenuidade épica”, que, de certo modo, reflete a postura racionalista e cientificista que orientou a visão de mundo do século XIX. Entretanto, essa vontade de verdade tornou-se questionável no transcorrer do século XX, devido, sobretudo, “a uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim, o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p.55).

Desse modo, em contrapartida à atitude contemplativa, imparcial do narrador tradicional, traduzida na posição distanciada que buscava a verdade objetiva, o romance moderno trouxe o relato em 1ª pessoa, subjetivo e reflexivo, cuja tônica é percebida na proliferação das obras de caráter memorialístico e autobiográfico da contemporaneidade. O romance moderno se fundamenta na reflexão, mas que, de acordo com Adorno (2003), não está relacionada à reflexão *pré-flaubertiana* que era de ordem moral, ou seja, uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens da obra. “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60). Tal postura é observável em Thomas Mann e Proust, e neste último o comentário está de tal modo envolvido na ação, que as diferenças entre ambos desaparecem, fazendo com que o narrador desconstrua a distância estética, componente essencial de sua relação com o leitor. Se antes essa distância era fixa, agora varia “como as posições da câmera no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

Esse encolhimento da distância entre narrador e leitor, por meio da visão narrativa obtida por vários ângulos, aponta para a impossibilidade de uma tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Tal preceito é

resultante da convicção assumida pelo romance moderno de que antes da veiculação de qualquer possível mensagem ideológica, a própria opção por narrar, ou seja, a intenção de representar alguma coisa já é ideológica. “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56), ou seja, segundo o autor, contar uma história equivaleria a imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e de algum modo proporcionar um sentido, ao que, por princípio, não tem sentido, contaminando o narrado por uma obrigatória visão de mundo. Bourdieu (1986) também aponta para a adoção dessa perspectiva narrativa, que consiste na concepção da vida como *trajetória* e, alertando, em consonância com Adorno (2003), para o risco do equívoco de tal posição.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de uma trajetória no metrô sem levar em conta a estrutura da rede (BOURDIEU, 1986, p. 189).

Instaura-se, desse modo, a crise no ato de narrar que aponta para a crise de representação e para a impossibilidade de, por meio do filtro da linguagem abordar a totalidade do real de modo imparcial. Essa crise estava associada ao questionamento acerca da universalidade dos valores que sustentaram a cultura moderna e que trouxe ao centro da discussão, no transcorrer do século XX, a relação entre o poder e as práticas sociais da linguagem. Tais problematizações foram trazidas pelo próprio Estruturalismo e autores como Foucault (1999) e Barthes (1987), que colocavam sob suspeita o próprio status do atrelado à prepotência da razão ocidental e à vocação totalizante.

Essas mesmas desconfianças atingem o campo literário e seu funcionamento, provocando questionamentos acerca da função social da literatura e da arte, atitude observada no Brasil, principalmente no final da década de 70. Isso ocorre quando a descrença nos projetos utópicos coletivos vai conquistando espaço, e a arte deixa de se legitimar por um comprometimento ético e político, ao mesmo tempo em que a problematização das relações do artista com o mercado e indústria cultural, entre outros temas, começa a adquirir uma notável relevância. Desse modo, é bastante recorrente o procedimento narrativo nessa vertente da ficção contemporânea fundamentar-se sob a égide da ambiguidade, buscando exprimir suas hesitações pelo fundo falso da trama de um romance, elevando-as a um grau de paroxismo constitutivo, que acaba também por colocar a questão num nível metacrítico. Um romance marcante desse momento que indica essa tendência é *A Hora da estrela* (1977) de Clarice

Lispector, cujo enredo aponta para a dolorosa montagem de uma personagem que se construía aos olhos do leitor e sob as angustiantes reflexões da autora sobre o ato próprio de escrever. Outra obra significativa nesse contexto é *Simulacros* (1977) de Sérgio Santana, que encena a trajetória de um jovem até ficar pronto para se tornar escritor, o que só ocorrerá depois de realizar o ritual simbólico de matança do pai.

Para efeito de análise, o presente artigo destaca duas obras contemporâneas que tocam de modo semelhante essa temática de grande relevância na contemporaneidade, que é a discussão dos modos de fazer literatura e dos papéis ocupados por autores, obras e leitores dentro desse circuito. Apesar de apresentarem particularidades significativas, pode-se dizer que as questões suscitadas por esses romances, além de serem abordadas de forma similar, trazem incorporadas as angústias de seu tempo. Trata-se das obras: *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'Anna e *Joana a Contragosto* (2005) de Marcelo Mirisola.

Sérgio Sant'Anna nasceu no Rio de Janeiro em 1941. Iniciou sua carreira de escritor em 1969, com os contos *O Sobrevivente*, livro que o levou a participar do International Writing Program da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Com os livros subsequentes, recebeu o Prêmio Jabuti por três vezes, em 1982, pelo *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (contos), em 1986 com *Amazona* (novela) e em 1997 com *Um crime delicado* (romance), que foi adaptado para o cinema por Beto Brant, em 2005. Entre as principais características que marcam a ficção de Sant'anna destacam-se as aventuras obsessivas de seus personagens, o clima insólito das ambientações, o erotismo perturbador, a busca frustrada de certezas e de transcendência, as autoinvestigações, o desvanecimento da estrutura da realidade (desrealização), a insistente fomentação da dúvida.

O romance *Um crime delicado* (1997) narrado em 1ª pessoa e ambientado no Rio de Janeiro, estrutura-se sob a aparente forma de um triângulo amoroso entre um crítico de teatro cinqüentão, Antônio Martins, a jovem manca Inês Brancatti e o pintor Vitório Brancatti. O crítico conhece a garota em um bar, e depois de ingerir uma grande quantidade de álcool, numa atmosfera de embriaguez, vê-se deslumbrado por aquela mulher (Inês), sentada à mesa à frente, acompanhada por um homem a quem Antônio não consegue identificar. Ao sair dali e alcançar o metrô, Antônio reencontra Inês, que inesperadamente desfalece em seus braços. Ao auxiliar a moça a se recuperar, o crítico percebe que Inês é manca, tem um defeito físico em uma das pernas. Inicia-se aí um intrincado jogo de sedução e mistério que arrasta Antônio lentamente para uma armadilha, em cujo cenário ocorre um suposto estupro, ato de que o crítico é posteriormente acusado de praticar em relação à frágil moça. Nesse sentido, o livro ganha ares de trama policial, quando Antônio reconstitui o ocorrido, tentando decifrar se caíra em uma armadilha ou se de fato cometera aquele

atentado contra Inês, buscando as pistas necessárias para compreender o ocorrido. Conforme o enredo avança e recua, pode-se perceber a encenação de uma trama paralela, que expõe de modo sutil os atritos entre o escritor, o objeto artístico e o crítico. Atravessada por reflexões, que são personificadas na voz de Antônio acerca do campo literário, a complexidade da narrativa deixa vias abertas para várias possibilidades interpretativas, e dentre elas, as que apontam para a delicada posição do autor diante de sua obra.

Longe de almejar esgotar todas as possibilidades interpretativas da labiríntica obra de Sérgio Sant’anna, o objetivo desse artigo é apreender essa trama paralela, decalcada do romance *Um crime delicado* (1997), que reflete o fazer artístico e a tensão estabelecida entre o artista e sua obra, encenada por meio de um jogo de sedução e erotismo, viés esse que também pode ser subtraído de *Joana a contragosto* (2005) de Marcelo Mirisola, cujo enredo também remete a uma intriga paralela centrada na relação passional do autor com sua personagem.

Marcelo Mirisola, paulista, nasceu em 1966, publicou, entre outras obras, *O Azul do Filho Morto* (2002), *Bangalô* (2003), *Joana a Contragosto* (2005), e atualmente é colunista do site *Uol*. Possui contos e novelas publicadas em vários jornais e revistas do país, entre eles a novela *Acaju: síntese do ferro quente*, na revista *Cult*. Manuel da Costa Pinto, ensaísta e editor da revista, que ressalta a singularidade do estilo do autor “Junto com Fernando Bonassi, MM criou no Brasil um gênero novo: a literatura suburbana. Sua maravilhosa linguagem é uma demoníaca mistura de deboche oral e livres associações de idéias” (PINTO, 2002, p. 02).

Joana a contragosto (2005) é o quinto livro publicado por Mirisola, e pode ser considerada uma obra-chave em sua produção. Segundo Lísias (2005), trata-se de um “ritual de passagem”, que se por um lado confirma as linhas principais do estilo de um autor, por outro traz uma modificação no tom e no sentimento desse mesmo autor diante do mundo. Apesar de mantida sua característica principal, a voz em 1ª pessoa, na perspectiva de MM – fusão autor-narrador, seu peculiar jogo de embaralhamento de ficção e realidade, sua postura não é mais a do estranhamento e agressividade tão característicos do seu 1º romance, *O azul do filho morto* (2002). Sob a aparência de uma história banal de um amor não realizado entre um escritor com 40 anos e uma garota de 21, Mirisola realiza uma trama estruturalmente complicada, que metaforiza as intrínsecas relações entre o autor e a obra. A insólita voz autobiográfica do escritor-narrador MM adquire certo lirismo ao “narrar” o desencontro amoroso entre o escritor e a sua personagem Joana. O caso se iniciou pela internet, e a moça, sua leitora e também escritora, mostra-se apaixonada tanto pelo autor como pela sua escrita. Do espaço virtual, o jogo de sedução e erotismo evoluem para um encontro no Rio de Janeiro, num motel. MM se apaixona por Joana, mas

a moça não corresponde aos seus sentimentos e desejos de manter uma relação duradoura. Ela desfaz o acordo que fizeram, envolvendo ter filhos e uma vida a dois. Não deu certo, mas dessa vez não pela vontade do narrador, cuja atitude havia se mostrado bastante caíste em outros relacionamentos no decorrer de suas obras, mas pela indiferença da moça, que não corresponde às investidas dele, dilacerando os planos idealizados. Joana é a redenção de MM, e diante dela, o narrador se vê obrigado a sucumbir, pois encontra sua própria imagem duplicada, uma versão feminina de si mesmo, pois Joana apresenta atitudes muito similares as de MM, ao negar um relacionamento contínuo, e satisfazer-se apenas com o ato sexual do instante.

Essa frustração é o aparente mote do livro, cujo objetivo maior, aparentemente, é compreender como o narrador, por um lado, caiu na armadilha de Joana-mulher, deixou-se seduzir por ela, e num plano paralelo, como ele se apaixonou pela sua própria personagem, como tentou apropriar-se de sua criação, apoderar-se dela. Sob a aparência de uma saga romântica banal, MM busca reconciliar-se consigo mesmo e com a sua própria escrita por meio de uma profunda reflexão sobre si e sua trajetória de escritor, cuja metáfora maior é o seu amor pela arte personificada em Joana, numa relação passional e desestabilizadora.

Em *Um crime delicado* (1997), embora Antônio assuma uma perspectiva, outra na pele de um crítico, é ao mesmo tempo um escritor que busca através do exercício da escrita uma tentativa de compreender os motivos que o levaram até ali. Essa busca acaba por se desdobrar no desnudamento das engrenagens do campo artístico, expondo às forças o que regem a relação autor-obra-crítico. Em *As regras da arte* (1996), Bourdieu demonstra que essas forças, determinantes para a definição de um determinado campo estão em constante tensão. Isso ocorre a partir das lutas de representação, que levam ao estabelecimento de quem é digno da categoria de artista ou de um título. Segundo Bourdieu (1996), esses conflitos existem para definir essas identidades que se chocam e lutam pelo direito ou pelo monopólio do poder da consagração intelectual, ou seja, o poder para dizer quem está autorizado a chamar-se escritor, ou ainda para se designar quem é escritor. Esse debate é proposto em *Um crime delicado* (1997) e pulsa latente sob o véu do enredo. A narrativa de Sant'anna mostra-se apinhada de reflexões que se alternam entre o ofício do crítico, e como não poderia deixar de ser, o papel do autor, do artista e o valor da escrita, cujos caminhos se mostram, inextrincavelmente, atrelados

Ora o ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível, com

elegância. O que não significa que não estejamos imunizados contra a sedução das emoções. (SANT'ANNA, 1997, p.19)

O papel do crítico, transposto na voz de Antônio, revela a necessidade de distanciamento racional do objeto estético, que leva a ação dissecadora, e muitas vezes de destruição desse mesmo objeto. No controle das emoções, o crítico, no lado oposto do autor, não pode se deixar seduzir pelos encantos da obra ou da escrita, para que isso não atrapalhe a pretensa imparcialidade de sua avaliação e a verdade de seu julgamento. Nesse sentido, a postura do crítico se assemelha muito à do narrador do romance tradicional que, segundo Adorno (2003), vê na distância objetiva o escudo necessário para manter intactas a racionalidade e a neutralidade exigidas pela imitação da realidade. Entretanto, num verdadeiro jogo prismático, Antônio, também escritor e ficcionista, revela a perspectiva do outro lugar, ocupado por aquele que produz, que escreve: o artista.

Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir aqui a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas (...) Então é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas sim, criassem a verdadeira realidade (SANT'ANNA, 1997, p. 29-30).

Como autor, Antônio se indaga a respeito da melhor estratégia narrativa para representar o conflito experimentado por ele em relação a sua amada Inês. As limitações impostas ao autor pela linguagem constituem o “olho do furacão” para o escritor, que num verdadeiro trabalho de tecelão vai emaranhando os fios para conferir forma a sua criação. Essa tarefa árdua de “dominar esse fluxo” é vista com sofreguidão pelo autor, que ao contrário do crítico, está subjetivamente envolvido no processo de construção da obra, sua perspectiva é interior, e por isso assinalada por uma intimidade notável com a criação, a ponto de o escritor não discernir os limites entre ficção e realidade, as fronteiras entre si e sua obra.

Percebo como a escrita nos distância, quase sempre das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade (SANT'ANNA, 1997, p.19).

A mesma perspectiva sobre a relação de proximidade do autor com sua obra é adotada por Mirisola em *Joana a contragosto* (2005), embora de modo mais intenso. Se em *Um crime delicado* (1997), o romance conta com a múltipla perspectiva, figurada pelas posições ocupadas paralelamente por Antônio, narrador-personagem-autor e crítico, para fundar a desestabilização do leitor diante da matéria lida; no romance de Mirisola, o jogo de ambiguidade fica por conta da fusão do narrador-autor-personagem, na figura do nome próprio do autor empírico. Essa estratégia é considerada o traço mais peculiar de todos os escritos do autor, que mantém a linha autobiográfica desde a primeira publicação em 1989. Tal ardid narrativo tem como efeito a desestabilização dos limites entre o real e o fictício, entre vida e arte, confundindo o leitor, que tenta separar autor e obra no modo tradicional, já que não se trata apenas de representar a vida na obra, mas de ficcionalizar a própria vida por meio da literatura.

Semelhantemente a Sérgio Sant'anna, as reflexões sobre os processos de produção escrita e artística não se limitam ao romance *Joana a contragosto* (2005), mas são temáticas constantes em diversas obras dos autores como, por exemplo, *Simulacros* (1977) e *Um romance de geração* (1980), de Sant'anna, e *Azul do filho morto* (2002), de Mirisola. Assim como o narrador-autor, Antônio expõe suas estratégias narrativas ao leitor com constantes retomadas de reflexão, o MM de Joana também questiona os poderes da escrita e seus métodos, realizando sua tomada de decisão aos olhos desse leitor “[...] e as histórias de amor são assim mesmo e meu estilo já está comprometido, mas foda-se o meu estilo [...] não é fácil, sobretudo no meu caso, escrever em 1ª pessoa [...]” (MIRISOLA, 2005, p. 75). O narrador-autor MM é muito mais passional em suas declarações sobre a construção de sua escrita que, a despeito do narrador Antônio, não é apenas a ação de pôr ordem ao caos, mas uma questão de vida e de morte.

Eu sei o quão dolorido é ter de sacrificar a vida para escrever um livro. Quando digo isso, não estou fazendo proselitismo. E sei também a margem de mutreta que esta sentença encerra; literatura não é feita apenas de esperma, sangue e alma, não adianta nada disso se um escritor que sangra, vive e morre em função dessa inhaca não se empenhar igualmente em foder o cérebro, a razão e o escambau para satisfazer a própria dor, o ato, Deus ou quem quer que de antemão condena esse merda fraturado a sobrevoar aos abismos (MIRISOLA, 2005, p.116).

A visão autoral de Mirisola está ligada à ideia de sacrifício e sofrimento, expressa em uma relação tensa diante do escritor e seu ofício, que envolve não só a proximidade com a obra, como uma espécie de fusão entre as duas instâncias, como carne e sangue. Não há distanciamento racional e comedido, mas envolvimento total, uma subjetividade radicalizada. *Se*

em *Um crime delicado* (1997), o autor se propõe realizar a crítica da crítica, a partir da perspectiva de um narrador crítico, denunciando as suas imposturas e fraquezas e sua falsa imparcialidade, em *Joana a contragosto* (2005) Mirisola prefere o combate direto assumido pela visão de um narrador-autor que se sente injustiçado pela frieza e desprezo desse segmento especializado em atribuir valor aos objetos culturais. “Pensei nos meus amigos e inimigos – e escrevi a crônica da semana seguinte. Eu pedia uma reparação aos críticos e aos escritores que ganharam Jabutis e Mensalões (Bolsas Vitae) no lugar do meu Azul do filho morto¹” (MIRISOLA, 2005, p. 100).

Desse modo, as obras encenam esses bastidores da escrita, trazendo o leitor para o centro do palco, onde a obra se realiza no exato momento em que está sendo narrada, representa-se a representação, ao mesmo tempo em que se constrói a própria crítica. O tempo-espaço nessas obras sofre um estreitamento, uma vez que a proximidade entre autor–obra e público é muito maior. Isso leva ao efeito de choque do leitor e lhe retira a possibilidade do olhar tranquilo e contemplativo, assim como da postura distanciada da arte, característica essa observada já na literatura de Kafka por Adorno (2003) e, segundo ele, recorrente nos romances contemporâneos.

Por meio de choques ele destrói no leitor a tranqüilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p.61)

A contracapa de *Um crime delicado* (1997) traz muito significativamente a representação dessa questão por meio da reprodução da tela *Las meninas* de Velásquez. Nessa obra, o pintor se representa no momento em que pinta um quadro, que se encontra com as costas voltadas para o observador. O modelo do quadro que está sendo pintado se encontra, em princípio, fora da cena representada. Analisando esse quadro, Michel Foucault (1999) afirma que o lugar do modelo, atendendo à exigência do olhar do pintor, é aquele onde se encontra o observador. Nesse primeiro lance do olhar, todo observador se coloca em frente ao quadro figura como o modelo do pintor. “Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado

¹ Azul do filho morto foi o primeiro romance publicado por Marcelo Mirisola em 2002, pela editora 34. O livro foi indicado ao Prêmio Jabuti do mesmo ano, mas não foi finalista.

permutam-se incessantemente” (FOUCAULT, 1999, p. 32). Assim, o espectador é convidado a participar da cena, a entrar no quadro e a compartilhar do segredo das pinceladas com o pintor. Esse efeito de incluir o espectador no fluxo espaço-temporal da obra faz com que o ambiente, espectador e artista passem a constituir um ato cuja experiência é singular, e que não abre mão dessa performance como requisito de fruição. Esta, por sua vez, não pode residir na mera contemplação, uma vez que a ideia é a de que não haja nada que ampare esse estado de espírito, daí a tendência que se revela da participação direta do espectador, materializada em um momento único e performático.

Pode-se estabelecer um paralelo entre essa análise de Foucault (1999) da tela de Velásquez e as obras de Sant’anna e Mirisola que, ao mesclarem suas reflexões metacríticas à trama dos romances, desvelam as estruturas do texto, ao mesmo tempo, compartilhando suas angústias em relação ao processo de escrita e expondo aos leitores suas próprias estratégias, possibilitando-lhes o ponto de vista do *making-off* dos bastidores. Assim, realizam a visibilidade do espectador literalmente, colocando-o dentro da cena através do olhar, e é através dele a experiência estética pode ser então experimentada, o sujeito torna-se objeto, penetra no quadro, participa da performance do romance. Em consonância com as inquietudes observadas na contemporaneidade, ambos os autores assumem a postura indagadora de sua realidade enquanto artistas e colocam em cheque o papel da obra de arte e da literatura nesse contexto.

INÊS E JOANA: A SEDUÇÃO DA LITERATURA PERSONIFICADA EM CORPOS FEMININOS

As personagens femininas Inês de *Um crime delicado* (1997) e Joana de *Joana a contragosto* (2005) têm em seus respectivos romances uma função comum: a de seduzir seus narradores. Tanto Antônio Martins como MM são entrelaçados em um ambíguo jogo de sedução projetado por suas próprias criações. Entretanto, a pretensa trama amorosa aponta insistentemente para possíveis significados latentes que podem revelar mais do que um caso banal de paixão malsucedida. Por trás do aspecto ultra-romântico do sentimento dos narradores, esconde-se um forte erotismo, que revela uma complexa relação entre os autores e suas obras. Inês e Joana são constituídas nos romances de modo muito semelhante, a princípio, apresentam-se incompletas e fragmentadas

É preciso esclarecer que, na primeira vez que a vi, ela estava sentada à mesa no café e eu não podia observá-la de corpo inteiro embora concluísse por seu rosto de traços finos e delicados – e pelos seios

pouco salientes, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa – que era uma mulher magra, com o corpo bem proporcionado. Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar [...] numa princesa russa (SANT’ANNA, 1997, p.9).

É notável como o imaginário do escritor começa a operar a partir dessa visão oblíqua e fragmentada da personagem, que vê pela primeira vez em um café. Mesmo não podendo contemplar seu objeto estético com proximidade, o narrador preenche-lhe as lacunas e compõe a musa por quem se apaixonará. Algo similar ocorre no primeiro contato de MM com sua Joana, que ocorre em meio virtual, por e-mail. A moça, dizendo ser sua leitora e fã, envia-lhe fotos de partes do corpo.

Depois disso, Joana enviou a foto dos pés, do joelho, da barriguinha, uma depois da outra, dos ombros queimados de sol e das unhas pintadas em minha homenagem [...]. Linda, vinte aninhos, morena, sorridente, dentes grandes, boca de batom vermelho “esperando para me beijar, beijar muito (MIRISOLA, 2005, p. 118-119).

Mesmo antes de Joana enviar ao narrador a foto de seu rosto, que foi a última, o escritor MM, a exemplo do crítico Antônio Martins, já havia se antecipado em desvendar a beleza de seu objeto de fetiche por quem se deixará seduzir. As personagens vão ganhando densidade à medida que vão seduzindo seus narradores, tornando-se mais completas e, ao mesmo tempo, enigmáticas. É visível, nesse aspecto, uma referência às personagens femininas de Machado de Assis, Inês que apesar de linda é manca, apresenta defeito em uma das pernas. Tal atributo constitui flagrante apropriação do traço principal de uma personagem feminina de Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o defunto-narrador encontra-se retirado na Tijuca e conhece uma jovem que ele descreve como sua “vênus manca”. Esse “defeito” de Inês, em vez de causar repulsa pelo contraste com a beleza da moça, torna-a ainda mais atrativa aos olhos de Antônio. A fragilidade exposta da personagem aguça ainda mais o seu desejo por ela, despertando sentimentos contraditórios, que variavam entre a vontade de protegê-la e de possuí-la completamente, sem resistência.

Joana também tem certa referência em Capitu, do romance *Dom Casmurro*, inspiração assumida pelo próprio narrador “não quero aqui ter dúvidas em relação à Capitu que escolhi para mim [...] (MIRISOLA, 2005, p. 185), seja pela obliquidade de sua personalidade, seja pelo desejo de “atar as duas pontas da vida”, expresso pelo narrador, ao tentar identificar, através da narrativa memorialística, a forma pela qual caiu na armadilha sedutora de Joana. Se para Antônio a fragilidade de Inês a tornava irresistível,

para MM a independência de Joana era ponto forte dos atributos de sua personalidade. Atrevida, desinibida e determinada, Joana sabia usar as próprias armas de sedução de MM contra ele mesmo. As alusões feitas às personagens machadianas ganham contornos principalmente pela ambiguidade de suas personalidades, que se mostram labirínticas e imprevisíveis, mas principalmente pelo poder atrativo que exercem sobre seus narradores.

Todavia, a “grande sacada” usada pelas personagens para atrair seus narradores para suas armadilhas baseava-se na manipulação de seus egos artísticos. Joana declara a sua grande admiração pelo escritor MM “Disse que havia lido todos os meus livros [...] Além de ser seu escritor preferido, eu era o homem de sua vida” (MIRISOLA, 2005, p.119), a moça também lhe solicita a leitura de um suposto livro que havia escrito, valorizando a capacidade crítica e intelectual do narrador. A estratégia de Joana ainda envolvia diálogos, mesclava Borges e sexo oral, seduzindo MM tanto intelectualmente, como pelo corpo e, sobretudo, por meio da vaidade. Inês utiliza semelhante arapuca para atrair Antônio Martins, o método da moça consistia num convite inusitado para uma exposição de quadros com que estava envolvida e desejava muito a avaliação do crítico, embora Antônio fosse conhecido crítico de teatro e não de artes plásticas “A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será secretamente o que me estimula e desafia?” (SANT’ANNA, 1997, p. 48). A admiração pelo seu trabalho e a solicitação carinhosa por uma demonstração de seu conhecimento profissional foi o método que Inês utilizou para atrair Antônio duas vezes para a mesma armadilha. O próprio narrador reconhece, no desfecho da situação, que a vaidade do artista foi sua vulnerabilidade “Em meu *métier* aprende-se logo que a vaidade é o motor principal dos que se dedicam à arte, com talento ou não” (SANT’ANNA, 1997, p. 49).

Alimentados em suas vaidades artísticas, narcisicamente vulneráveis, os narradores imaginam-se no controle da situação e, sobretudo, cada vez mais deslumbrados com a possibilidade de se apoderar totalmente de seus objetos de desejo. Em Mirisola, a antiga racionalidade e distanciamento consagrados em sua postura narrativa nas obras anteriores, cede espaço, em *Joana a contragosto* (2005) há um envolvimento visceral com sua personagem, a tal ponto de o assumido cafajeste militante construir planos de uma “vida de miudezas a dois” e desejar inclusive ter uma filha com sua heroína. Em *Um crime delicado* (1997), a postura cética e imparcial do crítico Antônio Martins se dissolve em um forte desejo de possuir e se apossar do frágil corpo de Inês, seu sentimento de posse pela moça é tão exacerbado que ele chega a ter alucinações provocadas por ciúmes e pela desconfiança da relação de Inês com outro artista: Vitório Brancatti. Observa-se que,

nesse ponto do romance, Joana e Inês já ganharam seus contornos mais marcantes, a obra dos artistas que começara fragmentada, agora ganha força e cada vez mais espaço, em detrimento de seus criadores que, aos poucos, vão se dissolvendo entorpecidos pelo desejo, cedendo lugar ao brilho de suas criaturas. À medida que as personagens femininas crescem e se tornam mais completas, mais os seus narradores perdem espaço e se sentem desorientados, buscam com mais veemência retomar o controle da situação, a racionalidade perdida.

Nesse momento, é a capa da obra de Sérgio Sant'anna que fornece uma chave para a interpretação desse conflito. O livro traz estampado em sua face outro quadro: *Pigmaleão e Galatéia*, de Jean-Héon Gérôme, a pintura refere-se ao mito grego do artista (Pigmaleão), que buscando um ideal de perfeição, esculpe uma estátua feminina (Galatéia), por cuja beleza se apaixona profundamente, ao ponto de desejá-la como esposa. A trama ficou eternizada como o mito do criador que se vê seduzido pela criatura, e num ímpeto de desejo quer lhe possuir, mas para tal precisa lhe conceder um sopro de vida. Se trazido para o plano ficcional dos romances em questão, o mito se converte na paixão dos narradores-autores por suas obras que, em última análise, são a própria escrita personificada na figura da mulher. Assim como a estátua, obra do escultor, exerce forte fascínio sobre ele, a escrita, obra do autor, torna-se a sua paixão.

Tal similaridade foi apontada por Barthes (2004), em *O prazer do texto*, entre a sensualidade da escrita aproximada à sensualidade dos corpos “Ou enfim: o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiche, em lugares eróticos. Todos estes movimentos atestam uma *figura* do texto” (BARTHES, 2004, p. 46). Nesse sentido, Inês e Joana representam, sucessivamente, a criação, a escrita e o desejo de posse permanente dessa linguagem por parte do escritor, se converte em um erotismo que busca acima de tudo a sua satisfação pessoal por meio da fusão com sua arte.

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é ~ eu te desejo, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 2004, p. 64).

Barthes (2004) estabelece uma inter-relação entre corpo e escrita, ou melhor, escritura. Para ele, o que torna o corpo erótico, assim como o

texto prazeroso, é o desvio de sua funcionalidade imediata: no caso do corpo, as necessidades fisiológicas; no caso do texto, as estruturas gramaticais. O prazer nessas duas situações está vinculado ao fato de ambos, corpo e linguagem, seguirem seus próprios desejos de forma autônoma “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 2004, p. 24). É nesse sentido, por meio de jogo erótico, que as personagens dos romances podem trilhar caminhos imprevisos por seus autores, mas é justamente nesse descontrole que se encontra tanto o prazer dos corpos como o prazer da escritura.

Suficientemente seduzidos por esse fascínio da linguagem, completamente tomados pelo desejo de posse de seu objeto de fetiche, Antônio e MM são atraídos por suas criaturas aos espaços de cópula por elas muito bem construídos, como cenários testados para a performance. Assim, as narrativas chegam à tensão máxima no momento da conjunção erótica entre narradores e personagens, escritor e escrita, artista e obra, instante que configura um ritual de apropriação para aqueles e um ritual de passagem para estas. Os criadores imbuídos pelo desejo de poder dominar as suas obras, controlar a linguagem, conferir-lhe o sentido desejado, as criações, por sua vez, ansiosas para o voo de liberdade propiciado pelo sopro de vida que ainda lhes falta para se completarem inteiramente. Enfim, os casais se encontram para o momento decisivo, Joana e MM em um motel barato, Antônio e Inês no apartamento desta, uma espécie de “quadro-vivo”.

[...] ela me arranhava nos braços e no peito, terminando por cravar as unhas, agarrando-se a mim em estremecimentos convulsivos, o que fez com que eu a penetrasse até o fundo do seu corpo, seu ser, como se ela quisesse mesmo ser trespassada, revelando ao homem que eu era, já em seus cinquenta anos, [...] o feminino em sua plenitude [...] Que sensação de Poder quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher num cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços (SANT’ANNA, 1997, p. 105-106).

Ah, meu Deus... o beijo. Joana entrou naquele quarto de motel feito uma cega, linda e esquiva – lambia pelas diagonais para achar e/ ou se apoiar em alguma coisa que não estava ali, me envolveu com um beijo que não existia... aí fui arrastado, queria saber se ela, Joana, era “de verdade” e ela me respondeu com cabelos lisos e não fez questão de dissociar a “verdade” da “mentira” posto que ela mesma era uma invenção [...] Conforme eu estocava com mais violência, podia sentir os pés dela pedalando no ar, tentando agarrar-se às minhas costelas (MIRISOLA, 2005, p. 11).

No entanto, após a realização do ritual erótico entre os pares, as expectativas de Antônio e MM não se concretizam. As personagens negam

qualquer projeto de continuidade e rejeitam seus criadores e os planos por eles idealizados. Inês acusa Antônio de estupro, “o crítico como estuprador da arte” e escolhe a proteção de outro artista: o pintor Vitório Brancatti, que a mantém como modelo-viva para sua arte. MM é abandonado por Joana, que alega ter apenas realizado um fetiche sexual com seu escritor. A sedução e o prazer também impõem descontrole, implicam entrega aos instintos, o que pode gerar desorientação. Esse entorpecimento é causado por essa fusão entre artista e obra cujos limites não podem mais ser apontados com clareza, fazendo com que a própria obra passe muitas vezes a constituir o artista, extirpando-lhe certa autonomia. Resta aos dois artistas contar a história, “atar as duas pontas da vida” por meio da narrativa, buscando compreender de que forma foram enlaçados na armadilha de suas próprias ficções, tornando-se personagens de si mesmos.

O desfecho dos romances coloca em cheque os limites da racionalidade e do controle do artista sobre sua obra, apontando para a fragilidade da crença dos que imaginam dominar os efeitos de sentido que o prisma da linguagem pode adquirir quando a obra se desfaz das mãos de seu criador e ganha o mundo. Uma vez acabado, o objeto artístico percorre os contextos recebendo de seus espectadores e leitores uma camada de sentido condizente com os discursos permitidos em uma determinada esfera social, seu próprio valor como arte está desarticulado da pretensão de seu criador e sintonizado com as forças que regem o campo artístico de uma determinada época. Entretanto, esse autor não é descartável, e como em toda relação erótica, a relação escrita não pode prescindir da outra parte, ao contrário, constitui duas partes que buscam continuidade uma na outra. O escritor Georges Bataille (2004) traduz essencialmente essa questão: “O erotismo transposto em prosa e verso parte da necessidade do sujeito/autor de negar sua finitude com a morte e eternizar a vida através da realização de um desejo por meio da sublimação” (BATAILLE, 2004, p. 24).

Assim, pode-se observar, por intermédio das obras analisadas, a forma como a literatura contemporânea tem sintonizado suas formas de dizer com os conteúdos provenientes das indagações de sua época, período esse que questiona o poder da representação. Tal postura é herdeira da descrença no sujeito cartesiano, na racionalidade científica, na transparência da linguagem e na neutralidade do discurso. E passado o período da falência das grandes causas utópicas coletivas, essa mesma literatura desdobra-se sobre si mesma na tentativa que desnudar as regras que orientam seu próprio campo de funcionamento, problematizando os lugares possíveis de serem ocupados pelo autor, pela obra e pelo leitor. Uma das formas de realização desse questionamento é através da performance autoral, que como visto, foi a estratégia posta em jogo pelos romances em questão. Tal

medida reconfigura as noções espaço-temporais da narrativa, trazendo de imediato a desestabilização contemplativa do leitor que é convidado a “participar da festa”, a entrar no quadro, tornando-se cúmplice daquilo que se constrói aos seus olhos. Desse modo, cada leitura torna-se um evento único e significativo de realização da performance que exige um envolvimento profundo com o que é representado, não se trata apenas de imitação e sim construção e negociação de significados com o real.

Para abordar a questão da relação entre a o autor e a obra, a metáfora do erotismo emprestou com eficiência a figura necessária para a compreensão da complexidade, que envolve o processo de escritura de uma obra, o que demanda muitas vezes a perda de controle, a intimidade escancarada resulta numa relação passional, orientada pelo prazer e pela entrega. Os romances apontam para uma relação atribulada entre criador e criatura, interpelada por um jogo de poder, que quer por vezes, a exemplo de Antônio, tomar à força os rumos dos acontecimentos. Entretanto, uma vez libertada pela imaginação do escritor, sua obra forçosamente não é mais sua e como Inês pode escolher ser objeto de desejo de outro artista.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4, ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- FOULCALT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LÍSIAS, Ricardo. Outras arrebenções [Posfácio]. In: *Notas da arrebenção*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- MIRISOLA, Marcelo. *Joana a contragosto*. São Paulo. Editora Record, 2005.
- PINTO, Manuel da Costa. *Romance de formação às avessas*. Revista *Cult*, nº 18, Nov. 2002.
- _____. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- RAVETTI, Graciela. *Retórica Performática: A catacrese do narrador no romance contemporâneo*, Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, nº 38, p. 71-87, 2009.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Um Crime Delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.