

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

FABIANA CARDOSO DA FONSECA



**DO CORPO AO TEXTO:
A INDISSOLUBILIDADE ENTRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
E ERÓTICA EM NARRATIVAS DE
SÉRGIO SANT'ANNA**

UBERLÂNDIA - MG

2024

FABIANA CARDOSO DA FONSECA

**DO CORPO AO TEXTO:
A INDISSOLUBILIDADE ENTRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
E ERÓTICA EM NARRATIVAS DE
SÉRGIO SANT'ANNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA - MG

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F676d Fonseca, Fabiana Cardoso da, 1984-
2024 Do corpo ao texto [recurso eletrônico] :a indissolubilidade entre a
experiência estética e erótica em narrativas de Sérgio Sant'Anna /
Fabiana Cardoso da Fonseca. - 2024.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.5069>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	18 de outubro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:45
Matrícula do Discente:	12013TLT016				
Nome do Discente:	Fabiana Cardoso da Fonseca				
Título do Trabalho:	Do corpo ao texto: a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica em narrativas de Sérgio Sant'anna				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O demônio da carne: escritores homossexuais e catolicismo no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Giovanna Ferreira Dealtry da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ; Rodrigo Guimarães Silva da Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri / UFVJM; Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/10/2024, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/10/2024, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/10/2024, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giovanna Ferreira Dealtry, Usuário Externo**, em 19/10/2024, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabiana Cardoso da Fonseca, Usuário Externo**, em 19/10/2024, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Guimarães Silva, Usuário Externo**, em 29/10/2024, às 13:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5802252** e o código CRC **C9771590**.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por fortalecer o meu espírito, permitindo-me chegar até aqui.

A Maria, minha mãe intercessora.

Aos meus pais, José e Terezinha, pelo amor incondicional, pela educação oferecida e pelo amparo genuíno e eterno.

Ao meu orientador, Fábio Figueiredo Camargo, não só pelo profissionalismo com o qual me auxiliou na escrita deste texto, mas também pela escuta compreensiva em todos os momentos.

Aos professores Leonardo Francisco Soares e Giovanna Ferreira Dealtry, pelas generosas leituras, contribuições teóricas e sugestões ocorridas no exame de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, por acreditar na minha proposta de estudo, tornando possível esta formação acadêmico-profissional.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pelas aulas, orientações, trocas, auxílios e prontidão durante esses quatro anos.

Aos meus irmãos, demais familiares e amigos, pelas orações e incentivo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG, pelo importante subsídio financeiro.

À Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES – por ser o lugar que me motiva, diariamente, a buscar e compartilhar o conhecimento.

A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou nunca queremos ver, para evitar incômodos à nossa consciência.
(Pedro Juan Gutierrez)

A literatura (...) é também a infinita passagem entre dois corpos, a passagem tangível de um corpus a outro: do corpus do autor ao da obra. A escrita e o movimento na escrita apenas emergem no momento em que dois corpos afloram, quando dois corpos de escritaressoam um através do outro.
(Jean-Luc Nancy e Federico Ferrari)

Mãe, esteja onde estiver, acuda este seu filho e faça-o escrever um conto bonito que transforme a sua solidão e angústia em amor e alegria.
(Sérgio Sant'Anna)

Sérgio, esteja onde estiver, acuda esta sua leitora e faça-a escrever uma tese bonita que transforme a sua inquietude e lamento em serenidade e fé.
(Fabiana Cardoso)

RESUMO

No cenário da Literatura Brasileira Contemporânea, Sérgio Sant'Anna é um autor que se destaca por sua inventividade no trato com a escrita, principalmente no que diz respeito ao experimentalismo formal. Sua ficção ilustra bem um tipo de arte inquieta, mutante, que absorve e filtra signos e códigos provenientes de outras instâncias, para se resignificar constantemente. Entre os campos de força de sua literatura, esta pesquisa se concentra em duas veias obsessivas que atravessam os seus textos: a expressiva carga erótica e o consumo exacerbado de outras artes. Sendo assim, o presente trabalho consiste em investigar a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica na ficção de Sérgio Sant'Anna, buscando identificar em que medida sua escrita atesta a inseparabilidade entre as "possibilidades" do texto e do corpo. Para tanto, apropriamos-nos da obra *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), a fim de avaliar como essas duas obsessões se conectam e favorecem a produção de uma ficção regida pela exorbitância do corpo. Como o seu narrador, um artista-escritor, não só flerta com vários objetos artísticos, mas coloca o seu corpo para "jogo", interagindo eroticamente com eles, procuramos avaliar como se dão as narrativas de diferentes percepções sensoriais decorrentes não só do seu envolvimento com a arte mas também de suas relações eróticas. Para desdobramento da presente proposta, investigamos, inicialmente, como a obra escolhida operacionaliza os modos de produção do erotismo, a exemplo das relações entre desejo, corpo, continuidade e descontinuidade. O agenciamento de uma escrita excessiva, convulsiva e vertiginosa, marcada pela multiplicação de significantes, de efeitos retóricos e outros procedimentos discursivos, levou-nos a analisar de que forma a vertigem, a desmedida e o excesso materializam-se na execução dos textos. Nesse percurso, analisamos a vivência erótica enquanto dispositivo que interroga padrões coercitivos e como instrumento que une corpo e texto, uma fusão que contribui, inclusive, para eliminar as fronteiras entre vida e arte. Por fim, buscamos verificar como a interseção entre diferentes linguagens artísticas é capaz de presentificar a linguagem do corpo na obra estudada. A investigação contou com uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo, na qual foram usados os pressupostos teóricos de Eliane Robert Moraes, Georges Bataille, Octavio Paz, Robert Stoller, Samira Chalhub, entre outros. O estudo mostrou, entre outras coisas, que o cunho erótico atribuído à estética santaniana não se deve, especificamente, por trazer a sexualidade para a cena da escrita, mas por tratar-se de uma narrativa cuja elaboração busca criar uma relação de completude entre o sujeito e sua arte, entre o artista e seu objeto de desejo.

Palavras-chave: Corpo. Texto. Estética. Erotismo. Sérgio Sant'Anna.

ABSTRACT

In the contemporary Brazilian literature scene, Sérgio Sant'Anna is an author who stands out for his inventiveness in writing, especially with regard to formal experimentalism. His fiction illustrates well a type of restless, mutant art, which absorbs and filters signs and codes coming from other instances, to constantly resignify itself. Among the fields of force of his literature, this research focuses on two obsessive veins that run through his texts: the expressive erotic charge and the exacerbated consumption of other arts. Therefore, the present work consists of investigating the indissolubility between the aesthetic and erotic experience in Sérgio Sant'Anna's fiction, seeking to identify to what extent his writing attests to the inseparability between the "possibilities" of the text and the body. To this end, we appropriated the work *The Book of Prague: narratives of love and art* (2011), in order to evaluate how these two obsessions connect and favor the production of a fiction governed by the exorbitance of the body. As its narrator, an artist-writer, not only flirts with various artistic objects, but also puts his body into "play", interacting erotically with them, we seek to evaluate how the narratives of different sensory perceptions arise not only from his involvement with art but also from his erotic relationships. To develop this proposal, we initially investigated how the chosen work operationalizes the modes of production of eroticism, such as the relations between desire, body, continuity and discontinuity. The creation of an excessive, convulsive and dizzying writing, marked by the multiplication of signifiers, rhetorical effects and other discursive procedures, led us to analyze how vertigo, immoderation and excess materialize in the execution of texts. In this journey, we analyze the erotic experience as a device that interrogates coercive patterns and as an instrument that unites body and text, a fusion that even contributes to eliminating the boundaries between life and art. Finally, we seek to verify how the intersection between different artistic languages is capable of making the language of the body present in the work studied. The investigation included qualitative-interpretative bibliographic research, in which the theoretical assumptions of Eliane Robert Moraes, Georges Bataille, Octavio Paz, Robert Stoller, Samira Chalhub, among others, were used. The study showed, among other things, that the erotic nature attributed to Sant'Anna aesthetics is not specifically due to bringing sexuality into the writing scene, but rather to the fact that it is a narrative whose elaboration seeks to create a relationship of completeness between the subject and his art, between the artist and his object of desire.

Keywords: Body. Text. Aesthetics. Eroticism. Sérgio Sant'Anna.

RESUMEN

En el contexto de la literatura brasileña contemporánea, Sérgio Sant'Anna es un autor que se destaca por su inventiva en el tratamiento de la escritura, especialmente en lo que respecta al experimentalismo formal. Su ficción ilustra claramente un tipo de arte inquieto y mutante, que absorbe y filtra signos y códigos de otras instancias, para resignificarse constantemente. Entre los campos de fuerza de su literatura, esta investigación se centra en dos venas obsesivas que recorren sus textos: la carga erótica expresiva y el consumo exacerbado de otras artes. Por tanto, el presente trabajo consiste en investigar la indisolubilidad entre experiencia estética y erótica en la ficción de Sérgio Sant'Anna, buscando identificar en qué medida su escritura da fe de la inseparabilidad entre las "posibilidades" del texto y el cuerpo. Para ello, nos apropiamos de la obra *El libro de Praga: narrativas de amor y arte* (2011), con el fin de evaluar cómo estas dos obsesiones conectan y favorecen la producción de una ficción regida por la exorbitancia del cuerpo. Como su narrador, un artista-escritor, no sólo coquetea con diversos objetos artísticos, sino que pone su cuerpo a "juego", interactuando eróticamente con ellos, buscamos evaluar cómo las narrativas de diferentes percepciones sensoriales surgen no solo de su involucramiento con el arte pero también con sus relaciones eróticas. Para desplegar esta propuesta, investigamos inicialmente cómo la obra elegida operacionaliza los modos de producción del erotismo, como las relaciones entre deseo, cuerpo, continuidad y discontinuidad. La agencia de una escritura excesiva, convulsiva y vertiginosa, marcada por la multiplicación de significantes, efectos retóricos y otros procedimientos discursivos, nos llevó a analizar cómo el vértigo, la desmesura y el exceso se materializan en la ejecución de los textos. En este camino, analizamos la experiencia erótica como un dispositivo que interroga patrones coercitivos y como un instrumento que une cuerpo y texto, fusión que incluso contribuye a eliminar los límites entre vida y arte. Finalmente, buscamos comprobar cómo el cruce entre diferentes lenguajes artísticos es capaz de hacer presente el lenguaje corporal en la obra estudiada. La investigación incluyó una investigación bibliográfica de carácter cualitativo-interpretativo, en la que se utilizaron los presupuestos teóricos de Eliane Robert Moraes, Georges Bataille, Octavio Paz, Robert Stoller, Samira Chalhoub, entre otros. El estudio demostró, entre otras cosas, que el carácter erótico atribuido a la estética santaniana no se debe, específicamente, a traer la sexualidad al escenario de la escritura, sino a que se trata de una narrativa cuya elaboración busca crear una relación de plenitud entre el sujeto y su arte, entre el artista y su objeto de deseo.

Palabras clave: Cuerpo. Texto. Estética. Erotismo. Sérgio Sant'Anna.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Poema visual de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Kondo	10
Figura 2: <i>Cedo elétrico cadeira</i> (1963), Andy Warhol	61
Figura 3: Andy Warhol. <i>Skull Paintings</i> , 1976, exposição no Andy Warhol Museum em 1994.....	62
Figura 4: <i>Shibboleth</i> , Doris Salcedo, Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007-2008.....	66
Figura 5: Capa de <i>O livro de Praga: narrativas de amor e arte</i> , de Sérgio Sant'Anna-----	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – ARTE E EROTISMO.....	25
1.1 Sob o signo da decadência	26
1.2 Amor e erotismo	37
1.3 Arte, sensibilidade e erotismo	46
CAPÍTULO 2 – <i>O LIVRO DE PRAGA</i>: NARRATIVAS DE AMOR E ARTE	56
2.1 <i>Amores expressos</i> : os bastidores da criação	58
2.2 <i>O livro de Praga</i> : o palco	66
2.3 Antônio Fernandes: entre artes, passos e letras	74
2.4 Sob o signo do mito babélico	86
CAPÍTULO 3 – A ESCRITA NASCIDA DO GOZO.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

*O que me interessa é a encenação, a construção da encenação, a montagem da emoção estética, a
cena da emoção estética*
Sérgio Sant'Anna

O corpo é sempre uma realidade experimental possível e viva.
Christine Greiner

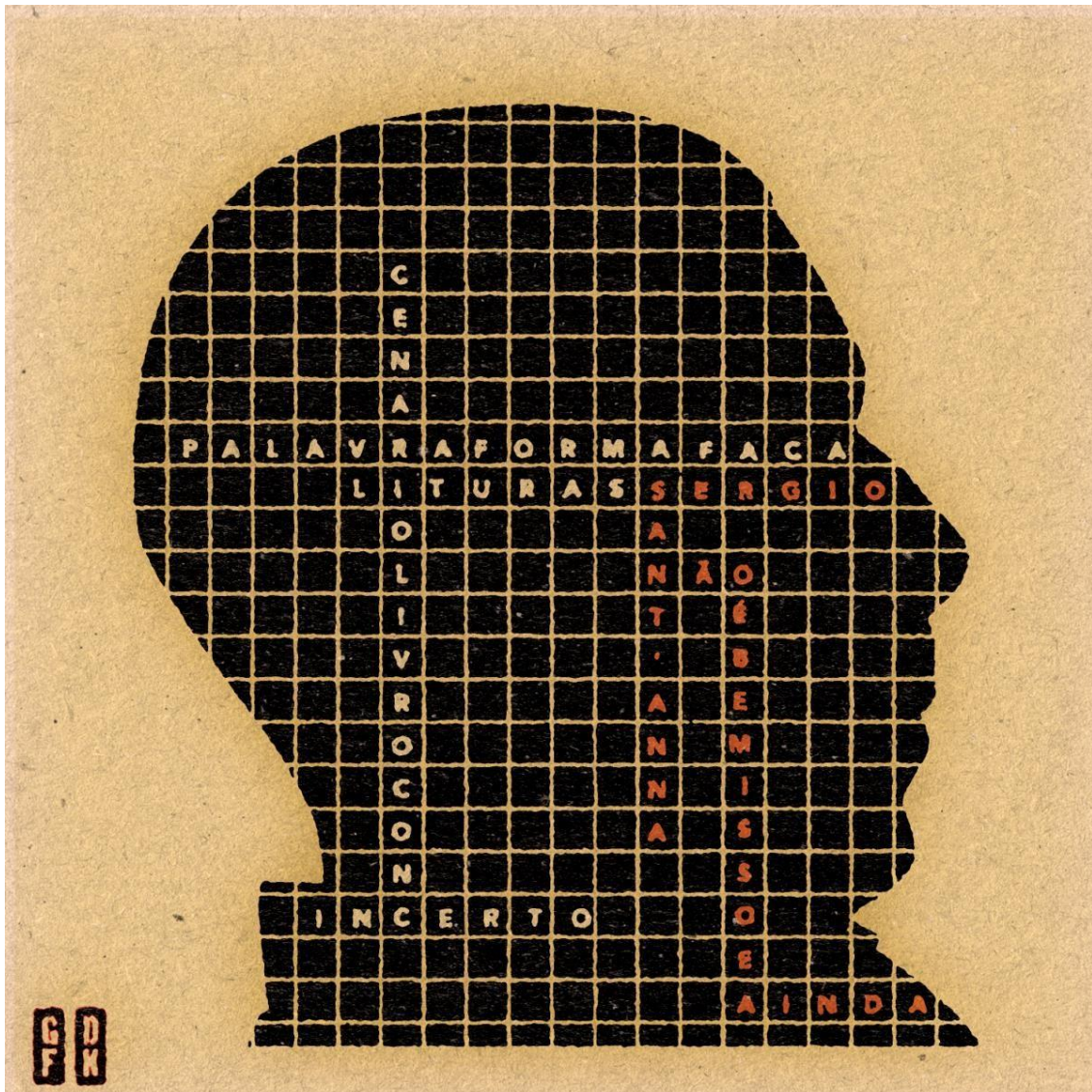


Figura 1: Poema visual de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Kondo.¹

¹ 10/05/2020. Disponível em <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5180/sergio-santanna>. Acesso em 02/12/2023.

Em 2020, Daniel Kondo e Guilherme Gontijo Flores, em parceria com a Companhia das Letras, criam o projeto *Coestelário*: mundos para lembrar, a fim de homenagear importantes personalidades que perderam a vida no contexto pandêmico da Covid-19. Na ocasião, Sérgio Sant’Anna, vítima dessa trágica crise sanitária, é então reverenciado em poema visual composto por seu perfil, formado ao modo das antigas estelas funerárias, e por um texto que faz referência a títulos significativos de sua carreira, como o conto “Cenários”, integrante da obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982). Eliane Robert Moraes também o homenageia na publicação de *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922 – 2022)*, uma coletânea que começa e termina com textos do autor, sendo eles “*O sexo não é uma coisa tão natural*” e “*Dueto*”, respectivamente. Em seu prefácio, a professora e crítica literária questiona: “O que se sabe do corpo erótico além daquilo que não se sabe?” Segundo ela, “quanto mais se acumulam as inventivas para se constituir um saber sobre a vida sexual, mais e mais insondável ela permanece” (MORAES, 2022, p. 07). Envolvendo a sexualidade, o erotismo costuma ser pensado como fenômeno que ousa abrir as cortinas para desvelar o oculto e fazer ouvir o desejo, porém os discursos que a isso se propõem parecem enovelar ainda mais os segredos que guardam os corpos, o que justifica talvez porque o “corpo desvelado” de que fala Moraes vem sendo evocado na qualidade de incógnita. No que diz respeito à ficção santaniana, a manifestação de um erotismo perturbador, que vai da sedução à libidinagem desenfreada, aliada à fomentação de uma linguagem cifrada e ambivalente, são importantes dispositivos no repertório literário do autor, alimentando constantemente provocações que, encarnadas em corpos desejantes, resistem aos *sentidos* interditos e escapam a um saber instituído.

Minha trajetória nos estudos de literatura erótica começou em 2007, ainda na graduação em Letras, quando entrei em contato com os escritos de Marquês de Sade. Posteriormente, fui apresentada a Sérgio Sant’Anna quando cursava, em 2011, uma disciplina isolada do mestrado em Estudos Literários na Unimontes, encontrando um vasto campo a ser explorado, o que permitiu dedicar parte da minha dissertação ao estudo sobre a manifestação do erotismo e seus possíveis desdobramentos em sua obra, mais especificamente em *O vôo da madrugada* (2003). A pesquisa fomentou ainda mais minha curiosidade não só por autores que desenvolveram sua produção em torno da representação da sexualidade, da obscenidade e da pornografia, bem como pelas demais obras de Sérgio Sant’Anna, um autor contemporâneo que ainda vinha produzindo

com muita força. Concluí o mestrado em 2013 ciente de que a pesquisa não chegava ao seu fim, não se esgotaram ali as possibilidades de reflexão em torno da manifestação erótica em sua ficção, pelo contrário, ficavam ainda não só algumas perguntas para serem discutidas, mas também muita inquietação por saber qual o lugar e a dimensão que suas novas produções reservavam à imaginação erótica. Por isso, continuei acompanhando as publicações do autor enquanto aguardava o momento oportuno para retomar a pesquisa e dar continuidade à investigação em torno de sua literatura erótica sempre muito abundante, profícua e dinâmica para problematizarmos questões relativas à sexualidade, não só em sua dimensão biológica, mas também através de suas diferentes manifestações e simbologias.

Uma questão que se colocou na reta final do mestrado é que tão importante quanto pensar a representação e manifestação do erotismo na ficção do autor é perceber como a dimensão erótica não se reduz a uma abordagem temática, mas é, sobretudo, experimentada no desempenho de narradores e personagens representados, na maioria das vezes, por um sujeito envolvido com o universo artístico: ator, escritor, crítico de arte, pianista, dançarina, etc. Em entrevista concedida a Izabella Borges, o autor admite: “O fato é que se vejo uma obra de arte que me instiga eu me inspiro para escrever.”² Daí percebermos que, quando percorremos a ficção de Sérgio Sant’Anna, diagnosticamos duas veias obsessivas do autor. A primeira que nos salta aos olhos é, sem dúvida, a expressiva carga erótica, a segunda, o consumo exacerbado de outras artes. Pensando nisso, ocorreu-me pesquisar em que medida a evocação do fenômeno erótico em seus textos potencializa o expressivo diálogo do autor com outras artes e/ou como esse contato permanente com outras semioses provocar-lhe-ia ainda mais na produção de uma literatura pautada na dinâmica do corpo.

Para Luís Alberto Brandão Santos (2000), na escritura do autor, o desejo, o gozo, o prazer, a plenitude, a falta, a vida e a morte representam operadores textuais que vinculam a exploração do corpo a um projeto de conquista da liberdade sexual, ocorrido durante as décadas de sessenta e setenta, como sugere a instância narrativa da obra *Um romance de geração*: “[...] A gente bebe, trepa, vai embora e nunca mais. Eis a nossa geração. Sim, se alguma revolução fizemos, foi a sexual. Como se a professora dissesse na hora do recreio: agora todo mundo pode trepar com todo mundo [...]”. (SANT’ANNA, 1981, p.70). Santos (2000) adverte que, a partir

² A entrevista concedida a Izabella Borges em abril de 2014 encontra-se anexada à sua tese de doutoramento. In: GOMES, Izabella Borges de Abreu. *Transgression et généalogie: le dialogue entre les arts dans la poétique de Sérgio Sant’Anna*. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT: 2016USPCA042. Disponível em < <https://theses.hal.science/tel-02054669v1/document> > Acesso em 20/01/2022.

da década de oitenta, essa transformação cultural adquire uma nova perspectiva com os meios de comunicação de massa, através dos quais o erotismo, numa concepção mais redutora que o aproxima do estereótipo, torna-se produto de forte circulação, pois valoriza-se uma “[...] sexualidade na qual corpos se confundem com imagens de corpos [...]” (SANTOS, 2000, p. 70), o que nos permite, de certa forma, verificar como “corpo” e “imagem” operam como dimensões que favorecem o diálogo da obra de Sant’Anna com o teatro, isso porque este se apresenta como instância narrativa que possibilita a mútua relação de corpos, não só corpos que exercem uma influência recíproca durante a encenação, mas também corpos que se comunicam com o espectador.

Durante o levantamento da produção literária do autor, percebemos que, entre tantas expressões artísticas com as quais dialoga, o teatro e as artes plásticas, parecem comparecer em seus textos de forma mais expressiva, a exemplo de obras como *Um romance de geração* (1981), cujo subtítulo é “comédia dramática em um ato” e *A tragédia brasileira* (1987), que se apresenta como um “romance-teatro”, livros marcados substancialmente por elementos cênicos e dramáticos. Além disso, *Junk-Box* (1984) leva o subtítulo “uma tragicomédia nos tristes trópicos”, “Au Têâtre” é um dos livros que compõem *Confissões de Ralfo* (1975), o narrador de *Um crime delicado* (1997) é crítico profissional de teatro, em *O livro de Praga* (2011), o narrador comparece ao teatro de luzes e sombras para assistir ao espetáculo *Aspectsof Alice*, do grupo teatral *Ta Fantastika Black Light Theatre*, entre outros exemplos que evidenciam como o autor nutre um apreço especial pela atmosfera cênica em suas tramas narrativas. Contos como “Cenários”, da obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), “A mulher nua” e “Contemplando as meninas de Balthus”, ambos do livro *O vôo da madrugada* (2003), “Madonna”, “Este quadro” e “Amor a Buda”, de *O homem-mulher* (2014), são só alguns exemplos de narrativas que mantêm um profícuo diálogo com as artes plásticas. Em entrevista concedida por telefone a Bernardo Esteves, Alcir Pécora comenta, inclusive, este último livro e reconhece como Sant’Anna domina a técnica de vivificar uma tela ou uma escultura por meio de uma narrativa tão intensa que parece deixar o objeto artístico falar, executando, com isso, um procedimento concebido pelos especialistas como “écfrase”³. Ao longo da pesquisa, também encontramos uma entrevista em que Sérgio Sant’Anna se posiciona especificamente sobre o que lhe provoca as artes plásticas. Segundo ele: “Eu sempre considerei as artes plásticas

³ PÉCORA, Alcir. In: ESTEVES, Bernardo. O sobrevivente: Sérgio Sant’Anna e a obsessão pela literatura. *Revista Piauí*. Edição 103, Abril 2015. Disponível em < <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-sobrevivente/> > Acesso em 13/07/ 2020.

as representações mais radicais entre todas as artes [...]. E elas transmitem aos meus textos um clima de ‘representação’, de plasticidade, de cenário, ao que escrevo”⁴. O casamento de dez anos com a artista plástica Cristina Salgado provavelmente fortaleceu sua relação com essa expressão artística, envolvido que esteve com o ambiente que dividiam - “a casa dela tinha um clima de ateliê que me provocava a escrever” – confessa o autor em entrevista dada a Izabella Borges. Em outra conversa com o *Gazeta do Povo*, mediada por Jonatan Silva, Sérgio Sant’Anna admite se sentir “tentado” a escrever quando uma pintura, uma escultura ou uma performance o toca⁵, levando-nos a pensar como a arte parece surgir para esse escritor como uma espécie de “fetiche”.

Diante dessas provocações e considerações, levantei então a seguinte questão: como a experiência estética e a experiência erótica se relacionam na escritura santaniana? Conforme lembra Robert Stoller, “podemos mesmo aprender mais sobre estética estudando o erotismo do que trabalhando com noções refinadas como beleza ou arte” (STOLLER, 1998, p. 60). A hipótese é que, na escritura do autor, o fenômeno do erotismo integra a própria construção estilística da narrativa, de maneira que passa a ser entendido como uma possibilidade estética do texto, pois acredita-se que a vivência erótica que se manifesta em suas narrativas não se reduz a um aspecto funcional, mas faz parte da operacionalização da própria escrita. Por isso, minha pesquisa consiste em investigar a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica na ficção de Sérgio Sant’Anna⁶, buscando identificar em que medida sua escrita atesta a inseparabilidade entre as “possibilidades” do texto e do corpo.

Com base nas colocações acima sobre importantes aspectos de sua produção literária, o *corpus* da pesquisa seria composto, inicialmente, pelas produções *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte (2011) e *O homem-mulher* (2014), por se tratarem de obras que fomentam uma relação profícua entre vida, arte e desejo, mas, durante a trajetória da pesquisa e da escrita, nesse “espaço-tempo de pensar”, como nos ensina Cássio E. Viana Hissa (2013), optamos por privilegiar apenas *O livro de Praga*, ganhador do Prêmio Literário Biblioteca Nacional, Clarice Lispector Award, a fim de apurar melhor a análise em torno do recorte analítico proposto. Conforme Hissa, como a escrita fortalece o exercício investigativo, “o esforço para apurar

⁴ SANT’ANNA, Sérgio. Entrevista a Beatriz Resende. Fórum Virtual de Literatura e Teatro, ano 7, nº 1, 2004. In: NIGRI, André; PACHECO, Gustavo (Org.) *O conto não existe: Sérgio Sant’Anna* (Entrevistas e ensaios: 1969-2020), Recife: Editora Cepe, 2021, p. 73.

⁵ SANT’ANNA, Sérgio. *Ler livros enriquece uma existência*. Entrevista a Jonatan Silva (10/10/2019). Disponível em < <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/sergio-santanna-ler-bons-livros-enriquece-uma-existencia>> Acesso em 10/05/2022.

⁶ O recorte analítico da presente pesquisa também se inspirou no artigo “Sérgio Sant’Anna contempla o real”, de Giovanna Dealtry (2013), em que a autora já reconhece a junção entre arte e desejo em *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte.

a linguagem escrita deve ser compreendido como o esforço da ciência. Trata-se do esforço para apurar, refinar a densa reflexão e o pensamento crítico”. (HISSA, 2013, p. 179)

Como a leitura da produção literária de Sérgio Sant’Anna nos mostrou que o campo artístico desperta o imaginário do autor, para definirmos o *corpus* de análise, buscamos escolher o livro cujas narrativas se envolvam com mais expressões artísticas se comparado às produções anteriores, reunindo uma miscelânea de artes com as quais o narrador não só flerta, mas coloca o seu corpo para “jogo”. Por isso, *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011) se destacou, especialmente, por se envolver não só com o teatro e a pintura, expressões mais recorrentes ao longo de sua trajetória, mas também com outras formas de arte, como a escultura, a música, a instalação, todas, curiosamente, atravessadas por um teor performático, compondo, com isso, um material fértil para investigarmos os fenômenos apresentados, dado o envolvimento erótico do seu narrador, um escritor, com mulheres, que constituem, na obra, uma espécie de canal através do qual o artista interage com alguma expressão artística e experimenta alguma fruição dos *sentidos*. Interessou-me, portanto, avaliar na respectiva obra como se dão as narrativas de diferentes percepções sensoriais decorrentes não só do seu envolvimento com a arte mas também de suas relações eróticas.

Pelo exposto, o envolvimento do corpo do narrador, um artista-escritor, com as expressões de arte constituiu um fator preponderante para a definição do *corpus*, pois observamos que, diante de todos os objetos artísticos com os quais se deparou em seu percurso por Praga, ele sai da posição de contemplação para interagir eroticamente com eles, tornando-se parte integrante de expressões performáticas e atualizando-as a cada nova participação, afinal, como nos lembra Giovanna Dealtry, “[...] a cada nova narrativa de amor e arte novos critérios – ou ausência de – terão de ser acessados para que os limites entre arte e vida sejam rompidos [...]” (DEALTRY, 2013, p. 210). Em toda a obra, seu corpo, também envolvido pela vontade insana de narrar, participa ritualmente das manifestações artísticas, como se essa fosse uma condição importante para o artista-escritor falar o que viveu e narrar suas experiências transgressivas. Seu corpo de artista-escritor, carregando a demanda do desejo erótico, também carrega o desejo de tornar a palavra instância perfeitamente capaz de presentificar a experiência estética de outras artes. Ainda que não tenhamos comparecido à Praga e frequentado as exposições com as quais interagiu, sua palavra nos coloca em contato com elas e nos permite pensar/fruir com ele todas suas experimentações. Para Giovanna Dealtry (2013): “Parte expressiva da obra de Sérgio Sant’Anna caminha na direção de rememorar ao leitor essa condição da literatura: estamos diante da ficção, da potencialidade não de atingir o real pela palavra-conceito, mas de nos lançarmos em uma experiência estética da qual a palavra é a

matéria-prima” (DEALTRY, 2013, p. 203). Com efeito, a produção escolhida contribui potencialmente para a execução da pesquisa por alimentar inúmeras abordagens passíveis de serem pensadas sob o viés erótico e sua relação com a dimensão artística, a exemplo das fronteiras entre vida e arte, vida e morte, o *voyeurismo* etc, em narrativas que insinuam um entrelaçamento entre corpo humano e corpo escrito. Considerando essa perspectiva, interessa-me aqui trabalhar o erotismo literário segundo o qual Eros funciona como o operador fundamental da escrita, conforme aborda Eliane Robert Moraes ao longo de sua produção crítica, o que equivale dizer que, a partir da especificidade de cada narrativa da obra selecionada, abordarei a manifestação erótica em sua dimensão literária, destacando sua materialidade no âmbito estético, discursivo e linguístico.

A proposta analítica adquire relevância porque muitas pesquisas sobre a literatura do autor ora refletem a dimensão erótica dos seus textos ora investigam a interface mantida com outras artes, mas ainda não se viu um trabalho que se propõe a pensar como essas duas obsessões se conectam e favorecem a produção de uma ficção regida pela exorbitância do corpo. Por isso, a escassez de uma fortuna crítica que aborde a conexão entre esses dois campos de força na literatura do autor apresentou-se, inicialmente, como um obstáculo metodológico ao nosso trabalho. Porém, buscamos transformar essa dificuldade em mola propulsora para a presente pesquisa, entendendo tratar-se de uma importante contribuição que preenche uma lacuna no acervo de leituras críticas da ficção de Sérgio Sant’Anna. Além disso, mesmo existindo menções e publicações de alguns trabalhos acadêmicos sobre a referida obra, também se observa uma lacuna significativa em relação ao estudo desse título. Sendo assim, ainda que o livro retome temáticas abordadas em trabalhos anteriores, o sexo, o desejo, a morte, os limites éticos e estéticos da linguagem artística, faz-se necessário investigar como suas narrativas resgatam e redimensionam estruturas de enredo, constituição dos narradores, personagens e ângulos narrativos, afinal, como lembra Alcir Pécora em resenha para a Folha de S. Paulo: “Mudam-se os tempos e Sérgio Sant’Anna (1941) continua a mudar, mesmo no conto, onde sua mestria está bem estabelecida desde meados dos anos 70. [...] os seus recursos para efetuar um conto ainda surpreendem”⁷. Em pesquisa sobre a obra do autor, Marcelo de Souza Pereira também reconhece: “Mais do que lutar contra um panorama literário que ele encararia como retrógrado, a preocupação do escritor vai no sentido de lutar contra as forças de estagnação que

⁷ PÉCORA, Alcir. Crítica: Recursos de Sérgio Sant’Anna ainda surpreendem. *Folha de S. Paulo*. 06/09/2014. Disponível em < <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1511527-critica-recursos-de-sergio-santanna-ainda-surpreendem.shtml>> Acesso em 13/07/ 2020.

impelem sua própria obra para o marasmo criativo”. (PEREIRA, 2013, p. 106) Por isso, perscrutar não só outras manifestações artísticas mas também suas reinvenções tornou-se um gesto constante na trajetória do artista cuja escrita absorve, filtra e ressignifica uma série de materiais, suportes, tecnologias e linguagens colhidos em outras expressões de arte.

A investigação contou com uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo. Para desdobramento da presente proposta, inicialmente propusemos investigar a representação e manifestação do erotismo para verificarmos como a obra escolhida operacionaliza os modos de produção do referido fenômeno, a exemplo das relações entre desejo, corpo, transgressão, interdição, continuidade, descontinuidade, travestimento, entre outros processos. Além disso, dada a multiplicação de imagens, de efeitos retóricos e outros procedimentos discursivos que insinuam o agenciamento de uma escrita excessiva e vertiginosa das narrativas, interessou-nos analisar de que forma a vertigem, a desmedida e o excesso, aspectos inerentes ao imaginário libertino e erótico, materializam-se na execução dos textos. Pensando nisso, buscamos compreender como a vivência erótica é evocada como dispositivo que não só interroga padrões coercitivos, provocando o saber pela via dos *sentidos*, mas também como instrumento capaz de fundir corpo e texto, desejo e arte. Essa busca levou-nos, ainda, a pesquisar de que maneira a junção corpo e texto também contribui para eliminar a fronteira entre vida e arte. Por fim, mas não menos importante, procuramos verificar como a ficção santanianna, operacionalizando uma interseção entre diferentes linguagens artísticas, presentifica a linguagem do corpo.

Com base nesses direcionamentos, optei então por dividir o trabalho, como se verá, em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Arte e Erotismo*, dedicou-se a oferecer, de forma mais substancial, o embasamento teórico capaz de subsidiar as reflexões em torno do fenômeno erótico e sua relação com a dimensão artística, especialmente a literatura. E por que associar arte e erotismo? Sabendo que estamos tocando em fenômenos fundamentais da condição humana que vinculam diferentes culturas e manifestações artísticas, desde a antiguidade até as produções recentes, compactuamos com a ideia de que “[...] ambos fornecem um simulacro ao que é destituído de realidade, obrigam à presença o que está ausente, tornam visível o que é meramente espiritual. Tanto o corpo como a obra de arte são a atualização de algo incomunicável e irrepresentável” (PERNIOLA, 2000, p. 98-99).

O capítulo está fragmentado em três subtópicos a fim de alcançar a definição de erotismo, bem como estabelecer sua relação com arte. No primeiro subtópico, “Sob o signo da decadência”, recuperamos a contribuição de um importante período transicional para o campo das artes, que, em meados do século XIX, tornou-se uma postura artística, vindo a constituir,

no plano estético, o que se chamou “decadentismo”. Autores como Charles Baudelaire (1863), Walter Benjamin (1989), Latuf Isaías Mucci (1994), Jerrold Seigel (1992), Mircea Eliade (1999), Umberto Eco (2004), entre outros, foram revisitados para pensarmos não só o contexto socioeconômico e político que produziu o sentimento de decadência e permitiu a formação dessa estética, mas também algumas possíveis releituras. Apropriamo-nos, com Latuf Isaías Mucci (1994), por exemplo, do que ele chamou de “cultos iniciáticos do Decadentismo” – “o dandismo, a androginia e a artificialidade como simulacro” – para compreendermos a natureza desses fenômenos e de suas possíveis reverberações no âmbito das manifestações artísticas. A discussão em torno do dândi, do fenômeno andrógino e do simulacro fundamentam a análise de construções latentes do *corpus* de pesquisa. Símbolo da contravenção, vimos no dândi decadentista um operador expressivo para refletirmos sobre a condição de artista-escritor do narrador-andarilho em *O livro de Praga*. Além disso, por comportar a teatralidade, o artificialismo e o simulacro, o dandismo tornou-se para nós uma chave de leitura para pensarmos questões caras na escritura santaniana, a exemplo dos gestos performáticos, do comportamento de personagens e narradores enquanto atores, dos tênues limites entre vida e arte, e de sua ficção pautada no simulacro como uma nova dimensão, não como cópia degradada. Em relação à androginia, resgatamos uma série de artistas e textos que não só fizeram uma releitura do mito platônico, mas também repensaram a eterna busca pelo duplo perdido, bem como o lugar atribuído ao sujeito que se coloca nas fronteiras de gênero. De maneira geral, pensamos como o mito e suas releituras provocaram a imaginação de vários artistas exercendo a função da “inquietação fecunda e criadora”, de que fala Goethe, o que permitiu acessarmos a androginia como uma espécie de metonímia de uma reação irreverente a padrões instituídos pela ciência, pela moda, por religiões etc. Por isso, pareceu-nos plausível percebermos como o texto santaniano, operacionalizando a diluição de fronteiras (vida e arte, morte e vida, privado e público, ensaio e ficção, prosa e poesia, lucidez e devaneio etc), materializa discursivamente a vivência do andrógino e reivindica a produção de uma obra em que coabitam elementos duplos e ambíguos. “Estética do artifício ou culto do simulacro” resume bem, conforme Mucci (1994), a dinâmica do decadentismo em cujo contexto o sonho vale mais que a realidade. Se o decadentismo ultrapassa a representação simbólica para dar lugar à estética da alegoria que contribui para “a ruína do belo”, podemos considerar que a produção literária de Sérgio Sant’Anna, ao dialogar com artistas que problematizaram o ideal de arte, a exemplo de Andy Warhol, e, ao narrar formas artísticas que contemplam a concepção de “Obra aberta”, a exemplo da instalação e dos gestos performáticos, ficcionaliza e redimensiona, conforme o seu contexto, a estética decadente pautada na problematização dos modos convencionais de expressão

artística. Sobre isso, Giovanna Dealtry (2013) também nos ajuda a entender como “coloca-se em jogo na prosa de Sant’Anna a saturação do discurso e do olhar realista, a partir do encontro com obras ou artistas que também desafiaram as categorizações e os parâmetros convencionais das artes”. (DEALTRY, 2013, p. 204)

Além disso, em *O livro de Praga*, ao entregar “narrativas” que se entrelaçam e que podem ser acessadas em diferentes pontos de partida, Sérgio Sant’Anna art(e)ficializa seu trabalho e manobra uma relação contratual que previa a entrega de um romance de história de amor, reelaborando a “filosofia do anti-natural” cultivada pela poética de Charles Baudelaire, Gabriele D’Annunzio, J.K. Huysmans e Oscar Wilde, autores que promoveram, cada um à sua maneira, o culto do artifício. Reconhecemos, ainda, que, ao produzir uma literatura que preza pela confluência de várias expressões artísticas e consequente simbiose dos *sentidos*, Sérgio Sant’Anna redimensiona a proposta baudelaireana de pensar as sensações de alargamento dos sentidos despertadas pelo consumo de substâncias comuns ao contexto em que viveu Baudelaire (o haxixe, o ópio e o vinho). Nessa época, acreditava-se que o efeito provocado por elas era capaz de repercutir no gênio criador através da fusão de percepções sensoriais e suas experiências sinestésicas, uma prática também cultivada por outros autores, que acabaram ganhando, junto a Baudelaire, a alcunha de “poetas malditos”, a exemplo de Rimbaud. A poética de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, aliás, por sua produção concebida como maldita, tem representado um campo fértil de diálogo com a ficção santaniana desde a ocasião do mestrado no estudo da obra *O vôo da madrugada* (2003). Não é à toa que os narradores-personagens de Sérgio Sant’Anna, na condição de escritores, tem seus gestos criativos sempre precedidos de momentos de uso de ansiolíticos, alucinógenos, absinto ou outras bebidas de efeito inebriante. Mas, sendo o narrador uma construção ficcional do autor, não aproximo a vivência do escritor empírico aos escritores malditos. Estes não apenas escreviam como também cultivavam uma vida “maldita”, *desregrada*. Ou seja, tratava-se de incorporar uma proposição de vida à sua obra. Na literatura de Sérgio Sant’Anna, mais de um século depois da produção literária dos poetas malditos, não há isso. O que vemos em sua literatura são vivências *desregradas* de narradores e personagens que podem ser entendidas como experiência estética associada, em termos estilísticos, aos mecanismos “perversos” de enunciação.

Vale lembrar que Sérgio Sant’Anna integra o rol de escritores que optam por (des) velar o lado “sombrio” do sujeito que se encontra entre os limites da sobrevivência e do desejo, a exemplo de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Raduan Nassar, Caio Fernando Abreu, entre outros autores, cujas narrativas não privilegiam os tipos de “caráter”, mas ostentam

problemáticas de sujeitos ora imersos em conflitos entre jovens, velhos, solitários, doentes, “desequilibrados”, ora preocupados em tensionar as fronteiras do “permissível”, estabelecidas pela hegemonia cultural, afinal, “[...] se há homens dignos, são apenas seres que conseguem vedar seus compartimentos secretos”. (SANT’ANNA, 2003, p. 14) Trata-se de uma notável galeria de narradores e personagens que vivem uma sexualidade desenfreada, sem tabus, rompendo com toda espécie de interdição: “[...] personagens que vão de maridinhos a amantes apaixonados, de adolescentes a estupradores, de costureirinhas a poetas necrófagos, de solteironas a veados, de putas a medeias, de garotinhas de uniforme a estranguladores, para citar apenas alguns”, como lembra Eliane Robert Moraes (2022) sobre a ficção do autor. Em vista disso, em sua obra, acessamos as vivências desregradas como eixo subjetivo do envolvimento do artista-escritor com a linguagem, de maneira que as relações eróticas podem ser lidas como uma espécie de signo do desejo permanente dessa linguagem por parte do ficcionista. Violar os interditos através de constantes relações sexuais e/ou práticas sadomasoquistas, imaginação fetichista, é uma busca para esgotar todos os *sentidos* da (na) linguagem e no discurso. Com efeito, as relações eróticas constituem uma experiência subjetiva e estética que exige do seu narrador, na condição de escritor, uma total entrega erótica. E é esse processo de subjetividade que vai deslocar o erotismo do corpo para a linguagem. Sendo assim, chamo a atenção para a vivência desse narrador em seu encontro com a linguagem, a fim de discutir em que medida sua escritura mantém um forte diálogo com a dinâmica do corpo e seus excessos libidinais.

O segundo subtópico, intitulado “Amor e erotismo”, propõe analisar, por sua vez, o fenômeno erótico e seus possíveis desdobramentos. Para consecução desse objetivo, conceitos elaborados por Georges Bataille (2004) e por outros pensadores, a exemplo de Octavio Paz (1994), Sigmund Freud (2020), Michel Foucault (1977), Lúcia Castello Branco (2004), entre outros, foram revisitados para compreensão do assunto em pauta e de suas possíveis releituras. Em uma visão panorâmica, dialogamos com questões que vão desde a genealogia até a abordagem mística do erotismo, pois repensar terminologias e construções conceituais discutidas por estudiosos sobre o assunto tornou-se fundamental para pensarmos objetos artísticos cuja elaboração e operacionalização parecem materializar a dinâmica erótica. De maneira geral, percorremos abordagens que revelam que, apesar da comunicação estabelecida entre amor e erotismo, a manifestação do amor ou do sexo não representa uma exigência para que se presentifique o fenômeno erótico, cujo interesse consiste em proporcionar pleno prazer, destituído de qualquer preocupação moral, religiosa ou política. É por isso que, sendo o erotismo fruto de forças antagônicas – vida e morte, descontinuidade e continuidade –, como entende Bataille (2004), ele não se condiciona à reprodução como fim, reivindicando, entre

outras coisas, o prazer em si. Vale destacar que, durante a pesquisa, mesmo sabendo que a pulsão sexual seja evocada em discursos que abordam o erotismo, a pornografia e a obscenidade, optamos por não estabelecer, neste trabalho de doutoramento, nenhuma polarização dicotômica, quer seja entre o obsceno e o erotismo, quer seja entre o erotismo e a pornografia, por acreditar que, sendo fenômenos interligados, envolvem-se em uma continuidade complexa que nos faz comungar com a perspectiva segundo a qual “[...]o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”. (BATAILLE, 2004, p. 202) Em um trabalho que pensa o fenômeno da indissolubilidade de experiências a princípio sem uma relação aparente, não convém que a dimensão do erotismo esteja enrijecida em alguma proposição binária, pois está sendo sempre requisitada pela expressão pornográfica e obscena, de modo que não se pode defini-la através de uma organização dual ou por categorias de apreensão do mecanismo em questão. Por isso, para consecução da presente proposta analítica, não limitamos o entendimento da manifestação erótica a categorias estanques por perceber ser mais apropriado acessá-la como toda manifestação de desejo sensual e amoroso decorrente de um imaginário marcado por uma infinidade de instrumentos simbólicos, subjetivos e voláteis. A dinâmica da continuidade e descontinuidade formulada por Bataille (2004) representou um importante tributo conceitual para associarmos a vivência erótica à experiência estética inerente aos momentos de fruição artística, pois, se na condição de descontínuo, o homem buscará permanentemente um objeto de desejo através do qual possa se completar, a obra de arte e sua elaboração poderão ocupar esse mesmo lugar ora desempenhado pelo corpo no jogo erótico. Em decorrência disso, o conceito de gozo enquanto *petite-mort* ajudou-nos a pensar como o excesso da atividade erótica, colocando a existência num movimento contínuo de produção e destruição, pode manter acesa a chama do desejo que reivindica o prazer pelo prazer como requer a arte, dando a ver uma manifestação poderosa e subversiva.

No terceiro subtópico, intitulado “Arte, sensibilidade e erotismo”, buscamos demonstrar de forma mais contundente como erotismo e arte se conectam via experimentação dos *sentidos*. Inicialmente, autores como Ludwig Wittgenstein (1999) e Morris Weitz (2004) subsidiaram as reflexões em torno da natureza da arte e sua possível relação com a proposição do “conceito aberto” decorrente da dinâmica de um jogo, o que permitiu abordarmos o texto literário enquanto objeto artístico potencialmente marcado pela capacidade de simular através da manipulação de signos. Viabilizando importantes experiências sensitivas, cognitivas e propulsoras da imaginação humana, a literatura representa uma manifestação artística substancial para estímulo às sensações. Pensando nisso, apropriamo-nos do trabalho de João Francisco Duarte Júnior (2000), que, ao propor uma educação pautada na capacidade do

“sentir”, advoga em favor de um saber proveniente das manifestações do corpo, fonte substancial de sensações, por entender que, antes de ser percebido como dado inteligível, o mundo se materializa como objeto sensível. Dessa forma, a “educação do sentimento”, também entendida como “educação estética”, minaria a força até então atribuída tradicionalmente ao conhecimento puramente intelectual. Nessa esteira, evocamos Eros na perspectiva de Herbert Marcuse (1975) buscando compreender em que medida uma sensibilidade transformaria a realidade através da atividade criadora, cujo fundamento é a fabulação, um instrumento capaz de reunir sensibilidade e razão. Para essa discussão, proposições conceituais de outros autores como Friedrich Schiller (1990) e Immanuel Kant (1790) também compareceram para refletirmos sobre a relação entre as formas sensíveis e racionais e sua contribuição no processo de humanização do sujeito. Com Sigmund Freud (1996), pensamos as raízes eróticas da arte, entendendo que a expressão artística constitui, de maneira geral, um desdobramento das experiências infantis a ponto de acessá-la como um domínio semelhante ao do sonho e ao da fantasia. Eliane Robert Moraes (1994), por sua vez, ajudou-nos na releitura de autores que viram na “desmedida” o elemento potencializador para sua criação artística, a exemplo do Marquês de Sade, que, ultrapassando os limites da filosofia, viu na arte literária o lugar oportuno para ingressar na dimensão ilimitada da imaginação erótica, a ponto de criar uma “fera pensante” no dizer da professora e crítica literária. Robert Stoller (1998) auxiliou-nos para compreendermos a excitação erótica como “um tema da e para a estética”, levando-nos não só a pensar a manifestação de fenômenos capazes de excitar e desfigurar a realidade, como a sedução e os fetiches, exemplos de fonte de arte, mas também a perceber como a estética aí se materializa como uma espécie de jogo cujas peças e regras são infinitas.

Apresentada a abordagem crítico-teórica, o segundo capítulo destinou-se a expor *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), a fim de analisarmos, à luz da revisão bibliográfica apresentada, aspectos substanciais da referida obra. No primeiro subtópico, “*Amores expressos: os bastidores da criação*”, resgatamos a motivação para a escrita da obra e refletimos a trajetória percorrida pelo autor no processo de criação artística. *Amores expressos* nomeia o projeto idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira que levou autores brasileiros para diferentes cidades do mundo a fim de que escrevessem histórias de amor, sendo Praga, capital da República Tcheca, a cidade destinada ao escritor carioca. Pesquisando as obras da coleção, observamos produções cujas histórias não se orientam pela idealização romântica do “viveram felizes para sempre”, o que não será diferente com Sérgio Sant’Anna. Nessa empreitada, resgatamos não só depoimentos do autor coletados em *blogs* e documentários que representaram uma exigência do projeto na fase de preparação e produção do livro, bem como obras que

fizeram parte da exposição *Disaster Relics*, de Andy Warhol, visitada por Sant'Anna na ocasião de sua estadia em Praga. Acessar as etapas de produção do livro permitiu-nos avaliar os limites entre vida e ficção, mas, principalmente, problematizar como essas duas fronteiras encontram-se constantemente borradas e rasuradas na ficção do autor, tornando-se um importante recurso estético da obra cujo narrador-personagem apresenta-se como artista enviado a Praga justamente para escrever um livro.

No segundo subtópico do capítulo, “*O livro de Praga: o palco*”, preocupamo-nos em apresentar mais detidamente a obra, no intuito de compreender o modo como se organiza, seu foco narrativo, o lugar ocupado pelo narrador, sua relação com os personagens e, principalmente, com os objetos artísticos. De posse dessas informações, destinamos o terceiro subtópico, “Antônio Fernandes: entre artes, passos e letras” para refletirmos sobre como o narrador-andarilho combina devaneios eróticos com reflexões sobre tendências da arte contemporânea, podendo ser lido como uma espécie de *flâneur* e dândi que, em performances diárias, circula e interage com várias expressões artísticas. Em nossa análise, buscamos entender como o referido personagem torna-se a um só tempo a(u)tor e narrador das experiências frutivas decorrentes de sua perambulação e errância em Praga, que, sendo incorporadas como partes constitutivas de sua escrita, passam a ser entendidas, percebidas e sentidas como “possibilidades estéticas” do texto. Considerando a forma como o livro se organiza e o gesto obsessivo do autor em fazer literatura operacionalizando a interface com outras artes, elaboramos o quarto subtópico, “Sob o signo do mito babélico”, para pensarmos como as *narrativas de amor e arte* reelaboram a dinâmica babélica e suas possíveis implicações. Ao percebermos como a obra resgata a linguagem estilhaçada inerente ao mito babélico, propusemos compreender em que medida a literatura santaniana, contando com uma linguagem falha e insuficiente, vê na convergência de diferentes semioses uma forma de realização da “continuidade” e da “completude”. Essa leitura permitiu-nos perceber que, promovendo o encontro com a materialidade de outros signos, a obra, como corpo em sentido pleno, torna-se pele em fricção.

Pensando nisso, o terceiro e último capítulo intitulado “A escrita nascida do gozo” averiguou como o texto literário operacionaliza o que chamamos de indissolubilidade entre a experiência estética e erótica, discutindo como o contato permanente com outras semioses fomenta uma escrita pautada na dinâmica do corpo. Nesse momento, pautados na abordagem crítico-teórica, buscamos olhar com mais cuidado para o modo como o narrador operacionaliza uma escrita extremamente caudalosa e excessiva, que se presentifica, entre outras coisas, pelo alto teor reflexivo e pelas constantes digressões. Sabendo tratar-se de uma escrita que resulta da

experimentação artística, seu autor, escritor ficcionalizado, ao entrar em contato com um objeto de arte, investe aí toda sua energia vital para buscar a sua continuidade, movido que está pelo desejo de narrar sobre a grande experiência diante da arte. Por isso, copular com outras artes parece potencializar ainda mais a busca dessa continuidade, de maneira que o gesto de experimentar outras manifestações artísticas e traduzi-las é uma forma de promover certa reconciliação e continuidade. Sendo assim, acreditamos que o presente trabalho colabora, de forma significativa, para a ampliação e fortalecimento da fortuna crítica sobre a literatura de Sérgio Sant'Anna, fomentando o debate sobre a ficção desse autor, de maneira a despertar outros pesquisadores a investigarem as diversas possibilidades de leitura sugeridas pela obra estudada.

CAPÍTULO 1 ARTE E EROTISMO

Amor, amor, amor – o braseiro radiante que me dá, pelo orgasmo, a explicação do mundo.
Carlos Drummond de Andrade

Na obra *ABC da Literatura*, o poeta e crítico literário Ezra Pound concebe o artista enquanto “antena da raça”, sugerindo tratar-se de uma classe capaz de sintonizar *sentidos* até então imperceptíveis aos outros. Se assim for, dada a sua sensibilidade “incomum”, os artistas se destacariam por sua particular aptidão em manifestar criações e promover conexões inusitadas. Como exímio farejador, Sérgio Sant’Anna parece mesmo atuar como uma espécie de “órgão sensorial” da literatura. Atento às mais diversas expressões artísticas e às suas contínuas reinvenções, sempre demonstrou-se muito interessado a perceber *sentidos* provenientes de outras instâncias, vendo no corpo, fonte substancial de sensações, um instrumento potencial para isso. Com efeito, sua ficção ilustra bem um tipo de arte inquieta, mutante, que, como um radar, detecta movimentos e se ressignifica constantemente, sendo operacionalizada por um “sujeito artista, artesão do significante, [que] metaforiza em cena imaginária o real residual da libidinização do corpo, fazendo de toda arte, uma *ars erótica*, a teoria do amor”. (CHALHUB, 1993, p. 30) Sabendo que a imaginação alimenta não só o ato erótico como o artístico, a arte erótica vê na dinâmica dos jogos fetichistas, por exemplo, uma via possível para produzir um efeito *sui generis* no campo das artes. Com base nessas considerações, o presente capítulo resgata o elo entre a fantasia e Eros para pensarmos como a estreita relação entre arte e erotismo contribui para acessarmos a literatura santanianna que, pautada na experimentação do sensível, faz da escrita um verdadeiro corpo pulsante, ardente por carícias e copulações.

1.1 Sob o signo da decadência

*Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão.
Walter Benjamin*

Do latim medieval, *decadentia*, o termo “decadência” carrega semanticamente a noção de degradação, ruína, declínio, finitude. Deparamo-nos, ao longo do tempo, com muitos juízos profundamente “desvalorizadores” da decadência, atravessados por um pessimismo cultural que acessou à História como uma “decadência gradual”, desde o estado mítico do paraíso e da “Idade do Ouro” até à queda final⁸. Durante o “século das luzes”, por exemplo, importantes textos propuseram-se a pensar o fenômeno: *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*⁹ (1734), de Charles-Louis de Secondat Montesquieu, *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*¹⁰ (1780-1790), de André Chernier, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*¹¹ (1834), de Désiré Nisard.

A consciência da ruína cultural da época relaciona-se à percepção do fim de uma determinada estrutura política. Alguns fatos contribuíram para formação de uma análise cética, a saber: a derrota da França durante a guerra de 1870/71 contra a Prússia-Alemanha, o Ultimatum inglês de 1890 em Portugal, evento de expressivas repercussões no imaginário coletivo da época, a derrota da Espanha, em 1898, em guerra contra os Estados Unidos, entre outros. Em meados do século XIX, a “decadência” acaba tornando-se uma postura artística circulante entre poetas franceses que contestavam a crença depositada no racionalismo, constituindo-se, no plano estético, o que se chamou “decadentismo”. Influenciado pela visão artística do norte-americano Edgar Allan Poe, o poeta Charles Baudelaire escreve a coletânea de poemas *Les Fleurs du mal* (1857)¹², tornando-se um importante manifesto da literatura decadentista por sua influência entre os artistas contrários ao *status quo*.

A reação ao materialismo burguês veio acompanhada do retorno ao onirismo, aos mitos,

⁸ Conforme *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/decadentismo> > Acesso em 16/06/2022.

⁹ *Considerações sobre as Causas da Grandeza dos Romanos e de sua Decadência*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

¹⁰ *Ensaio sobre as causas e efeitos da perfeição e da decadência das Letras e das Artes*. Obras Completas, ed. Gérard Walter, Paris, Gallimard, 1958.

¹¹ Estudos de costumes e crítica sobre os poetas latinos da decadência (tradução minha). NISARD, Désiré. *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Suivie de jugements sur les quatre grandshistoriens latins. T. 1. Paris: L. Hachette, 1849.

¹² BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

à imaginação e ao fantástico, promovendo uma renovação estética, de teor antinaturalista. Torna-se arte de crise correspondente a uma atitude paradoxal no contexto de uma sociedade urbano-industrial, percebida, na ocasião, como processo de declínio irreversível, face aos efeitos da moderna racionalidade científica. Claro que, apesar de o acesso ao místico e ao mítico representar, em muitos momentos, uma atitude subversiva do *status quo*, esse movimento não cai no irracionalismo. A sociedade em que viveu Charles Baudelaire, a Paris do Segundo Império, “capital do século XIX”, torna-se palco de uma inusitada experiência urbana para o homem ocidental, que, imerso na multidão, está sujeito a se perder na metrópole-labirinto onde muitas transgressões poderiam ser cometidas, pois, conforme um agente secreto parisiense, _ “[...] É quase impossível manter boa conduta numa população densamente massificada onde cada um é desconhecido de todos os demais e não precisa enrubescer diante de ninguém” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Conforme Walter Benjamin, Baudelaire é um dos primeiros poetas que reflete em sua obra as repercussões dessa modernidade capitalista e industrial.

Em meio à transformação dos bulevares em interiores com suas galerias, encontramos o *flâneur* a vagar pelo espaço urbano permeado de vitrines nas quais são expostas as mercadorias, fetichizadas. Seduzido por galerias e lojas, o *flâneur* é o “homem das multidões”, de maneira que “[...] a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O flâneur é um abandonado na multidão”. (BENJAMIN, 1989, p. 51) Violando a dinâmica do trabalho do então capitalismo de produção, o *flâneur* nega ser um mero corpo servil para desfrutar o ócio de emoções inebriantes e provocadas pelo labirinto da cidade grande: “[...] Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio”. (BENJAMIN, 1989, p. 186) O tédio melancólico, o *spleen*, traduzirá, por sua vez, o descontentamento com o sistema econômico e social da modernidade, ramificação do mal-do-século romântico e índice do Decadentismo do final do século XIX. Descentrado e à deriva, o homem urbano do século XX vê na *flânerie* uma possibilidade para entregar-se à errância em um contexto ainda atravessado por questões políticas não muito bem resolvidas.

Em *Ruína e simulacro decadentista* (1994), Latuf Isaías Mucci levanta uma série de questionamentos sobre expressões decadentistas. Segundo ele: “[...] Dentre os cultos iniciáticos do Decadentismo, assinalamos uma trindade, não santíssima, mas artificialíssima: o dandismo, a androginia e a artificialidade como simulacro”. (MUCCI, 1994, p. 48) Os ingleses, autoridades em transições comerciais, criam o dândi e fazem de sua personalidade indolente uma

oportunidade para se estabelecerem mundialmente¹³. O inglês Beau Brummell tornou-se um importante modelo dândi que ditava moda, exercendo forte influência sobre o príncipe-regente e futuro rei da Inglaterra, George IV. Dono de uma personalidade cheia de pretensão e desdém, seu dandismo refletia o prestígio da aristocracia. No início do século XIX, busca refúgio em Paris para fugir de credores, momento em que a concepção de dandismo se introduz na França, surgindo uma corrente de anglofilia que coroa o fim das Guerras Napoleônicas. Conforme Jerrold Seigel, “[...] a figura do dândi foi alterada para se adaptar às exigências de seu novo ambiente. Colocando de maneira simples, as culturas e estilos das várias classes estavam mais em desacordo uma com a outra no país que havia vivenciado a revolução do que em um país que a havia evitado”. (SEIGEL, 1992, p. 105).

O dandismo nos mostra como o dândi decadentista, símbolo de rebeldia, problematizava o projeto massificador da sociedade ao distinguir-se da massa burguesa através de sua postura irreverente à moral vigente e de sua indumentária excêntrica, cuja originalidade se forma justamente por sobrepor a estética à ética vigente. Em *O pintor da vida moderna* (1863), Charles Baudelaire já reconheceu o dandismo como “último rasgo de heroísmo nas decadências”, manifestando-se justamente em épocas de transição, quando a aristocracia parcialmente ameaçada leva alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, a idealizarem uma nova espécie de aristocracia baseada em uma filosofia indestrutível. Pensando nisso, Mucci (1994) entende que: “[...] Como atitude filosófica, o dandismo constitui-se numa forma de rebeldia, com repertório próprio de valores em oposição ao sistema moral da consciência burguesa. A alma do dândi (re)veste-se de signos de denúncia.” (MUCCI, 1994, p. 52) Na tragédia moderna, o papel do herói atribuído ao dândi possui um caráter trágico que abrange a luta contra a trivialidade da existência, dando a ver o deboche da mediocridade burguesa. Enquanto isso, Baudelaire projeta no dândi a ideia de herói da modernidade e de um realidade árida: “O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 51)

O dandismo torna-se, assim, um fenômeno que comporta a teatralidade, o artificialismo e o simulacro, de maneira que sua vivência traduz o culto estetizado que o operador faz de si próprio, “[...] visto desse ângulo, o dandismo baudelaireano nada mais é que uma manifestação do espírito, um processo da vida interior cujas raízes e implicações são bem mais fundas que se possa imaginar”. (JUNQUEIRA, 2000, p. 33-34) Dito isso, vale dizer que o dandismo tornou-se, em muitos momentos, um verdadeiro entrelaçamento entre a vida e a arte, fenômeno

¹³ Sobre isso, é Walter Benjamin (1989) quem atribui aos ingleses a criação do dândi.

observado em vários autores do final do século XIX, a exemplo de João do Rio, Mário de Sá-Carneiro, Oscar Wilde, entre outros. Em estudo sobre a arte aurática e sobre a vida como arte, Umberto Eco (2004) chama atenção para o confronto entre o dândi e artistas comprometidos com o ideal da “arte pela arte”, a exemplo da realização da beleza em um objeto, isso porque, ao contrário destes últimos, o dândi vê na própria vida pública a oportunidade de, sendo lapidada, tornar-se então um modelo de “beleza”.

Na tríade formadora do decadentismo, conforme Mucci (1994), contamos, por sua vez, com a androginia¹⁴, cujo mito atravessa toda a História, evocando filosófica e literariamente a Platão. De acordo com a mitologia grega, antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de seres esféricos: formados por dois rostos, dois órgãos sexuais, quatro braços e quatro pernas. Entre eles, o andrógino se destacou por possuir um genital de cada sexo, enquanto os demais seres eram duplos de si mesmos. O mito, explorado na obra *O banquete*, de Platão, por um dos convidados ao banquete, Aristófanes, narra a história da unidade primitiva e posterior mutilação dos seres humanos. Por sua própria natureza, os seres andróginos tornaram-se muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso, castigados por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes. Por sua vez, os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a buscar suas metades correspondentes: “[...] quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre [...]” (CASTELLO BRANCO, 2004, p.10) Daí se originou Eros, a partir do impulso para recuperar a “antiga natureza” e restituir a perfeição “originária”. Para Lúcia Castello Branco (2004), a união aqui proposta não se reduz ao plano sexual e amoroso, que se efetuará entre dois seres, mas alcança outros espaços como a conexão (ou re - união) como origem da vida e com o seu “extremo”, a morte. Concebe-se, ainda, a possibilidade de uma conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos e místicos da tradição judaico-cristã), de forma a produzir sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. Por esse prisma, presume-se que o desejo dos sexos de se unirem é uma tentativa de recuperar a unidade primordial por alguns instantes, isso porque, a partir da perspectiva de Aristófanes, Eros representa a própria busca a que fomos condenados pela maldição de Zeus, por isso o seu movimento deriva de uma falta, de uma

¹⁴ Conforme o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, o andrógino comparece nas mitologias de todas as culturas, sendo pensado como “[...] uma figuração antropomórfica do ovo cósmico presente no alvorecer de toda cosmogonia como também no final de toda escatologia. No alfa como no ômega do mundo e do ser manifestado situa-se a plenitude da unidade fundamental, onde os opostos se confundem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 51-52). Os mitos criados em torno dessa figura geralmente apresentam uma imagem satisfatória da divindade como realidade última, enquanto totalidade indivisa, ao mesmo tempo incitando o homem a aproximar-se dessa plenitude por meio de ritos e técnicas místicas.

carência e, em todo tempo, projeta-se em direção ao resgate de uma possível totalidade¹⁵.

Diante disso, a androginia parece tornar-se um importante arrimo para se pensar aspectos do decadentismo, isso porque “[...] a perda da androginia é o resultado da Queda; a separação que retira o elemento feminino do corpo uno e o automatiza é uma degradação na ordem cósmica como na ordem física”. (CENTENO, 1987, p. 66)¹⁶ Na verdade, a androginia sempre foi um tema explorado por artistas dos diversos campos da arte ao longo da história humana. Com Mircea Eliade (1999), vimos que, no romantismo alemão, por exemplo, o andrógino foi pensado enquanto “homem perfeito do futuro”. Segundo ele, em *Fragmentos do espólio de um jovem médico*, Ritter, amigo de Novalis, teorizou o andrógino, descrevendo a humanidade por si imaginada em diálogo com a terminologia alquímica. Na literatura, lembramos *Fausto* (1775), cujo autor, Johann Wolfgang von Goethe, faz uma releitura do mito quando concebe a androginia “como um modelo arquetípico da alma humana”, desejoso de alcançar uma completude e identificar-se, por sua vez, com uma espécie de perfeição. (CENTENO, 1987, p.79) O profano, personificado por Mefistófeles¹⁷, também provocou a imaginação de vários artistas que elegeram o pacto entre um personagem e o sobrenatural para pensar as implicações da cobiça humana. No âmbito literário, podemos destacar ainda o conto *Sarrasine* (1830), em que Honoré de Balzac recria as façanhas do herói travestido de Latouche em termos decadentistas, quando constrói *La Zambinella* por quem o escultor francês se apaixona, mas se decepciona ao descobrir tratar-se de um homem castrado. Em 1834, ainda temos o exemplo de *Seráfita*, do mesmo autor, um ser extraordinário que transita entre os sexos, experimentando um processo evolutivo capaz de transformá-lo em anjo. Em *O homem sem qualidades* (1930 – 1943), Robert Musil também traz importantes nuances acerca da “saudade da perfeição” sugerido pelo mito da androginia: “[...] Esse anseio de um duplo no outro sexo é antiquíssimo. Ele pretende o amor de um ser que nos seja totalmente igual, mas que mesmo assim seja diferente de nós, uma figura encantada, e especialmente, o que apenas imaginamos [...]” (MUSIL, 2018, p. 928)

Em *Mefistófeles e o andrógino* (1999), Mircea Eliade resgata uma série de noções

¹⁵ Com base no texto *Bereshit rabba*, Mircea Eliade (1999) também nos apresenta outra versão do mito, segundo o qual o discurso bíblico narra que Adão e Eva foram feitos de costas e ombros juntos, sendo, posteriormente, separados por Deus com um machado. Outras seitas cristãs gnósticas concebiam o ser supremo como andrógino e todo indivíduo que descendesse desse primeiro ser perfeito continha, virtualmente, a androginia.

¹⁶ Com Mircea Eliade (1999) entendemos que a “queda” aqui é entendida não necessariamente no sentido judaico-cristão do termo, mas não deixa de trazer em seu bojo a conotação de tragédia que acomete o gênero humano e a perspectiva de mudança ontológica na estrutura do mundo.

¹⁷ Conforme o *Dicionário de Símbolos*, o termo faz referência ao “Demônio da literatura medieval”, que leva o doutor Fausto a vender sua alma ao Príncipe do Inferno em troca de poder. Goethe converteu Mefistófeles em um símbolo metafísico quando faz com que este obtenha de Deus a autonomia de exercer no mundo a função da “inquietação fecunda e criadora”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 602)

associadas ao longo do tempo à androginia. Nesse exercício, o filósofo também chama nossa atenção para a degradação do símbolo andrógino em outras obras do século XIX, através das quais ele era acessado apenas como um hermafrodita, em que os dois sexos coexistiam anatômica e fisiologicamente. Nesse caso, a significação metafísica do “homem perfeito” até então atribuída ao mito sofre uma depreciação em autores do Decadentismo francês e inglês:

Os escritores decadentes ignoravam que o hermafrodita teria representado, na Antiguidade, uma situação ideal que se tentava atualizar espiritualmente por intermédio de ritos, mas que, se uma criança mostrasse ao nascer, sinais de hermafroditismo, era levada à morte pelos próprios pais. Em outras palavras, o hermafrodita concreto, anatômico, era considerado aberração da natureza ou sinal de cólera dos deuses e, conseqüentemente, suprimido de imediato. Só o andrógino ritual constituía um modelo, pois implicava não a acumulação dos órgãos anatômicos, mas, simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos associados aos dois sexos. (ELIADE, 1999, p. 102-103)

Eliade (1999) lembra que, em muitos momentos da história, o mito foi associado à homossexualidade e ao hermafroditismo em rituais e representações artísticas. O equívoco surge quando se entende, em termos físicos, aquilo que deveria ser espiritual. Sobre isso, Carlos Ceia esclarece:

Há que se distinguir o andrógino do hermafrodita, na medida em que esse último é um termo técnico que, na zoologia e na botânica, indica a presença, em um mesmo indivíduo, de caracteres sexuais masculinos e femininos, como, por exemplo, no caso das minhocas e das ostras, quando ocorre o hermafroditismo e não a androginia. O termo “andrógino” não é usado no âmbito científico, não fazendo, jamais, referência à modalidade de reprodução nem à orientação sexual, já que não é sinônimo de bissexual. A androginia refere, sempre, à coexistência, em uma mesma pessoa, de aspectos exteriores próprios de ambos os sexos.¹⁸

Dito isso, claro está que a androginia não deva ser rotulada por determinada conduta, sentimento ou prática sexual, já que se manifesta quebrando fronteiras e fundindo elementos fisiológicos aos do pensamento¹⁹. É por essas e outras que o fenômeno da androginia aqui

¹⁸ “Androginia”. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9 Disponível em <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/androginia>> Acesso em 13/09/2022.

¹⁹ Vale lembrar que, na Índia, os condicionamentos físicos e biológicos não são superestimados como na cultura ocidental, pois a tradição indiana acredita, de maneira geral, que o espírito e a energia vital transcendem o corpo e suas características. Sobre isso, Mircea Eliade apresenta uma série de discussões que explicam como a filosofia hindu valoriza a “superação de contrários”. A vedanta, por exemplo, uma das seis escolas védicas da tradição hinduísta, entende que a reflexão filosófica e a contemplação representam importantes meios através dos quais é possível ultrapassar as diferenças e efetuar a *coincidentia oppositorum* no corpo e no espírito: “[...] integrar, unificar, totalizar, em suma, abolir os contrários e reunir os fragmentos, é, na Índia, a via mais gloriosa do Espírito”. (ELIADE, 1999, p. 54)

discutido não se reduz a problematizações no âmbito da sexualidade e do gênero, pois o que se propõe é justamente pensá-lo como metonímia de uma reação irreverente a padrões instituídos pela ciência, pela moda, por religiões etc. Em outras palavras, a androginia será aqui acessada para se pensar em um movimento que enfraquece e turva determinados discursos institucionais. Apesar disso, não deixamos de reconhecer que, ao longo da história, muitas representações da androginia foram associadas às noções de “homossexualidade” e “hermafroditismo”. Pensando nisso, Marie Miguet (2000) lembra, por exemplo, como na França, durante os séculos XVII e XVIII, o “hermafrodito” é entendido enquanto “homossexual”, de maneira que os termos são, muitas vezes, usados como sinônimos. A autora resgata uma importante observação feita por Pierre Bayle a respeito do entendimento dado por Platão ao andrógino: “[...] para Platão a palavra andrógino em uso corrente era um opróbrio, acrescenta: Ele tem razão, porque além da discussão para se saber se os hermafroditos são monstros, dá-se este nome aos mais infames devassos” (MIGUET, 2000, p. 30).²⁰ Enfim, o hermafroditismo e a androginia apresentaram, ao longo do tempo, diferentes interpretações de acordo com determinado contexto social e cultural de cada momento histórico.

Para concluir a reflexão em torno da tríade formadora do decadentismo, discutiremos, por fim, a “artificialidade como simulacro” tal como foi entendida por Latuf Isaías Mucci (1994): “[...] Estética do artifício ou culto do simulacro: eis uma definição possível do Decadentismo, que cultivou, acima de tudo, o raro, o requinte, o antinatural”. (MUCCI, 1994, p. 57) Estamos falando de um contexto em que o sonho, para o artista, vale mais que a realidade, daí a necessidade de ultrapassar as leis da natureza, problematizando, mais uma vez, na arte, o lugar da representação, isto é, da mimesis. “Representação do real”, tal como foi cunhado por Erich Auerbach, a mimesis sempre pulsa em toda experiência estética, tendo sua concepção constantemente redimensionada ao longo da História: “[...] a experiência da mimesis é histórica e culturalmente variável [...]; se cumpre dentro de um circuito específico, o da experiência estética”. (LIMA, 1983, p.68)

Diferentemente de Platão, que entendia a *mimesis* enquanto processo que implicava um afastamento de “terceiro grau” da “verdadeira natureza”, Aristóteles vê na mimesis um potencial criativo, isso porque, segundo ele, a reprodução é inerente ao homem, de maneira que a “imitação” torna-se, na verdade, uma importante ferramenta para instaurar novos objetos artísticos. Com esse entendimento, a concepção da mimesis conta com três importantes fatores

²⁰ Em estudo sobre o referido mito, Marie Miguet (2000) nos disponibiliza algumas outras produções que também promoveram sua releitura, a saber: *L' Androgyne* (1890), de Péladan, *Sodoma e Gomorra* (1943), de Giraudoux, o poema *La Fortune de l'Hermaprodite* (1641), entre outros.

que acabam favorecendo a complexidade de sua recepção: o sujeito que imita, a ação imitativa e o produto da imitação. (MUCCI, 1994, p. 59) A história da estética tem mostrado que não só houve momentos em que cada um ganhou um determinado destaque como também houve circunstâncias em que os três ganharam juntos a mesma importância, o que pôde desencadear ora a exaustão do termo ora sua plenitude. Não resgataremos aqui a trajetória semântica adquirida pelo termo ao longo da história, mas mencionaremos dois importantes períodos para esta discussão: o romantismo e o decadentismo.

A estética romântica desestabiliza veementemente a tradição que concebeu a mimesis como “adequação ao real”, desconstrói preceitos que engessaram o lugar da razão para potencializar a imaginação e todo o seu subjetivismo, afinal o entendimento é que “[...] uma obra de arte é, essencialmente, algo interno que se faz externo, resultando de um processo criador que opera sob o impulso do sentimento e no qual toma corpo o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta”. (ABRAMS, s/d, p.39) Enquanto a estética romântica resgata a mimesis associada ao “símbolo” e a recoloca em novas bases, o Decadentismo ultrapassa a representação simbólica para dar lugar à estética da alegoria que contribui para “a ruína do belo”. Pensando nisso, Mucci (1994) entende que, enquanto a flor fresca é o símbolo da mimesis romântica, a flor artificial é a alegoria da mimesis decadentista, como sugere J.K. Huysmans: “[...] Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria (*des Esseintes*) flores naturais que imitassem as falsas.” (HUYSMANS, 1987, p.121) Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin faz um desdobramento significativo em torno dessa proposição semântica: “[...] Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue”. (BENJAMIN, 1984, p. 198)

Para pensar essa questão, Isaías Mucci dialoga com a poética de Charles Baudelaire, D’Annunzio, J.K. Huysmans e Oscar Wilde, autores que cultivaram em sua produção, cada um à sua maneira, a filosofia do “anti-natural” dando lugar ao culto do artifício. No século XVIII, a natureza foi concebida como fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis, porém, se regatarmos a experiência de todas as épocas e analisarmos tudo o que é natural, veremos que a natureza não educa, mas requer a manutenção de hábitos para subsistência, como comer, dormir, beber, e proteger-se de possíveis ameaças à vida. É a natureza que se manifesta nas ações de caráter perverso, como torturar, matar, sequestrar, entre outras condutas execráveis. Por esse prisma, Baudelaire acredita que

[a] virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. (BAUDELAIRE, 1996, p. 56, grifos do autor)

Como o “natural” recebe um apelo negativo em sua visão de mundo, Baudelaire elege o “artificial” para pensar o “paraíso”. Em 1860, o autor escreve *Paraísos artificiais*, obra em que analisa os efeitos de três substâncias bastante comuns àquele contexto: o haxixe, o ópio e o vinho. Em uma linguagem precisa e poética, ele se propõe a pensar as sensações de alargamento dos sentidos despertadas por elas e como isso pode reverberar em sua arte através da fusão de percepções sensoriais e suas experiências sinestésicas:

A análise dos efeitos misteriosos e dos prazeres mórbidos que estas drogas podem provocar, dos inevitáveis castigos que resultam de seu uso prolongado e, enfim, da própria imortalidade, implícita nesta perseguição de um falso ideal, constitui o objeto deste estudo. (BAUDELAIRE, 2011, p. 08)

Para entendermos isso, vale lembrar que, em meados do século XIX, não só a França como a Europa, de um modo geral, atravessava um importante momento de transição que contou com um exacerbado desenvolvimento industrial e cultural. Nesse cenário, a Revolução Industrial, que explode no século anterior, foi um dos movimentos que contribuiu para novos padrões de consumo, de produtividade, de relações sociais e de trabalho. Apesar do progresso, uma estrutura social começava a ruir devido à velocidade assustadora que atravessava as relações entre o homem e o meio. Muitos pensadores rechaçaram o movimento científico e materialista, problematizando a função exercida pela ciência na vida do homem, isso porque, apesar dos avanços técnico-científicos, esse progresso também trouxe

sensação de angústia pela aguda conscientização da sua pequenez no universo, onde ele seria uma ínfima partícula, levando-o a questionar o seu papel nesse cosmo impossível, organizado e, mais que tudo silencioso. Entram em choque a pretensa explicação científica do mundo e a incompreensão natural da vida. (FRAGA, 1992, p. 24)

Com efeito, o homem é acometido por um mal-estar e por um espírito de decadência, fechando-se para o mundo e privilegiando uma realidade não mais objetiva. O *Zeitgeist* é atravessado pela valorização do “inconsciente” e por discursos que potencializam a busca do transcendente. Imersos nesses eventos históricos, vários artistas buscaram encontrar, através de

sua arte e filosofia, “artifícios” para um possível alcance de outros planos em meio à euforia corriqueira do mundo, em “[...] protesto contra o utilitarismo vulgar, contra as medonhas preocupações da burguesia com seus negócios” (FISCHER, 1983, p. 80). Os poetas considerados malditos²¹, por exemplo, alimentaram comportamentos que possibilitassem a fruição dos *sentidos*, a exemplo do uso de alucinógenos e da libertinagem desenfreada. O poema “Ao leitor”, de Charles Baudelaire, ilustra bem a ideologia desse novo grupo de poetas: “[...] Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada/ Não bordaram ainda com desenhos finos/ A trama vã de nossos míseros destinos,/ É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 71) O poeta de *As flores do mal* assume algumas máscaras para circular em meio à sociedade que ele detestava, permitindo-lhe viver novas experiências – posteriormente incorporadas à sua poesia. Entre elas, Baudelaire veste-se do “apache”, aquele que é relegado à periferia da sociedade por renegar as virtudes e a lei. (BENJAMIN, 1989, p.78) A poética desses escritores convoca processos de apropriação de tudo (do caótico, do impuro), dando a ver uma postura afirmadora de vida, de diversas experiências: o delírio, o sexo, a loucura, o silêncio etc.,

[...] o paraíso pelas drogas, pelas bebidas fermentadas, semelhante a um maníaco que substituiria os móveis sólidos e os jardins verdadeiros por cenários pintados sobre a tela e emoldurados. É nesta depravação do sentido infinito que jaz, na minha opinião, a razão de todos os excessos culposos, desde a embriaguez solitária e concentrada do literato que, obrigado a procurar no ópio o alívio de uma dor física, e tendo desta forma descoberto uma fonte de prazeres mórbidos, fez disto pouco a pouco sua única higiene e como que o sol de sua vida espiritual, até a embriaguez mais repugnante dos suburbanos que, com o cérebro carregado de fogo e glória, rolam ridiculamente nos lixos da rua. (BAUDELAIRE, 2011, p. 08)

Com efeito, deduz-se que esses artistas “malditos” não apenas escreviam como também cultivavam uma vida “maldita”, *desregrada*, isso porque a filosofia era a de que o gênio criador ganhava força entre indivíduos que valorizavam a insanidade, o crime, a violência. Em “Carta dita do Vidente”²², de Rimbaud, a instância de enunciação endossa:

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, inteiro; ele procura a sua alma, a inspeciona, a tenta, a aprende. Quando a sabe, deve cultivá-la [...] Mas se trata de fazer a alma monstruosa [...] Digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*. O poeta se faz *vidente* através de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele

²¹ Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Lautréamont são considerados exemplos típicos.

²² “Rimbaud a Paul Demeny. Charleville, 15 de maio 1871”. (RIMBAUD, 2005, p. 79)

todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura onde ele precisa de toda fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, - e o supremo Sábio! - Pois ele chega ao *desconhecido*! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum. [...] Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inomináveis [...] (RIMBAUD, 2005, p. 79-80)

Enfim, os poetas considerados malditos problematizavam as ideologias instituídas, de modo que buscaram, através de seus versos, transgredir estilos, normas e convenções sociais e políticas de sua época. Através do processo alquímico de depuração no manejo com a palavra, Rimbaud potencializa, por exemplo, o duplo e a carga poética de cada termo. Além disso, também valorizou, em sua escrita, a fusão de percepções sensoriais, experiências sinestésicas, como o fez Charles Baudelaire em *Paraísos Artificiais*. Em “Carta dita do vidente”, a instância enunciativa defende a busca do *desconhecido* e, para tanto, convém que as instâncias sensoriais e percebidas sejam *desregradadas*, a experiência do *desconhecido* requer que se *desregrados todos os sentidos*. Por esse prisma, Caio Meira endossa:

[...] o termo *sentidos*, além de designar os órgãos de percepção, indica também: razão, lógica, pensamento, consciência, significação, opinião, sentimento, instinto, sabedoria e direção. Nota-se que a pluralidade de acepções da palavra *sentidos* conduz justamente a essa fronteira entre o interior e o exterior. (MEIRA, 2002, p. 25)

As sensações levam o homem por meio do artificial a alcançar o sobrenatural, tornando-se as drogas um importante artifício através do qual os poetas acreditavam alcançar uma espécie de “Paraíso”. É o que o poeta Baudelaire chamou de “Paraísos Artificiais”, sugerindo como o *desregramento dos sentidos* pode ser entendido enquanto “falar” que se afirma transgressor, manifestação estético-estilística que irá reverberar com diversas nuances na literatura produzida posteriormente. No contexto da literatura contemporânea, por exemplo, há uma gama de obras em que o corpo é o ator que encena a escritura no limiar entre criação e transgressão e/ou entre “ficção” e “realidade”, operacionalizando alguns processos corrosivos através dos quais corpo e texto experimentam decadência e violentação. O corpo também tem sido constantemente explorado, na ficção contemporânea, como dimensão que favorece o diálogo da literatura com o teatro, isso porque este se apresenta como instância narrativa que possibilita a mútua relação de corpos, não só corpos que exercem uma influência recíproca durante a encenação, mas também corpos que se comunicam com o espectador. Com efeito, o corpo tornou-se um recurso potencial do dandismo enquanto fenômeno que comporta a teatralidade, o artificialismo e o simulacro, importantes chaves de leitura para acessarmos a literatura de Sérgio Sant’Anna.

1.2 Amor e erotismo

*Uma necessidade urgente e rouca de no amor nos amarmos.
Carlos Drummond de Andrade*

Falar do fenômeno erótico é uma escolha sempre arriscada e desafiadora. Mas, pensar a literatura de autores contemporâneos sob esse viés tem sido apaixonante para a autora deste trabalho. Alio, portanto, o risco e a paixão por acreditar que vale a pena dar vazão a discussões que contemplam a dimensão humana e, por isso, erótica do fazer artístico. Quando acessamos esse extenso campo do saber, esbarramo-nos com a dupla chama da vida, o amor e o erotismo, parafraseando Octavio Paz (1994). Historicamente, a chama tem adquirido algumas importantes simbologias, como a da purificação, da iluminação e do amor espirituais, de maneira a ser usada, em alguns momentos, como a imagem do espírito e da transcendência. Para Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo e, antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem. A metáfora sexual do fogo relaciona-se, universalmente, ao primeiro método utilizado para sua obtenção, a fricção, que, por seu movimento, é capaz de evocar a imagem do ato sexual.²³ Talvez isso explique porque Octavio Paz apropria-se do fogo dito original, a sexualidade, para pensá-lo como força motriz da chama vermelha do erotismo, que carrega, por sua vez, outra chama, azul e trêmula, a do amor.

Ao buscarmos outros tratados de mitologia, encontramos um vasto repertório conceitual para explicar a genealogia de Eros, termo pelo qual os gregos designavam o amor e o deus Amor. Para Hesíodo, por exemplo, em um primeiro momento existiu o Caos e, em seguida, a Terra e depois Eros, o amor e criador de toda a vida, tornando-se a força universal de atração, o que justifica porque os seres se unem e geram descendência. Também se apresentará, em obras de antigos filósofos, como mediador capaz de conectar todos os mortais e imortais. Filho da noite, conforme a cosmogonia órfica, filho de Afrodite e de Hermes, para Platão, dono de uma natureza dupla, podendo ser o filho da Afrodite Pândemia, deusa do desejo brutal, ou da Afrodite Urânia, deusa dos amores etéreos. Sob uma perspectiva cósmica, após a explosão do ser em múltiplos seres, o Amor torna-se o impulso do retorno à unidade, a reintegração do universo, que se dá na transição da unidade inconsciente do caos primitivo à unidade consciente da ordem

²³ As simbologias do fogo aí apresentadas estão presentes no *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 2001, p. 442.

efetiva.

Claro que esses são apenas alguns pressupostos para sua concepção, mas, quaisquer que sejam as tentativas para isso, o Amor parece manifestar-se sempre como força “que assegura não apenas a continuidade das espécies, mas a conexão interna do Cosmo”.²⁴ Com efeito, entendemos que, pelo corpo, o amor é erotismo que se comunica com diversas manifestações ocultas da vida, o que significa dizer que, quando possuímos um corpo, presentificamos ritualmente a operação cósmica da criação, a destruição e a recriação dos mundos. Sendo assim, é notório que o erotismo comporta uma dimensão dinâmica que reúne não só as manifestações da sexualidade, mas também, entre outras coisas, fenômenos que estão na base de nossas representações e vivências, a exemplo da morte e da experiência mística. Georges Bataille (2004), por exemplo, concebe o erotismo como um dos aspectos da vida interior do homem, podendo ser entendido enquanto uma manifestação que não se reduz ao ato sexual e aos seus possíveis desdobramentos – êxtase ou gozo. Compreende-o como um impulso que é fruto de forças antagônicas – vida e morte, descontinuidade e continuidade – e, por isso, não se condiciona à reprodução como fim, reivindicando, entre outras coisas, o prazer em si. Os instintos de vida e de morte também são discutidos por Sigmund Freud em *Para além do princípio do prazer*, entendendo Tânatos enquanto busca da morte e Eros como pulsão de vida, unidos pelo equilíbrio²⁵, o que levou Bataille a afirmar, mais tarde, que do erotismo “[...] é possível dizer que [...] é a aprovação da vida até na morte”. (BATAILLE, 2004, p. 10) Apesar de soar como contraditória, essa proposição batailliana contempla exatamente a dinâmica entre vida – erotismo – morte, pois, no fenômeno erótico, ainda que se preserve a descontinuidade do ser, este é constantemente posto em questão para experimentar a possibilidade da continuidade, momento em que sua subjetividade se fragmenta em face do êxtase.

Pensando nisso, Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (2001) entendem que Freud vê Eros como pulsão que, ao reunir estilhaços da vida, torna-a naturalmente um fenômeno complexo que abrange elementos cada vez maiores e que assim trabalha por mantê-los. Os autores apontam que a terminologia “Tanatos” não será encontrada nos escritos freudianos, será mencionada apenas em conversas, observando que Paul Federn é, na verdade, o psicanalista que introduz o referido termo na literatura analítica²⁶. Vale observar que Freud apropria-se da

²⁴ As acepções aí trazidas sobre Eros e o Amor também foram coletadas do *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 2001, p. 46.

²⁵ Em “*Além do Princípio do Prazer*” Freud reúne todas as pulsões em duas grandes categorias: Eros (as “pulsões de vida”) e Thanatos (as “pulsões de morte”), que não são necessariamente opostas, mas complementares.

²⁶ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*: sob a direção de Daniel Lagache. Tradução de Pedro Tamen. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 501.

expressão Eros para pensar tanto a teoria das pulsões de vida como a teoria das pulsões de morte, operacionalizando uma análise que evoca a metafísica e os mitos antigos para problematizar suas especulações psicológicas e biológicas sob uma perspectiva dualista que ganhou um alcance expressivo. Isso demonstra tratar-se de um dualismo de faces complementares, sem o qual a vida não existe, de maneira que não é uma questão de oposição, mas de relação e interação.

Considerando que os homens nascem e morrem sozinhos, tornam-se descontínuos justamente porque são diferentes uns dos outros, produzindo, por sua vez, outros seres que também se tornarão distintos entre si, pois, como lembra Octavio Paz, “nascer e morrer são experiências de solidão. Nós nascemos sozinhos e morreremos sozinhos” (PAZ, 2014, p. 190). Com base no conhecimento sobre a reprodução assexuada e sobre as células reprodutivas, Bataille se dedica exaustivamente a explicar como a relação entre sexo e morte culminará no que chamará de continuidade. Na reprodução sexuada, as células, seres descontínuos, são fundidos, para dar lugar a um novo ser a partir do apagamento dos dois anteriores. E é nessa união onde ambos são anulados em função de um terceiro que garante o instante de continuidade:

O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. [...] Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. (BATAILLE, 2004, p.12)

O excesso da atividade erótica que culmina na *petite-mort* evidencia a relação do ápice do gozo sexual com a morte, marcados que estão pela convulsão desestruturante do ser. Com o fenômeno da *petite-mort*, o ato erótico permite ao homem escapar, ainda que de forma passageira, do enclausuramento da descontinuidade, para ter acesso à continuidade do ser. E, para que a vida se renove sempre, seu excesso requer, inevitavelmente, a putrefação da espécie: “Se vemos nos interditos essenciais a recusa que opõe o ser à natureza encarada como um excesso de energia viva e como uma orgia da destruição, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade”. (BATAILLE, 2004, p. 41) Por isso, a morte deixa de ser algo devastador e destrutivo para se tornar condição necessária para a regeneração da vida, pois é a decomposição da matéria que dá lugar a um novo ser, fazendo com que a existência aconteça em fluxo contínuo:

É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte. A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão. Mas se a explosão contínua não consegue esgotá-la, ela só prossegue sob uma condição: que entre os seres que ela gerou, aqueles cuja força de explosão está esgotada, cedam o lugar a novos seres, entrando no círculo com uma força nova. (BATAILLE, 2004, p. 39-40)

Sendo assim, a vida está condenada a um movimento “inútil”, pois a existência materializa-se nesse movimento contínuo de produção e destruição, o que requer uma força e vigor expressivos para conservá-la e, em algum momento, destruí-la, dando a ver a noção de despesa formulada por Bataille para quem o ponto máximo é o consumo improdutivo, diferente do princípio da utilidade clássica, isso porque: “A longo ou curto prazo, a reprodução exige a morte dos que geram, que nunca geram senão para espalhar a destruição (assim como a morte de uma geração exige uma nova geração)”. (BATAILLE, 2004, p. 41) Claro que o horror à morte e o sentimento da descontinuidade provocarão, inevitavelmente, o desconforto da efemeridade da vida, ou seja, a consciência do “ser de passagem” neste mundo, o que explica a resistência da humanidade quanto à sua finitude, pois nosso desejo é de permanência e de eternidade. Com efeito, a consciência de nossa finitude nos leva ao abandono da experiência interior de que fala Bataille²⁷, proposição através da qual demonstra como a estrutura subjetiva do ser se fragmenta frente à fusão dos sujeitos em processos de êxtase manifestados principalmente em atividades eróticas e de sacrifício, situações nas quais geralmente as fronteiras da individuação encontram-se tensionadas.

Ao logo do tempo, várias civilizações cultivaram ameaças parecidas no que se refere à sexualidade e estabeleceram princípios para se resguardarem da força de Eros, o que nos faz pensar o lugar que a sexualidade ocupa numa perspectiva cultural. Pensando nisso, Lúcia Castello Branco (2004) lembra que, na Índia, por exemplo, apesar de o *Kama Sutra*, manual sobre a arte hindu do amor, dar ensejo a técnicas sexuais, como a “mordida erótica”, as várias maneiras de deitar no leito, ou as “diferentes espécies de união”, ele também contempla

²⁷ Vale dizer que Georges Bataille entende a experiência interior como “aquilo que habitualmente se nomeia *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência *confessional*, a que os místicos se ativeram até aqui, do que numa experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a prendam a qualquer confissão que seja. É por isso que não gosto da palavra ‘mística’. [...] A experiência interior responde à necessidade em que estou – e a existência humana comigo – de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível.” (BATAILLE, 2020, p. 33, grifos do autor).

interdições sexuais rigorosas, que dizem respeito, sobretudo, à mulher. Mas a cultura desse mesmo país também alimenta uma comunicação entre as práticas sexuais e um aprendizado religioso, basta observar como os templos são ornamentados com esculturas de casais ou grupos de pessoas mantendo relações sexuais. Em contrapartida, na civilização ocidental, é impossível conceber a possibilidade de as igrejas serem decoradas com estátuas de personagens bíblicas em posições eróticas, o que não descarta a existência de um vínculo entre sexualidade e religiosidade. No entanto, no ocidente, essa relação é configurada pelas interdições e pelos tabus, como mostra o cristianismo quando entende que os impulsos de Eros não devem exceder nem desconsiderar a procriação, pois, se assim for, eles passam a ser concebidos como perversos e perigosos. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 44)

Nesse sentido, Michel Foucault (1977) entende que o discurso cientificista do século XIX apoia-se em duas dimensões importantes: a do prazer e a do poder. Para ele, esse discurso clínico camufla, a um só tempo, formas de poder através do controle da sexualidade, e vivências de prazer. Sendo doentes ou médicos, autores e leitores gozariam enfim seus desejos proibidos. Com efeito, a histeria, a prostituição e outras “mazelas sociais” não se reduzem a um objeto de análise clínica, tornam-se realidades possíveis, experiências sensíveis aos sujeitos “normais”, “ainda que pela via indireta da palavra”. Os leitores viram, no discurso cientificista, uma maneira de desfrutar um erotismo fortemente reprimido pela moral vitoriana. Nesse sentido, o erotismo burla a moral vigente e se faz conhecer mesmo em contextos em que se alimentava fortemente a censura à sexualidade.

Considerando a interdição ligada à reprodução, Bataille (2004) observa o limite imposto à liberdade sexual, de maneira que, em todos os tempos como em todos os lugares, exige-se do homem um comportamento sexual condicionado a regras, a imposições de limite, tornando o homem um animal “interditado” frente à união sexual. Inicialmente, o tempo do trabalho parece ter determinado esse limite. Para o autor, a escolha humana de um objeto de desejo considera a preferência do sujeito, distinguindo-se da do animal, de maneira que o erotismo do homem difere da sexualidade animal por participar de uma dimensão da consciência, o que o torna um ser em questão. Entre as particularidades dos homens – que, por sinal, provocaram interdições – em relação aos animais, destaca-se, então, o trabalho, fenômeno social que os distingue por subtrair do homem a energia sexual com a exaustão do corpo, provocando a interdição que reprime e contém a sexualidade. Ao trabalhar, o homem desvia-se da animalidade primeira, passando da “sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa, da qual o erotismo resultou”. (BATAILLE, 2004, p. 48) Retomando Freud, o homem civilizado resulta do conflito entre princípio de prazer e princípio de realidade, pois a cultura coage os impulsos vitais dos seres

humanos. O princípio de realidade de que fala Freud já aciona importantes instituições como a família e a escola a fim de controlar e adiar o impulso da criança de buscar a satisfação imediata, já que somente controlando seu impulso de vida é que se tornarão aptas para o trabalho. Freud entendia que, vivendo livres para gozar de prazer quando assim o quisesse, o homem civilizado nunca direcionaria sua energia para o trabalho, que, geralmente, é penoso e não prazeroso. Com base nas noções de economia, Paulo Leminski parece concordar com essa proposição ao entender que:

[...] Não se pode obter uma ereção ou um orgasmo pensando em reforma tributária...[...] Não há lugar para o corpo na grande fábrica, a não ser como unidade de trabalho, nunca como lugar de prazer e satisfação sensorial. [...] Nada distingue mais o homem dos animais do que a divisão de trabalho, nossa grande força é também a fonte de nossas fraquezas. Foi através da divisão do trabalho que o homem multiplicou seus poderes sobre a natureza numa velocidade fantástica. (LEMINSKI, 2017, p. 42- 43)

Se o universo do trabalho e da razão alicerça a vida humana, o homem organiza o mundo racional através de seu exercício. Todavia, há sempre “um fundo de violência” subsistente no homem, a violência de um ser racional, que, apesar de esforçar-se para aplacá-la, entrega-se à pulsão que não se deixa submeter à razão, a violência é entendida aqui como uma ação que nos leva a satisfazer nossos impulsos. Há, na natureza, um movimento que ultrapassa certos limites, um excesso que se evidencia à proporção que a violência sobrepuja a razão. O trabalho vem então enfraquecer o impulso imediato que a violência do desejo ordena, afastando-a através das interdições. Essa violência diz respeito, conforme Bataille (2004), tanto à reprodução sexual quanto à morte, de maneira que o conhecimento do erotismo, ou da religião²⁸, requer uma experiência da interdição e da transgressão:

Há sem dúvida alguma na *humanidade* — no sentido contrário à *animalidade* — um elemento irreduzível à coisa e ao trabalho: sem dúvida alguma, e em definitivo, o homem não pode ser dominado, suprimido, como o animal. Mas isto só fica claro num segundo momento: o homem é primeiramente um animal que trabalha, submete-se ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte de sua força. Não há nada de arbitrário nas restrições sexuais: todo homem dispõe de uma soma de energia limitada e, se ele emprega uma parte dela no trabalho, não a terá na consumação erótica, que fica assim diminuída. (BATAILLE, 2004, p. 103)

²⁸ Para Bataille (2004), o movimento do erotismo equivale à força da religião. No entanto, a religião de que fala Bataille não diz respeito a uma religião particular, ele não se refere a uma comunidade, a ritos, a dogmas. Na verdade, Bataille busca transmitir a experiência interior, que, segundo ele, compreende a experiência religiosa, que foge às religiões estabelecidas, pois discorrer sobre religião sem alusão interior à experiência que temos dela implicaria em atividades sem vida. Por isso, não se pode falar de erotismo e de religião sem experiência.

Talvez isso fique melhor entendido quando acessamos as dimensões e determinações dos espaços homogêneo e heterogêneo. Habitante do mundo homogêneo, o homem “deixa de ser uma existência por si: nada mais é que uma função, ordenada internamente aos limites mensuráveis, da produção coletiva (que constitui uma existência por outra coisa que não por si)”. (BATAILLE, 2021, p. 239)²⁹ Enquanto isso, fruto do universo heterogêneo, a natureza animal preza pela existência dirigida por uma força incomensurável. Claro que, na cultura ocidental, a repressão sexual não se dá somente através de preceitos religiosos ou atividades sociais, como o trabalho. Para Lúcia Castello Branco (2004), há esferas que percorrem diariamente nossas vivências e prescrevem nosso modo de conceber o erotismo. Entre elas, deparamo-nos com a ciência, que adquiriu uma significativa proporção a partir do século XIX, tornando-se tão repressora e moralizante quanto a Igreja, já que passa a estabelecer não só a concepção de comportamentos “saudáveis” e perversos, como também decreta as experiências lícitas e ilícitas de erotismo. A teoria evolucionista de Darwin e as ideias positivistas de Augusto Comte, no século XIX, contribuíram para os discursos científicos interferirem nos prazeres do sujeito, as práticas sexuais passam a assumir categorias _ normais ou periféricas _, as “perturbações do instinto”³⁰ tornam-se alvo de análises, e as práticas benéficas de amor são legitimadas.

De acordo com Lúcia Castello Branco, na época, as opções sexuais que não objetivassem a reprodução foram concebidas como perversões. Além disso, faz-se necessário observar que a medicina e a biologia não foram os únicos meios através dos quais se difundiu a “ideologia” cientificista. O discurso literário também absorveu esses discursos de poder, muitos narradores de romances naturalistas³¹, por exemplo, representaram os “doutores que diagnosticavam o puro e o impuro, o saudável e o doentio, a sanidade e a loucura”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 51)³² Com efeito, a ideologia científica fortaleceu, de certo modo, a ideologia cristã, pois as sexualidades “periféricas”, concebidas como “pecado” ou “doença”, eram vistas como

²⁹ BATAILLE, Georges. A estrutura psicológica do fascismo. Tradução de Bruno Reiser. Publicado originalmente em *La Critique Sociale*, n. 10, Paris, 1933. In: Remate de Males, Campinas-SP, v.41, n.1, pp. 238-267, jan./jun. 2021.

³⁰ A expressão é utilizada por Lúcia Castello Branco no livro *O que é erotismo* (2004).

³¹ Conforme Lúcia Castello Branco (2004), o naturalismo é um estilo cultivado na segunda metade do século XIX, que propagava, através do discurso literário, as ideias científicas desse período.

³² Conforme Eliane Robert Moraes, “Alexandrian lembra, e com razão, que a literatura erótica tem como berço a Europa, e que até o século 17, a maior parte dos chamados livros licenciosos era produzida na Itália ou na França. A Inglaterra e Alemanha só começaram a desenvolver seu erotismo literário nessa época, e os outros países europeus não possuem um conjunto de obras de relevo, embora algumas sejam notáveis como é o caso da “Venus Batava”, texto holandês do século 17, dos poemas picarescos de Quevedo ou dos versos satíricos de Bocage, entre outros”. In: MORAES, Eliane Robert Moraes. Imaginação erótica se baseia no excesso. *Folha de S.Paulo*, 16/1/1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/16/mais/15.html> Acesso em: 05/04/2023.

anomalias que precisavam ser, quando não dissipadas, ao menos afastadas dos indivíduos considerados “normais”.

Lúcia Castello Branco (2004) chama a atenção para o momento em que se insurgiram esses discursos acerca da sexualidade, principalmente a periférica, pois se trata de um período em que se cultivava uma moral demasiadamente repressora no que diz respeito ao sexo. A autora está se referindo ao regime vitoriano, que impunha um único lugar de sexualidade admitida, porém profícuo: “o quarto dos pais”. A vivência de uma sexualidade que ultrapassasse esse espaço seria alvo de represália, restando apenas o silêncio. Por esse prisma, Bataille (2004) também chama a atenção para o caráter mutável das interdições, pois, de acordo com o tempo e com os lugares, elas podem desaparecer ou assumir novas roupagens. A título de exemplificação, o autor lembra não só como o casal priorizava um local discreto no momento da união sexual, como também a forte repressão que a nudez sofreu nas civilizações ocidentais. Diferentemente disso, nos tempos atuais, apesar de algumas restrições, o que vemos é uma superexposição da intimidade. Com efeito, o que antes deveria ser “reservado” parece estar perdendo sua força, o que nos leva a reconhecer com Castello Branco que, de fato, “[...] os domínios de Eros são nebulosos e movediços”. (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 07)

Sabendo que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”, conforme reconhece Bataille, tocamos em um fenômeno cuja energia opera justamente em função de uma profunda cumplicidade entre a lei e a violação da lei, isso porque a transgressão suspende a interdição sem extingui-la: os dois fenômenos se justificam e se complementam, o que lembra Sade, para quem “[...] a verdadeira maneira de ampliar e multiplicar os desejos é tentar impor-lhes limites”. (SADE *apud* BATAILLE, 2004, p. 75) Sade compreende que a irregularidade funda a excitação sexual, de modo que a atração da irregularidade mantém a regra. A transgressão responde a um impulso de violação, intrínseco à própria ação de interditar – “Derrubar uma barreira é em si algo sedutor; o ato proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória”. (BATAILLE, 2004, p. 75)

Como os movimentos de violência comprometem a estrutura que organiza a consciência humana, a interdição vem atuar como uma espécie de controle e de redirecionamento dessa violência. O homem se conscientiza da interdição no momento em que a transgredir. Com efeito, há certa interdependência entre a consciência e as interdições, pois se a consciência contém a energia perturbadora da violência, a sua formação ampara-se nas próprias interdições, o que implica dizer que estas não são estabelecidas de fora. Para comprovar isso, Bataille (2004) chama a atenção para a “angústia”, que vem à tona quando se transgredir a interdição,

principalmente no momento suspenso em que ela (a interdição) ainda se faz *ver*, e no qual, todavia, nos rendemos ao impulso a que ela se opõe. Em outras palavras, quando transgredimos, conhecemos a angústia, fundadora da interdição. É essa experiência que proporciona a transgressão que, por sua vez, conserva a interdição para dela gozar, de maneira que “[...] a experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la”. (BATAILLE, 2004, p. 59) Existe, assim, uma “sensibilidade religiosa” que une o desejo e o temor, o prazer intenso e a angústia.

Cumpramos observar ainda que a transgressão da interdição não provoca uma ruptura completa, um retorno à sexualidade animal, ela se distingue do “retorno à natureza”: “A transgressão da interdição não é a violência animal. É ainda a violência, exercida por um ser suscetível de razão (no momento, colocando a sabedoria a serviço da violência)”. (BATAILLE, 2004, p. 99) Opor-se à violência dos impulsos é tão necessário ao homem quanto a transgressão das proibições a ele impostas, pois é isso que dá lugar à comunhão com nossa interioridade, dando a *ver* o erotismo. Sabendo que o erotismo busca, a exemplo do acontecimento religioso, uma continuidade que ultrapasse uma dimensão ordinária, tanto a atividade erótica, uma forma da atividade sexual humana de reprodução, bem como a morte, constituem fenômenos capazes de proporcionar um possível retorno dessa continuidade, de maneira que sacrifício e erotismo podem se manifestar enquanto dimensão do sagrado³³. Pensar o fenômeno erótico enquanto esfera do religioso levou Bataille a esbarrar com a questão da experiência artística, a exemplo da poesia, pois, através dela, a continuidade ganha corpo: “[...] A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade”. (BATAILLE, 2004, p.40) Em 1995, Jean-Claude Pinson, poeta e crítico francês, publica *Habiter en Poète: Essai sur la Poésie Contemporaine*,³⁴ promovendo, em alguns momentos, um profícuo diálogo com Bataille para pensar a relação entre poesia, pensamento e acontecimento. Em sua leitura do acervo batailliano, Pinson destaca a dimensão do esfacelamento do sujeito dado por Bataille à poesia, concebida por este como uma *experiência do impossível*. Esfacelado, o sujeito se recompõe com a sensação de ter vislumbrado o “momento soberano”. O *impossível* ou o *nada* estão, em Bataille, na mesma ordem da “poesia”, uma atividade mental e imaginativa que

³³ Para Bataille, é essa nostalgia que comanda as três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado – embora as duas primeiras formas, em certo sentido, sejam também sagradas, tendo em vista que todo erotismo é sagrado.

³⁴ PINSON, J-C. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 1995.

estabelece uma nova relação com o pensamento. Experimentar o impossível, isto é, a poesia, significa experimentar o despojamento, “experiência interior” do não-saber.

Por esse prisma, podemos considerar que a visão da experiência estética como um anseio transcendente aparece não somente na poesia, mas também, de maneira semelhante, em outras expressões artísticas. Enquanto no erotismo, o corpo torna-se o objeto de desejo, na experiência estética, a obra de arte ocupa esse lugar. Claro que a posse absoluta desse objeto é impossível. A experiência interior, seja na arte ou no erotismo, não operacionaliza a passagem plena de uma existência descontínua para uma existência da continuidade, o que acarretaria o fim da própria subjetividade. Para isso não acontecer, mantemos acesa a chamado desejo de exceder e de violar as fronteiras do “permissível”. Nos modos de produção e de circulação dos bens, por exemplo, a atividade sexual desviada de sua finalidade natural, o luxo, os cultos, os jogos, a poesia, os espetáculos, as artes, representam diferentes manifestações do excesso e do dispêndio improdutivo, dando a ver “o conceito de gozo, realização daquele princípio da perda, ou dispêndio incondicional”³⁵.

1.3 Arte, sensibilidade e erotismo

*A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.
Gilles Deleuze e Félix Guattari*

*A arte, seja ela imagética ou textual, é feita por homens de carne e pulsão, tra(n)çada com o
mesmo fio que corta seu horizonte.
Joana Vasconcellos Prudente*

Ao longo da história, vários autores se dispuseram a pensar a natureza da arte. Dada a impossibilidade de abordar no espaço deste trabalho todo o repertório conceitual desse saber, dialogaremos com pesquisadores cujas especulações teórico-crítico-analíticas parecem subsidiar melhor nosso objeto de estudo, a exemplo de Morris Weitz, filósofo estadunidense, que, em *The Role of Theory in Aesthetics*, reflete a impossibilidade de uma concepção essencialista de arte ao dialogar com a proposição de “conceito aberto” e com a abordagem feita por Ludwig Wittgenstein³⁶ sobre o conceito de

³⁵ Em Bataille, vimos que “A parte maldita” e “A noção de dispêndio” são textos maiores do que se chama uma “Arqueologia do gozo”. BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. — 2. ed. rev. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

³⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção: Os Pensadores).

jogo³⁷. Segundo Weitz, muitas teorias que propuseram definir a arte excluíram as condições de criatividade e expansividade desse domínio. Por isso, em vez de perguntarmos “O que é arte?”, talvez fosse mais produtivo nos atermos à questão: “Que tipo de conceito é ‘arte?’”, isso porque a operacionalidade da concepção de arte tem demonstrado tratar-se de um conceito aberto. Com Weitz, entendemos que “[...] um conceito é aberto se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis” (WEITZ, 2004, s/p)³⁸, pois podemos nos deparar diariamente com novos casos de arte, o que fará com que escolhamos expandir o conceito ou subconceito (música, literatura, pintura, escultura etc) para abarcá-los ou produzir um novo subconceito capaz de envolver os novos atributos. Essa discussão é formada com a contribuição teórica do texto *Investigações Filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein (1999), considerando especialmente a teoria dos jogos de linguagem que refuta o essencialismo linguístico:

Considere, por exemplo, os processos que chamamos de “jogos”. Quero dizer, jogos de tabuleiro, de carta, com bola, de combate, e assim por diante. O que todos eles têm em comum? – Não diga: “*Tem que* haver para eles algo em comum, senão eles não se chamariam ‘jogos’” – mas *veja* se todas as coisas são comuns para eles. – Pois se você os examina, não vai ver, na realidade, algo que *todos* têm em comum, mas semelhanças, parentescos, e, na realidade, toda uma série dessas coisas. Como foi dito: não pense, veja! – Examine, por exemplo, os jogos de tabuleiro com os seus múltiplos parentescos. Passe agora para os jogos de carta: aqui você encontra muitas correspondências com aquela primeira classe, mas muitos traços comuns desaparecem e outros surgem. [...] E assim podemos percorrer muitos, muitos outros grupos de jogos. Ver surgir e desaparecer semelhanças. E o resultado dessa observação é agora: vemos uma complicada rede de semelhanças que se sobrepõem e se cruzam mutuamente. (WITTGENSTEIN, 1999, p. 55-56)

Ou seja, basta reconhecermos uma rede de aspectos similares que torna possível identificarmos quando se trata de um jogo. Com efeito, Weitz percebe que podemos apreender o que é arte mesmo não tendo uma concepção precisa de arte a exemplo do que ocorre com o conceito de jogo sugerido por Wittgenstein:

Saber o que é um jogo não é saber uma definição real ou uma teoria, mas ser capaz de reconhecer e explicar os jogos e ser capaz de decidir de entre exemplos novos e imaginários a quais lhes chamaríamos "jogos". O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos neste aspecto:

³⁷ Além de Morris Weitz, filósofos como Paul Ziff e William E. Kennick também se inspiraram em Ludwig Wittgenstein e refutaram a concepção clássica de diretriz essencialista, promovendo uma espécie de estética “antiessencialista” da arte. Para conferir como os referidos autores se posicionam a esse respeito, basta consultar as obras: KENNICK, William E. *Does traditional aesthetics rest on a mistake?* In: *Mind, New Series*. Vol. 67.nº 267 (Jul. 1958), p. 317 – 334.; e ZIFF, Paul. *The task of defining a work of art*. In: *The Philosophical Review*, Vol. 62, nº 1 (Jan. 1953), p. 58-78.

³⁸ WEITZ, Morris. *O papel da teoria na estética*. Tradução de Célia Teixeira. 2004. Disponível em <<https://criticanarede.com/weitz.html>> Acesso em 20/04/2023.

se olharmos e vemos a que é que chamamos "arte", também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum - apenas cadeias de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos "arte" em virtude de certas similaridades. A semelhança básica entre estes conceitos é a sua estrutura aberta. (WEITZ, 2004, s/p)

Desse modo, jogo e arte constituem conceitos que se aproximam por serem atravessados por uma “estrutura aberta” e, de certa maneira, flexível, pois o entendimento é que podemos perceber a arte por semelhança de família entre novos casos de arte e casos paradigmáticos de arte. Pensando nisso, as definições aqui trazidas para discutir a natureza, função e recepção da arte não buscam reduzir a análise proposta ao escopo conceitual apresentado, representam, na verdade, apenas rotas alternativas que permitem acessar determinadas manifestações artísticas, a exemplo da literatura, entendida como objeto de arte capaz de viabilizar importantes experiências sensitivas, cognitivas e propulsoras da imaginação humana.

Na história da arte, problematizações em torno de suas funções sempre foram recorrentes e pontuais ao evidenciar como a subjetividade humana atravessa toda obra artística dando a ela determinada qualidade estética justamente por constituir-se enquanto objeto de estímulo às sensações. Em *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*, João Francisco Duarte Júnior (2000) convida-nos a pensar a formação de uma consciência mais ampla, na qual os dados sensíveis sejam levados em conta para que tenhamos conhecimentos e saberes mais abrangentes, isso porque, na base de nossas representações e vivências simbólicas, há um *saber sensível*³⁹, primitivo, direto, corporal, que operacionaliza os nossos processos de raciocínio e reflexão, pois, antes de ser percebido como dado inteligível, o mundo se materializa como objeto sensível. Acredita-se, com isso, na importância de se investir em uma “educação do sensível”, numa formação que privilegie a condição do homem de se sentir e de experimentar o universo de forma integrada. Essa capacidade de sentir é aí pensada como estesia, como a sensibilidade perceptiva ao mundo e aos fenômenos, o que a vincula, inevitavelmente, à semântica da palavra “estética”.

Etimologicamente, as duas terminologias provêm do grego “*aisthesis*” e denotam a

³⁹ Em sua abordagem, João Francisco Duarte Júnior prefere usar a expressão *saber sensível* em vez de *conhecimento sensível* por acreditar em uma denotação mais ampla do verbo saber, pois, segundo ele, a “sabedoria” envolve um número maior de experiências que se conectam diretamente à vivência do seu detentor, estando, portanto, *incorporadas* a ele: “[...] E é bem este o termo, na medida em que *incorporar* significa precisamente trazer ao corpo, fundir-se nele: o saber constitui parte integrante do corpo de quem o possui, torna-se uma qualidade sua”. (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 16)

habilidade sensível e perceptiva do homem para elaborar aquilo que experimenta quando exposto aos estímulos sensoriais. Duarte Júnior destaca que o conceito “estética” possui diversificadas definições conectadas à “experiência da beleza”, ao objeto de arte e ao termo “estesia”, mas “[...] enquanto limitamos atualmente a abrangência do conceito “estética”, de modo a compreender tão-só as questões ligadas à experiência da beleza e as discussões acerca da arte, a ‘estesia’ diz mais de nossa sensibilidade geral, de nossa prontidão para apreender os sinais emitidos pelas coisas e por nós mesmos”. (DUARTE JR., 2000, p. 142) E claro que essa predisposição em sintonizar sentidos provenientes de diversas instâncias conta com o corpo, fonte substancial de sensações.

No entanto, o que tem se observado na cultura ocidental é que o corpo está sujeito a condicionamentos que inibem a sensibilidade, a percepção e as dimensões humanas, repelem-se desejos, rotula-se “impuro” o que está na ordem da sensação, gerando certa “anestesia” ou incapacidade de sentir e de experimentar o que ocorre ao homem. E, “[...] ao contrário da opinião científica tradicional, [os sentimentos] são precisamente tão cognitivos como qualquer outra percepção”. (DAMÁSIO, 1996, p.15) Por isso, a “educação do sentimento”, também entendida como “educação estética”, minaria a força até então atribuída tradicionalmente ao conhecimento puramente intelectual fortalecendo o conhecimento intuitivo relegado historicamente a um lugar menor e sem credibilidade. Em 1988, Gilberto de Mello Kujawski endossa que “a razão pura não foi feita para entender a vida”, pois essa é uma compreensão que requer a contribuição de saberes de nossa sensibilidade maior, o que lembra Max Horkheimer para quem “A razão não basta para defender a razão”⁴⁰.

O sociólogo alemão Herbert Marcuse também problematiza, ao longo de sua produção, a tradição filosófica que polarizou as faculdades mentais e sensuais do homem por colocar o que diz respeito aos sentidos numa posição inferior ao que compete à razão⁴¹. Em *Eros e civilização* (1975), o autor evoca Eros para pensar o alcance estético da humanidade e, ao produzir novas conjecturas que viabilizem o resgate da unidade humana, encontra na arte uma via possível para essa consolidação, já que, sendo a fabulação seu fundamento, a atividade criadora é capaz de reunir sensibilidade e razão e se organizar em torno de outro princípio de realidade, através do qual a vida se tornaria majoritariamente erótica, contando com mais liberdade e beleza. Sendo assim, com Marcuse, também evocamos Eros para pensar em que

⁴⁰ HORKHEIMER *apud* TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994, p.223.

⁴¹ Trata-se de uma discussão em que Herbert Marcuse se baseia na filosofia kantiana, especialmente na obra *Crítica da faculdade do juízo* (1790), para refletir sobre a estética que procurou ultrapassar a antiga dicotomia entre sujeito e objeto.

medida uma sensibilidade transformaria a realidade através da arte por esta vislumbrar uma sociedade onde o homem não se vê mais refém da lei do princípio de realidade capitalista.

Conceber o ser apenas como razão, como se deu especialmente a partir de Aristóteles, equivale a pensar conforme o princípio de realidade repressivo, que coage o princípio de prazer, pois, como já visto, a partir de Bataille (2004), a sexualidade tende a desviar os sujeitos do mundo do trabalho, tornando-se nociva à razão. Por isso, provocado por Freud, Marcuse defende a necessidade de se resgatar a concepção do ser enquanto Eros, rechaçada pelo sistema capitalista, a fim de que se garanta uma vida livre de amarras que tolhem a potência do existir. Também influenciado por Immanuel Kant, Marcuse (1975) irá pensar como os sentidos e o intelecto podem se encontrar via imaginação⁴², entendendo que é, na dimensão estética, que Natureza e Liberdade se encontram. Como visto por Kant em *Crítica da faculdade do juízo* (1790), em um julgamento estético, o objeto é avaliado não por sua utilidade ou finalidade, mas por sua beleza. Para ele, a percepção da beleza provém do sentimento de prazer ou desprazer do indivíduo frente a um objeto. Trata-se de uma sensação universal que deriva do jogo de faculdades comuns a todos os homens.

Provocado por Kant, Friedrich Schiller (1990), em *A educação estética do homem*, também se propôs a pensar a beleza e a arte através de uma série de cartas, entendendo que o jogo das formas sensíveis e racionais, operacionalizado pela manifestação artística, pode se tornar um importante aliado ao processo educacional. Mas, tratando-se de uma época dominada pelo valor da “utilidade”, fim do século XVIII, qual lugar ocupam essas “investigações sobre o belo e arte”? Pensando nisso, Schiller (1990) elabora sua tese entendendo que, mesmo sendo a arte filha da liberdade, a beleza deve precedê-la, de maneira que a experimentação do estético é requisito fundamental para se resolver o problema político, “pois é pela beleza que se vai à liberdade”. (SCHILLER, 1990, p. 26) Apesar de opostos, o racional e o sensível em Schiller (1990) se complementam, de maneira que a liberdade só pode ser experimentada pelo homem quando esses dois impulsos são satisfeitos conjuntamente, evidenciando que sua plenitude só se efetiva quando se percebe como matéria e se conhece como espírito. Como já dito, a civilização ocidental exigiu que a humanidade sobrepusesse a razão à sensibilidade, coibindo tudo que estivesse no âmbito do sensível. Diferentemente disso, Schiller (1990) propõe um terceiro impulso capaz de conectar razão e sensibilidade, a fim de absolver os sentidos de

⁴² Em *A estética*, Denis Huisman observa: “[...] É preciso compreender que, para Kant, o sentimento estético reside na harmonia do entendimento e da imaginação, graças ao jogo livre desta última. Mais: o gênio, esse *geist* criador das ideias artísticas sem o qual não haveria qualquer obra de arte, está ele próprio todo contido na dosagem única de entendimento e da imaginação. A teoria da *harmonia subjectiva* explica todas as ideias estéticas de Kant.” (HUISMAN, 1984, p. 39)

qualquer julgamento moral. Ou seja, trata-se de um impulso formado pelo jogo entre o sensível e o racional, dando a ver o que ele chamou de impulso lúdico, um impulso em que as sensações e os desejos estão em harmonia com a racionalidade e isento de qualquer recalçamento. O impulso não busca “brincar” ou “jogar” com algo; trata-se do jogo da própria existência para além de carências e compulsões externas. Além disso, entende-se que, também é pelo impulso lúdico que a beleza se apresenta, pois não deixa de ser matéria (sensível) e forma (razão). Dito isso, Schiller (1990) conclui que, com o impulso lúdico, a humanidade tem a chance de ludibriar o estado materialista, exercendo a função estética um importante papel no processo de humanização do sujeito. Pensando nisso, Marcuse endossa:

A tentativa de Schiller de eliminar a sublimação da função estética inicia-se a partir da posição de Kant: só porque a imaginação é uma faculdade central da mente, só porque a beleza é uma condição necessária da humanidade’, a função estética pode desempenhar um papel decisivo na reformulação da civilização (MARCUSE, 1975, p.165)

Conforme o autor, o que se busca é superar uma questão de natureza política, ou seja, “a libertação do homem das condições existenciais inumanas”, o que só é possível, conforme Schiller, via “estética”, cujo propósito é justamente “a perfeição do conhecimento sensitivo”, pois não só vê na “beleza” o meio para se usufruir essa liberdade, mas também vê no impulso lúdico o veículo dessa libertação. Para Marcuse (1975), esse é um importante passo para se transformar a Estética, a ciência da sensualidade, na ciência da arte, e a ordem de sensualidade em ordem artística. Sendo assim, a arte confronta o princípio de razão engessado e, ao agenciar a ordem da sensualidade, provoca uma sensação tabu que opera a lógica da gratificação contra a da repressão. Daí a vinculação da arte ao princípio de prazer. Pensando nisso, Marcuse reconhece como a análise das raízes eróticas da arte exerce um papel significativo na Psicanálise, mas entende que essas raízes concentram-se mais na obra e na função da arte do que no próprio artista.

Por isso, considerando o profícuo diálogo estabelecido entre arte e psicanálise, evocamos Sigmund Freud por sua estreita relação com questões que alimentam a criação artística, autor que passava um tempo expressivo em museus analisando obras de arte, encontrando nelas não apenas indícios das manifestações da psique humana que envolvem processos semelhantes cunhados pela psicanálise, mas também um campo rico e oportuno para investigar o psiquismo a fim de contribuir com as pesquisas realizadas na clínica. E sua relação com as artes não para aí. Por vários anos, Freud apropriou-se da literatura para refletir, explicar, compartilhar e validar suas teses. Em 15 de outubro de 1897, em uma de suas cartas a Fliess, já

mencionava o amor do filho pela mãe e o ódio pelo pai, o que constituiria mais tarde matéria prima de sua descoberta ao evocar a representação desse afetona trama do *Édipo Rei* e de *Hamlet*, tornando-se fonte inspiradora e legitimadora de suas proposições teóricas. A crítica especializada em sua obra reconhece duas obsessões do autor: a primeira, desvendar as motivações das condutas humanas, a segunda, a literatura, isso porque ele acessava os personagens com a mesma veia obsessiva que usava para pensar o psiquismo humano acreditando que poderia fazer uso da mesma verticalidade psicológica para investigá-los. Exemplo disso é que Sófocles, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski e a própria Bíblia Sagrada estão entre as referências mais recorrentes em sua obra. Da literatura ao teatro Freud percorre vários campos das artes, entendendo que a expressão artística constitui, de maneira geral, um desdobramento das experiências infantis a ponto de acessá-la como um domínio semelhante ao do sonho e ao da fantasia, como se a arte estivesse para o homem desperto no mesmo lugar que o sonho para o homem que dorme: “[...] O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade”. (FREUD,1996, p.79)

Entende-se, por esse prisma, que “criar uma fantasia” é, primordialmente, “conceber”, de maneira que a “criação”, a invenção” é, em si, sexual, fenômeno vital que promove a dinâmica da continuidade inerente à manifestação de Eros. Conforme *Dicionário Brasileiro Michaelis da Língua Portuguesa*, a fantasia é concebida como uma “faculdade criadora pela qual o homem inventa ou evoca imagens por meio da imaginação”⁴³, o que nos permite dizer que fantasiar também equivale a idealizar e, estando a fantasia além da realidade, também idealizamos o que ultrapassa nossos limites. Por isso, fantasiamos o interdito e, como a fantasia é capaz de nos transportar para outra dimensão, o princípio de prazer compactua-se com o princípio da realidade para dar lugar à fabulação. Pensando nisso, Maria do Amparo Rocha Caridade (2020), ao discutir a relação entre arte erótica, fantasia e desejo sexual, entende que a sexualidade não se reduz à ação do corpo; o sexo não é suficiente para constituir o homem, porque, além do corpo, o sujeito constitui-se pela linguagem e pela cultura, de maneira que, sendo o corpo atravessado pelo simbólico da linguagem e pela imaginação, podemos ludibriar a fisiologia, parar o tempo, protelar e prolongar o prazer. De Platão a Bataille, o erotismo tem sido concebido como a capacidade humana de prolongar a intensidade do desejo. Sendo assim,

⁴³ Fantasia. In: MICHAELIS. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/FANTASIA/>> Acesso em: 02 de Junho de 2023.

no entrelace do corpo, do simbólico da linguagem e do imaginário da cultura, manifesta-se o erotismo e é nesse encontro que se descobre a dimensão do gozo, pois aí já não se copula apenas para reproduzir, mas também para experimentar e dividir o prazer em uma dinâmica que preza o jogo, a sedução, o oculto, o mistério e, “nessa intenção sempre adiada, brota o desejo”. (CHALHUB, 1993, p. 17)

Como a fantasia move toda ficção, acessar a dinamicidade da imaginação erótica significa conectar-se com a proliferação das imagens do desejo movimentando uma profusão de espelhos que desfiguram ou redimensionam seus reflexos. Percebe-se, por isso, que entender a história da literatura erótica é, portanto, compreender a história dessa proliferação “desmedida”, marcada por um teor vertiginoso e “excessivo”, aspectos inerentes ao imaginário licencioso⁴⁴. Em um ensaio sobre a imaginação erótica para a *Folha de São Paulo*, Eliane Robert Moraes (1994) lembra dois importantes autores franceses que viram na “desmedida” o elemento potencializador para sua criação artística: François Rabelais e Donatien-Alphonse François, o Marquês de Sade⁴⁵. Criador de *Pantagruel*, Rabelais funda o que se tornaria o “pantagruelismo”, concebendo-o como artifício da bebedeira, da glotonaria e da devassidão. Exemplo de sua extravagância pode ser visto no texto que narra a gestação de *Gargântua*, gerado por onze meses e expelido pelo reto da mãe envolvido em fezes decorrentes de um consumo excessivo de tripas⁴⁶. A natureza espalhafatosa de Rabelais também foi absorvida em sua linguagem que expressou a sexualidade selvagem, utilizando-se de termos burlescos e grotescos capazes de potencializar ainda mais o caráter perverso de sua literatura. Sade, por sua vez, destacou-se por suas histórias de teor extravagante, atravessadas por um imaginário perverso que alimenta orgias intermináveis, insaciáveis, e prazeres sórdidos. Em 1785, às vésperas da Revolução Francesa, escreve a obra que se tornaria o registro inigualável da literatura erótica e pornográfica – *Os 120 dias de Sodoma* – através da qual narra a rotina de quatro libertinos que executam seiscentas “paixões”, distribuídas em quatro grupos (simples, complexas, criminosas e assassinas), privilegiando, com isso, a força imaginativa. Claro que a tarefa de calcular, agrupar e organizar a experiência erótica colocaria o criador da Sociedade dos Amigos do Crime diretamente frente à experiência da extravagância e do desregramento, o

⁴⁴ Sobre isso, vale destacar uma abordagem semelhante feita por Octavio Paz: “A alquimia sexual, no budismo tântrico, culmina na transmutação do sêmen em ‘pensamento da iluminação’ (*bodhicitta*): o esperma ascende e explode silenciosamente no crânio do adepto. (PAZ, 1991, p. 213)

⁴⁵ MORAES, Eliane Robert Moraes. Imaginação erótica se baseia no excesso. *Folha de S. Paulo*, 16/1/1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/16/mais/15.html> Acesso em: 05/04/2023.

⁴⁶ *A vida de Gargântua e de Pantagruel* é narrada em uma série de cinco romances escritos no século XVI por François Rabelais. Os textos são atravessados por um teor humorístico, extravagante e satírico, marcados por atrocidades, humor negro e muitos outros descomedimentos. Conforme Rabelais, o “Pantagruelismo” fundou uma espécie de filosofia baseada não só no gozo extremo da vida mas também no desprezo pelas coisas fortuitas.

que reflete em sua expressão literária também marcada pelo excesso, dando vida a personagens que podem ser acessados como índices de várias representações e vivências. Ultrapassando os limites da vivência filosófica, Sade viu na arte literária o lugar oportuno para ingressar na dimensão ilimitada da imaginação erótica, de maneira que, ao “[...] colocar lado a lado a fantasia literária e o raciocínio filosófico, o marquês ficou livre para criar uma ‘fera pensante’, comprometida com a infinita tarefa de dar palavra às particularidades inconfessáveis do homem”. (MORAES, 2006, p. 128)

Em seu ensaio sobre a relação entre a imaginação erótica e o excesso (1994), Eliane Robert Moraes lembra o tratado *De Amore* (século XII), de André o Capelão, em que o clérigo francês da corte de Troyes concebe o amor como "immoderata cogitatio", isto é, “meditação excessiva inspirada pela visão de um ser sedutor”, o que mais tarde contribuiria para a formulação de um importante princípio do erotismo ocidental: "Amo, logo penso" ou "amo, logo escrevo", isso porque “amor” e “literatura” constituem fenômenos movidos essencialmente pela imaginação criadora. Pensando nisso, a autora conclui que nenhuma outra expressão denotaria com tamanha precisão a imaginação de autores como Rabelais ou Sade como o "immoderata cogitatio" de André o Capelão, pois, apesar de tratar-se de erotismo, o excesso contido em obras dessa natureza não é sexual; mas, “excesso de pensamento”.

Em *A imaginação pornográfica* (1967), Susan Sontag também estuda a ficção erótica evidenciando como essa literatura, ao contemplar situações-limite experimentadas pelo homem, mobiliza mente e corpo, promovendo o deslocamento de uma consciência "social" para uma consciência digamos “conflitante”, de maneira que a violência, a morte, a selvageria e tantas outras manifestações do erotismo problematizam constantemente as relações humanas. Sendo assim, a literatura erótica contribui significativamente com a filosofia, visto que, “sob o ardiloso disfarce da ficção, ela guarda uma memória antiga a nos lembrar que os excessos do “cogito” têm algo a ver com as pulsões do corpo” (MORAES, 1994) e por que não com suas excitações? Do latim *excitāre*, excitar significa, conforme Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*: “[...] Estimular; instigar [td.: excitar os nervos/a imaginação: excitar o apetite]”⁴⁷. No mesmo dicionário, a palavra “excitação”, além de significar “desejo ou provocação sexual”, também se apresenta associada ao adjetivo “psicomotora”, evidenciando uma nomenclatura técnica utilizada na psicologia para designar o “estado de agitação psicológica que se manifesta em movimentação constante, tensão”⁴⁸. Robert Stoller,

⁴⁷ Excitar. In: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: < <http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em: 27 de Maio de 2023.

⁴⁸ Excitação. In: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital.

psicanalista norte-americano, convida-nos a pensar a construção da excitação erótica, percebida como “[...] sutil, complexa, inspirada, profunda, fluida, fascinante, aterradora, problemática, imersa no inconsciente e assombrada pelo gênio quanto a criação de sonhos ou arte” (STOLLER, 1998, p. 60). Com essa compreensão, o autor proclama a excitação erótica “um tema da e para a estética”, entendendo que “podemos mesmo aprender mais sobre estética estudando o erotismo do que trabalhando com noções refinadas como beleza ou arte” (STOLLER, 1998, p. 60). Dito isso, a excitação pode ser entendida como uma tensão dinâmica que se manifesta como uma vibração alternante entre dois pólos, de maneira que, “para ficarmos excitados, temos de experimentar os pólos simultaneamente [...] A tarefa que se nos impõe nas experiências a que chamamos estéticas é cingir a situação de modo que, não importa quão ativamente nos movamos, fiquemos dentro dos pólos” (STOLLER, 1998, p. 66-67). Sendo assim, por esse prisma, estética e erotismo constituem criações “cujo propósito é embaçar ou evitar a realidade simulando algum aspecto da realidade, inclusive a realidade psíquica, tal como as emoções” (STOLLER, 1998, p. 67). Pensando nisso, a simulação exerce um importante papel no processo da excitação e, por sua vez, da representação, isso porque, para muitos, uma realidade desprovida de alguma fantasia tornar-se-ia um tanto hostil e cruel. Daí a manifestação de fenômenos capazes de excitar e desfigurar essa realidade a fim de torná-la um pouco mais “suportável”, como os devaneios, os sonhos, a sedução, os fetiches, exemplos de fonte de arte, de maneira que a estética aí se materializa como uma espécie de jogo cujas peças e regras são infinitas. Com efeito, fantasia e sedução representam importantes artifícios que atravessam a arte, o corpo e seus *sentidos*.

CAPÍTULO 2

O LIVRO DE PRAGA: NARRATIVAS DE AMOR E ARTE

Em *Contra a interpretação*, ensaio divulgado originalmente em 1964 e posteriormente editado e publicado na coletânea homônima de 1966, Susan Sontag repensa a crítica de arte problematizando o exercício hermenêutico em prol de uma erótica da arte: “O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais”. (SONTAG, 1987, p. 23) Ao defender uma erótica da arte, sua reflexão questiona a importância até então atribuída à interpretação como instrumento intelectual para acesso às manifestações culturais. Na ocasião da escrita do ensaio, percebeu como boa parte da arte do momento parecia ser motivada por uma fuga da interpretação. Pensando nisso, a discussão de Sontag me parece particularmente significativa quando nos propusemos pensar a literatura santanianna, pois, sendo uma ficção pautada na dimensão do corpo, seu texto se realiza enquanto devir. É nessa condição, portanto, que *as narrativas de amor e arte* vêm se oferecer à leitura, pois, alimentando a profusão de *sentidos* inerente ao domínio erótico, apresentam-se como conjunto de textos que, sem qualquer pretensão de esgotamento, fazem da literatura um instrumento potencial para reunir a dimensão erótica e artística. Sensível ao toque, à música, ao movimento, *O livro de Praga* faz do corpo um suporte para a experimentação da linguagem e se abre a linhas de fuga criando rizomas-devires que se ressignificam conforme a dinâmica dos acessos, dos percursos e das conexões estabelecidas.

Neste capítulo, à luz da revisão bibliográfica apresentada, procedo à análise crítico-teórica de aspectos substanciais da obra escolhida. Conhecer o projeto do qual o livro fez parte tornou-se o primeiro caminho para acessarmos a obra cujo autor fez dos bastidores, ao longo de sua carreira literária, um lugar fértil para tensionar as fronteiras entre vida e arte. Aqui, entrar em contato com os produtos que regeram o andamento do projeto nos mobilizou a procurar alguns objetos de arte com os quais o autor entrou em contato para verificarmos não só o que eles representaram no cenário artístico mas também para percebermos se e/ou como as narrativas do livro absorvem e redimensionam esteticamente algum valor conceitual. Feito isso, transportamo-nos para o palco mas com a sensação de que não havíamos saído dos bastidores dada a sutileza de uma produção que se destaca por um tênue limite entre vida e obra. Neste momento, o trabalho consistiu em cartografar os elementos estruturais do espaço cênico do livro e sua respectiva rede de conexões, percorrendo pela palavra, junto com o narrador-

andarilho, as ruas e exposições de arte em Praga. Esse percurso levou-nos a explorar como Antônio-Fernandes faz do seu trajeto errante pela cidade um caminho propício para a experiência da *flânerie*. Interrogar como a relação mantida com a esfera artística da cidade reverbera em sua palavra representou um caminho para entendermos que a obsessão do “experimental” é, na verdade, regida pela obsessão do narrar convulsivamente seu próprio gesto criativo, pois é nesse exercício que o narrador, um artista-escritor, se completa. Se a escrita parece sugerir uma forma de completude esbarramo-nos com um autor que materializa em seu ofício a experiência erótica do ser em busca de continuidade. Por isso, colocar o corpo em contato com outras tessituras artísticas parece fomentar ainda mais sua literatura marcada que está pela dinâmica do “sentir” para se expressar.

Cumpramos, ainda, percebermos que, dado o caráter ensaístico de narrativas entrecortadas por diferentes gêneros e marcadas pelo inacabamento de formas, além dos conceitos discutidos no decorrer do primeiro capítulo, tornou-se válido pensar como a obra mobiliza a dinâmica babélica, o que também nos levou a explorar o modo de produção rizomático dos textos conforme a filosofia deleuziana. Como as narrativas se replicam umas nas outras, vimos nessa forma de agenciamento dos textos um material potencial para discutirmos como o gesto narrativo torna-se o ato onde a continuidade do ser desejante é então consumada, levando-nos a crer que, para o artista - escritor, narrar torna-se a forma de manter acesa a chama do desejo.

2.1 Amores expressos: os bastidores da criação

Viajar! - mas de outras maneiras: transportar o sim desses horizontes...
Guimarães Rosa

Idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira (RT Features), *Amores expressos* foi um projeto que levou, em 2007, dezessete autores brasileiros para dezessete cidades do mundo⁴⁹, para que escrevessem histórias de amor cujo cenário contemplasse a cidade visitada. Após um mês de viagem nas respectivas cidades, os autores publicariam seus livros em uma das maiores editoras do país, a Companhia das Letras⁵⁰. O título da coleção convida-nos a pensar duas importantes relações propostas pelo projeto. Por um lado, acionamos *Amores* enquanto temática dos livros, tornando-se *Expressos* porque as viagens dos autores duraram pouco tempo, somente um mês. Por outro lado, também podemos pensar na peculiaridade como cada artista concebe e expressa o “amor”, por isso, vários são os amores, várias são as expressões, cada um reivindicando o seu tom e contribuindo para a formação de um panorama das relações contemporâneas.

Vários trabalhos já propuseram pensar a literatura tida “por encomenda”, como é o caso da proposta do projeto “Amores expressos”. Não se pretende discutir aqui as polêmicas levantadas em torno da “qualidade” desse tipo de produção artística, mas vale lembrar o teor dos questionamentos suscitados por esse tema, como: “Obra de encomenda é arte menor?”, “Encomenda gera ‘baixa literatura’”? “Qual é o papel do escritor e do leitor diante das

⁴⁹ André de Leones (São Paulo), Adriana Lisboa (Paris), Amilcar Bettega (Istambul), Antônia Pellegrino (Bombaim), Antonio Prata (Xangai), Bernardo Carvalho (São Petersburgo), Cecília Giannetti (Berlim), Chico Mattoso (Havana), Daniel Galera (Buenos Aires), Daniel Pellizzari (Dublin), João Paulo Cuenca (Tóquio), Joca Reiners Terron (Cairo), Luiz Ruffato (Lisboa), Lourenço Mutarelli (Nova York), Paulo Scott (Sidney), Reinaldo Moraes (Cidade do México) e Sérgio Sant’Anna (Praga).

⁵⁰ O projeto contaria, inicialmente, com recursos provenientes da *Lei Rouanet* (nº 8.313) de incentivo à cultura, uma espécie de mecanismo de captação de dinheiro com renúncia fiscal. Todavia, alguns jornalistas e outros escritores não participantes da iniciativa sugeriram que seria uso de dinheiro público para financiar o lucro de empresas privadas. Por isso, o produtor e idealizador Rodrigo Teixeira acabou desistindo de inscrever seu projeto no edital em questão, privilegiando o financiamento privado, a partir de sua empresa RT Features e via parcerias, uma escolha que lhe deu o direito de adaptar os romances para o cinema. In: ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Amor por encomenda*. Folha de São Paulo. 27 de Julho de 2013. Disponível em <<https://beneviani.blogspot.com/2013/07/amor-por-encomenda-marco-rodrigo-almeida.html>>. Acesso em 10/04/2022. Vale ainda destacar que, conforme matéria veiculada pelo *Globo Online*, em 08/05/2008, a participação da Cia das Letras não se reduziu à publicação das obras, pois também arcou com a metade dos custos financeiros, o que pode ter interferido, de certa forma, na produção dos resultados. In: ABOS, Márcia. *Livros e documentários voltam na bagagem de viagem de 17 escritores brasileiros que participaram do projeto ‘Amores Expressos’*. *Globo Online*, 8/05/2008. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/05/07/livros_documentarios_voltam_na_bagagem_de_viagem_d_e_17_escritores_brasileiros_que_participaram_do_projeto_amores_expressos_-427256441.asp> Acesso - Nov.2008.

estratégias do mercado?”, entre outros⁵¹. O projeto “Amores expressos” foi alvo de muitas críticas, que vão desde a escolha dos artistas até a questão da temática proposta, considerada por muitos como tema clichê⁵². Mas, diferentemente do que se possa pensar, as orientações dadas pelo projeto não afetaram o estilo de Sérgio Sant’Anna, mas fomentaram sua “tara” pelos recursos performáticos do ato criativo e pelo erotismo, questões caras que sempre atravessaram sua escrita. Ardiloso em suas manobras, o autor cumpre uma cláusula contratual sem comprometer seus ideais estilísticos. Para João Paulo Cuenca, co-produtor do projeto, o desafio consistiu justamente em criar uma história de amor que não seja clichê⁵³, o que fez Sérgio Sant’Anna ao ressignificar constantemente sua abordagem do amor, sugerindo novos olhares e representações na obra que resultou de sua viagem: *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte.

O projeto *Amores Expressos* contou com importantes produtos. O principal consistiu, é claro, nas obras que deram luz às viagens ficcionalizadas, sendo posteriormente lançadas pela Companhia das Letras. Antes disso, para atender a uma exigência do projeto, os escritores-viajantes compartilhavam suas experiências da viagem em *blogs*⁵⁴ alojados no site:

⁵¹ Os referidos questionamentos foram colocados por Virgínia Aparecida Ramos Filgueiras (2015) ao refletir sobre os impasses entre literatura e mercado, quando traz como ilustração o caso do projeto *Amores expressos*. In: FILGUEIRAS, Virgínia Aparecida Ramos. *A migração do operário cataguasense em Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2016. Disponível em < <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3575>> Acesso em 20/05/2022.

⁵² Entre as críticas recebidas pelo projeto, vale destacar uma fala de Marcelo Mirisola, publicada pela *Folha* em 18/03/2007, que problematiza o critério de escolha dos autores: “Vou reunir meus amigos de farra e pleitear uma grana da Lei *Rouanet*. Foi isso o que Rodrigo Teixeira e o escritor João Paulo Cuenca fizeram”. (MIRISOLA, Marcelo. Disponível em: <http://colunas.g1.com.br/maquinadeescrever/2008/11/22/entrevistamarcelo-mirisola>) Posteriormente, Mirisola é ironizado por Sérgio Sant’Anna em carta publicada no blog *Todo Prosa*, hospedado no extinto site *No mínimo*: “Meu caro Mirisola, você se esqueceu de que no ano passado me pediu uma carta de recomendação para uma bolsa da Secretaria de Cultura de São Paulo, para ser sustentado, só escrevendo, durante um ano? Não se lembra de que recomendei você como uma verdadeira sumidade de nossas letras? Será que o seu ressentimento de agora é por se considerar um bolsista municipal, enquanto outros vão escrever, como eu, em lugares lindos e que inspiram amores, como Praga? Mas concordo que você foi injustiçado, não sendo incluído em Amores Expressos. Sugiro que essa injustiça seja reparada e você vá escrever uma história de amor na Transilvânia. Abraços. Sérgio Sant’Anna”. (SANT’ANNA, Sérgio. Disponível em: <http://colunistas.ig.com.br/sergiorodrigues/2007/03/21/com-a-palavra-sergio-santanna/commentpage-8/> (Acesso - Nov. / 2008)

⁵³ Conforme matéria intitulada “Livros e documentários voltam na bagagem de viagem de 17 escritores brasileiros que participaram do projeto Amores Expressos”, veiculada pelo *Globo Online*, em 08/05/2008. Na verdade, quando observamos como alguns romances da coleção abordaram a temática, percebemos que a proposta do projeto parece não ter sido tão restrita. *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, por exemplo, explora duas perspectivas de amor que problematiza alguns estereótipos: a relação homoerótica entre um refugiado de guerra e um recruta desertor e a desconstrução da crença do amor materno como sentimento incondicional. Por outro lado, *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, de Luiz Ruffato, a abordagem de uma possível relação conjugal dá lugar, na verdade, à solidariedade entre imigrantes.

⁵⁴ Os *blogs* representaram um importante ponto de acesso, pois os possíveis leitores da coleção acompanharam aventuras que precederam à escrita dos livros, podendo imaginar o que esperar deles. Tratou-se de um projeto multimídia, descentralizador, pois levou o autor a postar quase que simultaneamente ao gesto de produção, devendo estar aberto a comentários e a alterações posteriores.

www.amoresexpressos.com.br⁵⁵, construídos justamente para esse fim, além de participarem de documentários produzidos pela equipe do projeto⁵⁶. Mas, “[...] Como proceder com os enlevos induzidos pela viagem? Escrever? Anotar? Desenhar? Enviar cartas? E, nesse caso, cartas breves ou longas? Preferir cartões-postais? Fotografar? Transportar consigo cadernos nos quais se consignam croquis e frases, palavras e silhuetas, cifras e números?”. (ONFRAY, 2009, p. 50)

Em *Teoria da viagem*, Michel Onfray lança esses questionamentos convidando-nos a pensar como se dá a organização da memória do artista na condição de viajante. Para ele, diante de um imenso fluxo de informações, o artista-viajante não poderia prescindir de um suporte para reter os “abalos circunstanciais aos deslocamentos”, mesmo ciente da impossibilidade de reter a totalidade. (Ins)crever-se, portanto, é preciso. A inscrição marca, na linha cronológica, instantes que reúnem e resumem as memórias (des)locadas.

Durante o período em trânsito dos escritores participantes do projeto, os *blogs* tiveram um tratamento diferente, alguns cumpriram realmente o papel de diário de bordo, outros nem tanto. No *blog* de Adriana Lisboa, por exemplo, a autora consegue relatar suas impressões, sua rotina em Paris e os espaços e exposições visitados, enquanto os *blogs* de Almicar Bettega e Antônio Prata se voltaram mais para reflexões sobre a condição de estrangeiro. De um modo geral, os *blogs* de *Amores Expressos*⁵⁷ registraram os fragmentos de emoções dispersas e percepções desordenadas, material propício para o que Michel Onfray chama de “recordação”: “[...] o que acompanha o espírito após ter abandonado há muito a geografia”. Nesse processo, “[...] [o] corpo se abre à experiência, registra e armazena o difuso, o diverso”. (ONFRAY, 2009, p. 36)

Após passar um mês em Praga, capital da República Tcheca, Sérgio Sant’Anna retorna ao Brasil e dá luz à história de um escritor ficcionalizado que reúne arte e erotismo em uma intensa trajetória pelo cenário artístico da cidade. Em documentário produzido sobre o projeto, Sérgio Sant’Anna demonstra não se apropriar de uma concepção para o amor, mas sugere um entendimento ao lembrar um pensamento de Dalton Trevisan: “De repente chegam amor e muda

⁵⁵ Na ocasião desta pesquisa, o site já havia sido extinto.

⁵⁶ Os documentários foram dirigidos por Tadeu Jungle e Estela Renner, e exibidos no Canal TV Cultura, em 2011, e no Canal Arte 1, em 2013.

⁵⁷ Na ocasião desta pesquisa, alguns *blogs* já haviam sido extintos, recorreu-se a outros registros que pudessem remeter ao que fora exigido pelo projeto. Em documentário intitulado “Sérgio Sant’Anna em Praga”, o autor confessa que naquele momento estava escrevendo um *blog* “por acaso”, em virtude do projeto *Amores Expressos*. Afora esse acaso, afirmou que nunca vai escrever um *blog* e confessou estar de “saco cheio” da internet: “A mediocridade na internet é um negócio espantoso”. In: SANT’ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant’Anna em Praga*. Documentário dirigido por Tadeu Jungle e Estela Renner. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5s-e6FIA5V0>. Acesso em: 18/04/2022.

tudo”⁵⁸. E é atento ao amor das pessoas que passam pela ponte Charles V, um dos espaços preferidos do autor em Praga, que Sérgio confessa que observar esse sentimento ali não se reduz à tarefa contratual de um projeto que prevê a escrita de uma história de amor, vai além disso, demonstrando conectar-se não só com o amor jovem mas também com o amor de velhos casais que continuam se amando.

Ainda que se demonstrasse avesso à internet, Sérgio Sant’Anna chega a publicar nove *posts*⁵⁹ no seu *blog* para o projeto, canalizando, inclusive, alguns conteúdos desse suporte para a própria obra *O livro de Praga*. A exemplo disso, o trecho “Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá”, postado no segundo *post* do *blog*, em 09/09/2007, é também o enunciado que abre a narrativa *A pianista*, tratando-se de uma frase que fez menção à visita do escritor ao museu Kampa para a exposição *Disaster Relics*, de Andy Warhol, uma exposição pautada na abordagem da morte que chegou a contar com uma série de fotografias de acidentes rodoviários. Em uma das passagens dessa narrativa, deparamo-nos com o narrador-andarilho referindo-se a duas importantes produções de Warhol em que “a morte estava significativamente presente”: *Caveiras* e *Cadeira elétrica*.

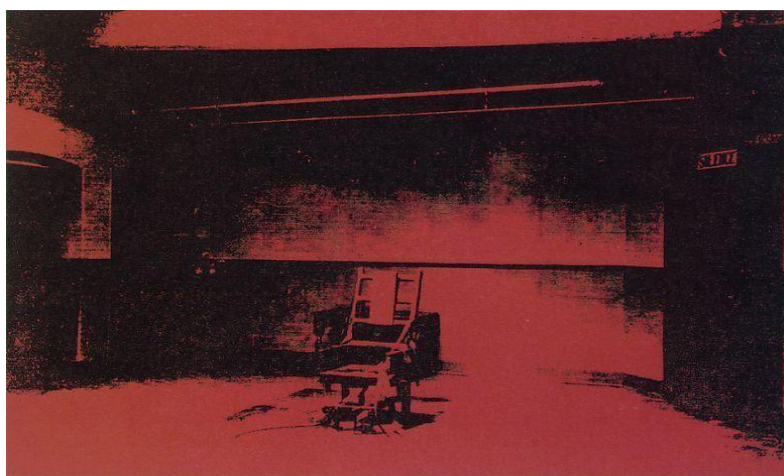


Figura 2: *Cedo elétrico cadeira* (1963), Andy Warhol⁶⁰

Em matéria publicada sobre a relação entre Alice Cooper e Andy Warhol (2017), Maria Monteiro resgata a referida obra, inspirada em uma fotografia de imprensa de 13 de Janeiro de 1953, que retrata a cadeira elétrica onde Julius e Ethel Rosenberg foram executados devido à

⁵⁸ Hospedado em <https://www.youtube.com/watch?v=5s-e6FIA5V0>. Acesso em 18/04/2022.

⁵⁹ O *blog* de Sérgio Sant’Anna pode ser acessado em: <http://blogdosergiosantanna.blogspot.com/>. Acesso em 22/04/2022.

⁶⁰ Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@@/8XXNE3-Andy%20Warhol-cedo%20el%C3%A9trico%20cadeira>. Acesso em: 08/02/2022.

acusação de conspirações contra o governo norte-americano e à entrega de importantes informações à Rússia sobre a bomba atômica.⁶¹ Em 1976, atento ao uso histórico de caveiras que lembra a saudação latina “*memento mori*” (lembra-se de que você vai morrer), a figura de uma caveira também é impressa e pintada em série por Warhol a sugerir que aquele poderia ser o retrato de cada um de nós:

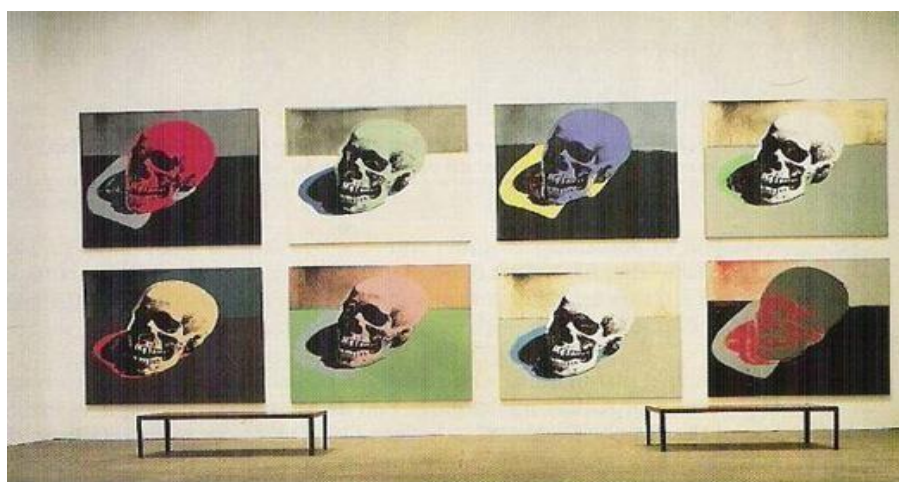


Figura 3: Andy Warhol. *Skull Paintings*, 1976, exposição no Andy Warhol Museum em 1994⁶²

É certo que as pinturas e serigrafias de crânios humanos convidam-nos a pensar a morte como um sujeito universal. Para essa série de natureza morta, Andy Warhol teria orientado seus auxiliares a diversificar as imagens-modelo para as dez impressões, adaptando a luz, atraído que estava pelo jogo de sombras no crânio que ora comprimia ora expandia seu aspecto mortal. Para Hal Foster, “a repetição de Warhol não apenas reproduz efeitos traumáticos; ela também os produz” (FOSTER, 2005, p. 166). Segundo ele, uma série de coisas contraditórias se manifestam nessas repetições, isso porque há, simultaneamente, uma evasão do traumático e abertura para ele.

Ao lado de outros trabalhos como as fotografias de acidentes automobilísticos e de suicídios, Andy Warhol aperfeiçoou a prática da reprodução sucessiva de uma imagem em tela, evidenciando a especulação feita pela mídia a fim de testar a hipótese levantada em 1963: “Quando vemos uma imagem macabra várias vezes, ela deixa de produzir o mesmo efeito”⁶³. Essa citação foi apropriada, inclusive, pelo narrador-andarilho de *O livro de Praga*, para se

⁶¹ Conforme Maria Monteiro (2017). Disponível em <https://www.publico.pt/2017/07/25/culturaipsilon/noticia/recuperada-a-cadeira-electrica-que-aproximou-alice-cooper-e-andy-warhol-1780220>. Acesso em 08/02/2022.

⁶² Disponível em: <<https://www.warhol.org/art>> Acesso em: 08/02/2022.

⁶³ WARHOL, Andy. In: MONTEIRO, Maria. *Encontrada a cadeira eléctrica que aproximou Alice Cooper e Andy Warhol*. Disponível em < <https://www.publico.pt/2017/07/25/culturaipsilon/noticia/recuperada-a-cadeira-electrica-que-aproximou-alice-cooper-e-andy-warhol-1780220>> Acesso em 20/05/2022.

referir às palavras de Warhol ao lado das fotografias que retratavam os corpos esmagados em trágicos acidentes. De maneira geral, a mostra convida-nos a pensar como a repetição interminável de imagens impactantes nos periódicos tem surtido um efeito anestésico, chegando à banalização midiática de situações trágicas. Além de uma série de acidentes terríveis, a exposição conta, curiosamente, com imagens de Marilyn Monroe e Elvis Presley. Para Jiri Machalicky, curador e historiador da arte na República Tcheca, a exposição parece expressar os desastres na sua diversidade. Por isso, Elvis Presley talvez ali compareça por sua morte ainda representar uma espécie de enigma devido a especulações de que não teria morrido. Também podemos mencionar, por essa mesma perspectiva, a conhecida pintura da série Marilyn Monroe a sugerir que o seu suicídio ainda não fora esclarecido⁶⁴.

Dada sua relação com as artes, o narrador-andarilho de Sérgio Sant'Anna atua não só como escritor que vai a Praga para escrever um livro, mas, antes disso, comporta-se como verdadeiro consumidor e crítico de arte contemporânea, demonstrando tratar-se de um intelectual capaz de refletir perfeitamente sobre várias expressões artísticas. Abrir a obra imerso na dinâmica da exposição *Disaster Relics*, de Andy Warhol, representa um convite do escritor carioca para que, junto ao seu narrador-andarilho, percorramos seu museu-livro em uma mostra marcada pela confluência entre arte e vida, pelo teor performático, pelo viés experimental das várias formas de arte, pela crítica à exacerbação da cultura de massa e ao sensacionalismo midiático, pela morte da e na arte e por um profícuo diálogo estabelecido com importantes artistas do século XX, como Franz Kafka, Erik Satie, David Lynch, entre outros. Se embarcarmos nessa viagem, daremos conta da multiplicidade de formas espetaculares que atravessam a obra pautada que está em um território transcultural no qual dialogam o regional e o universal.

Em um *post* do dia 29/09/07, “Valsa do adeus”, autor e leitor se deparam com a confissão de uma mulher que, há muito tempo, vinha lendo textos do autor, cultivando, inclusive, o hábito de ler em voz alta para uma amiga escultora enquanto executava seu trabalho. Movida pelo impacto de seus textos, a mulher, ao buscar mais informações sobre Sant'Anna na rede virtual, encontra então o referido *blog*. Claro que esse suporte acabou legitimando uma jogada de *marketing* para fazer do *blog* um importante canal de divulgação da coleção, a fim de promover a compra do livro. Por outro lado, a troca de mensagens entre autor e leitor parece aí contribuir para o processo de criação, o que reforça, no caso de Sérgio

⁶⁴ MACHALICKY, Jiri *apud* KUBISTA, Anna. *Os desastres estéticos de Andy Warhol*. In: Radio Prague International. 10/08/2007. Disponível em <https://francais.radio.cz/les-catastrophes-esthetiques-dandy-warhol-8605188>. Acesso em 08/02/2022.

Sant'Anna, uma marca estilística do artista que consiste justamente em borrar “memórias” e “ficção”, além de alimentar a interlocução entre escritor e leitores em outros *posts*. Despedindo-se do *blog* e de Praga, Sérgio Sant'Anna por fim publica seu último *post* em 03/10/2007:

Obrigado pelos comentários, pessoal. Quanto ao absinto, não vou negar que gostei, mas já amanhã à noite estou indo para onde não o vendem. Mas faz parte de certos mitos de minha juventude. E os comentários das escultoras me emocionaram nesse momento que deixo tanta coisa vivida nesta cidade que me fascina. Beijos e abraços.⁶⁵

Em um contexto extremamente midiático, o autor contemporâneo é convidado a operacionalizar novas formas de interação e divulgação do seu trabalho, concedendo entrevistas, gravando documentários, publicando em *blogs* e em outras redes sociais, o que o coloca em uma posição bem diferente do escritor clássico, cuja existência enquanto tal só se manifestava na obra propriamente dita, sendo inviável qualquer relação autor-leitor além daquela mediada pela página do livro. Mas, “[...] a nova mídia tornou de fato possível organizar sistematicamente esse tipo de encontro ou, antes, seu simulacro. [...] se cruzo na rua, com um autor que vi recentemente em “Apostrophes”, não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer”. (LEJEUNE, 2008, p. 194)

A expansão midiática formou um espaço propício para consolidação desse fenômeno que, através da cultura do exibicionismo, do compartilhamento da intimidade em vários suportes virtuais, tem alimentado a curiosidade pelo ambiente privado. Com efeito, borra-se frequentemente os limites entre público e seus bastidores, tendência que ecoou fortemente na literatura contemporânea trazendo à tona um expressivo número de produções que materializam a confluência entre ficção, (auto) biografia, “memórias”, relatos de experiência etc. Diante disso, as referências extratextuais parecem tornar-se tão importantes quanto a própria obra, provocando o leitor que se vê diante das perguntas: “o que é real?” “O que é ficcional?” Mas, deve-se o leitor realmente se preocupar com essa espécie de delimitação em um contexto de superexposição da vida privada? Afinal, na vida também não se representa? O encenado no texto não é como o que se representa na vida?

Dito isso, ainda cabe perguntarmos se caberia “ressuscitarmos” o autor cuja “morte” fora decretada por Barthes (1988). Vale destacar que o autor midiático não é o mesmo autor sentenciado por Barthes, isso porque este ainda acreditava em um possível sentido ou “verdade” do texto, ao passo que, no autor contemporâneo, essa “verdade” é frequentemente

⁶⁵ Conforme <http://blogdosergiosantanna.blogspot.com/>. Acesso em 22/04/2022.

problematizada culminando muitas vezes em um espetáculo literário que rasura a fronteira entre vida e obra. Em contexto midiático, o sentido de uma obra não está confiscado ao seu autor, há, na verdade, um movimento que desautomatiza o olhar do leitor acostumado que estava em encontrar a “mensagem” do autor. Sendo assim, talvez possamos dizer que o controle do fluxo narrativo de uma história, por exemplo, nem sempre estará sob o comando do seu narrador, que já não sendo mais uno, se fragmenta e se desdobra em vários outros possíveis.

Pensando nisso, Ângela Maria Dias (2016) lembra como as experiências de Antônio Fernandes em Praga “também se caracterizam pela presença específica da mística da subjetividade como palco interior de dúvidas e especulações sobre arte, erotismo e fantasia”⁶⁶, dando a ver um narrador não só multifacetado, que se comporta como a(u)tor, leitor, espectador, mas também estilhaçado em sua subjetividade. Após executar um dueto erótico com uma pianista, o narrador-andarilho, escritor ficcionalizado de *O livro de Praga* reconhece: “tinha certeza que, depois da audição daquela tarde, eu nunca mais seria o mesmo” (SANT’ANNA, 2011, p. 42). Constatações dessa natureza se reverberam ao longo da obra evidenciando como se cada experimentação artística lhe conferisse um novo “eu”: “O meu eu, seja lá em que medida ele fora integrado antes, se partira, se perdera, e não era simplesmente por causa de minha nova aparência, e sim porque, depois de experiências tão marcantes, de amores até bizarros, eu jamais poderia voltar a ser o mesmo”. (SANT’ANNA, 2011, p. 78) Extasiado e cindido em cada experiência diante da arte, esse narrador, um artista-escritor, produzirá, por sua vez, como se verá mais adiante, narrativas também fragmentadas, cujos enredos embora pareçam lineares, são, na verdade, descontínuos.

⁶⁶ DIAS, Angela Maria. O sentido extremo da cena. In: DIAS, Angela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Org.) *Sérgio Sant’Anna: um autor em cena*. Niterói: Eduff, 2016, p. 137.

2.2 O livro de Praga: o palco

A descoberta de que tudo se passa na fronteira.
Gilles Deleuze

É sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo.
Walter Benjamin



Figura 4: *Shibboleth*, Doris Salcedo, Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007-2008⁶⁷

Entre 2007 a 2008 quem frequentasse a galeria *Tate Modern*, Museu de Arte Moderna e Contemporânea em Londres, deparar-se-ia com cento e sessenta e sete metros de uma fissura aberta no chão. Trata-se da *Shibboleth*, obra de arte apresentada por Doris Salcedo, artista colombiana. Sua instalação impactou diretamente a área da *Turbine Hall*. Esticou-se, longitudinalmente, na parte subterrânea do saguão uma tela de aço que, após ter o piso concretado, sob forte tensão, provocou a rachadura ao longo da superfície. Em entrevista concedida a Fernanda Albuquerque em 2013, Salcedo confessa ser a proposta “radicalmente agressiva: cortar o museu pela metade”.⁶⁸ E em conferência proferida na *Universidad Jorge Tadeo Lozano*, em Bogotá, Colômbia, também reconhece que sua arte consiste justamente em “trabalhar a experiência daqueles que se encontram na margem da vida, nas fronteiras, na periferia da vida, no epicentro das catástrofes.”⁶⁹ A obra desafia, sem

⁶⁷ SALCEDO, Doris. *Shibboleth*. In: Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007-2008. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/blahflowers/1554257290>> Acesso em 12/02/2022.

⁶⁸ A referida entrevista integra a tese de doutorado *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*. In: ALBUQUERQUE, Fernanda; SALCEDO, Doris. *Artista e instituição: um encontro doloroso*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-8, jul.- dez. 2017. e-ISSN2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80122>. Acesso em 12/02/2022.

⁶⁹ SALCEDO, Doris. Fala proferida em conferência na *Universidad Jorge Tadeo Lozano* (2009). In: ROJAS-URREGO, Alejandro *et al.* *Shibboleth* de Doris Salcedo: reflexões sobre a representação do negativo. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol.45 n°.1 São Paulo: jan./mar. 2011.

dúvida, parâmetros formais e as relações entre escultura e espaço, problematizando valores de monumentalidade ainda engessados pela arquitetura. Em 2011, a imagem escolhida para estampar *O livro de Praga* em muito nos lembra, curiosamente, a *Shibboleth*, de Doris Salcedo:



Figura 5: Capa de *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant'Anna

O livro não informa a autoria da imagem, apenas seu responsável gráfico, Rotina_78. Independente disso, vale a pena pensar a força imagética dessa figura para abrir uma obra cuja produção fora motivada justamente pelo cruzamento de fronteiras, em um primeiro momento, geográficas, espaciais. Repleta de sentidos, reconhecemos com Gerard Genette (1997) ser a capa a primeira manifestação estética da obra a despertar a atenção do consumidor/leitor, podendo carregar, ainda, determinada provocação desejada por seu editor. No caso de *O livro de Praga*, podemos dizer que a capa parece inaugurar aí a potência intersemiótica que se manifesta nas narrativas, pois, sendo mediadora de uma experiência sensível, sua cor nos insere de imediato a uma atmosfera obscura, acinzentada, para marcar trincas, fissuras, em uma superfície rochosa que já parece um tanto desgastada. À entrada da ocupação da *Shibboleth*, o visitante se depara com uma advertência contendo algo parecido com “cuidado onde põe os pés, não caia no buraco”. O leitor das narrativas de amor e arte também pode ver a rachadura contida na capa como uma espécie de nota, prólogo, aviso, conselho? Estaria ele prestes a entrar em uma superfície cujas fundações são duvidosas? Estaria o leitor prestes a pisar em um terreno instável, cambaleante, com uma predisposição a desequilibrar quem queira apoiar-se sobre ele? A imagem aí é realmente prenhe de sentidos, convidativa para acessarmos várias chaves de leitura dos textos.

De sua estreia com *O sobrevivente* em 1969 até sua última obra, *A dama de Branco*, em

2020, o palco tornou-se o lugar preferido de Sérgio Sant'Anna. É aí que seus personagens também se realizam plenamente, pois, rompendo fronteiras, fazem da performance uma oportunidade não só para se aproximarem do seu espectador mas também para promoverem a cada nova atuação novas possibilidades de interpretação, ainda que o cenário, os atores e o texto sejam os mesmos. Como já posto, *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* é ganhador do Prêmio Literário Biblioteca Nacional, Clarice Lispector Award. Na ocasião do seu lançamento, em matéria para *O Globo*, Sérgio Sant'Anna endossa que “[...] dos críticos, só espera que ‘abram os olhos e tenham senso de humor’” (SANT'ANNA *apud* FREITAS, 2011). Muito se questiona sobre o gênero da obra, constituída por sete narrativas dedicadas a uma forma de encontro com o feminino: *A pianista*, *A suicida*, *A crucificação*, *A boneca*, *O texto tatuado*, *A tenente*, *O retorno*. Apesar de serem independentes entre si, os textos, narrados em primeira pessoa, são atravessados pelo mesmo narrador-protagonista, Antônio Fernandes⁷⁰, escritor ficcionalizado que, cumprindo uma cláusula contratual, encontra-se em Praga em busca de matéria para dar luz a uma obra que contemplasse a República Tcheca. Mas, o enredo, embora pareça seguir uma cronologia linear, é fragmentado, afastando-se de uma dinâmica centralizadora. Sobre isso, Giovanna Dealtry (2013) ajuda-nos a entender que estar “[...] no presente, nas condições dispostas em *O livro de Praga*, é deixar-se seguir uma obra aberta em que o próprio sujeito observador reconfigura a todo instante o sentido do que foi vivenciado”. (DEALTRY, 2013, p. 216)

O título dado ao livro coloca em evidência uma produção ambientada em Praga, induzindo-nos a pensar, em um primeiro momento, tratar-se apenas de um produto-fruto do acordo feito com a coleção *Amores expressos*. A obra, porém, vai além disso. O leitor se deparará com textos que subvertem concepções engessadas de amor e arte, redimensionando-as para serem acessadas sob outros vieses. Subversão que passa pelo corpo e pela linguagem, por isso, subversivas também são as narrativas de a(mor) e ar(te), ponto de força da ficção santaniana. Em viagem e em trânsito, Sant'Anna se faz personagem e torna sua passagem por Praga matéria propulsora para seu processo criativo, convidando seu leitor a se deslocar da “cômoda posição de mero consumidor de imagens ou histórias pré-fabricadas para a de agente na construção imprevista de sentidos” (MIRANDA, 2005, p. 99). Todas as narrativas buscam manter, em certa medida, uma relação íntima com Praga, cuja arquitetura (igreja, palácio, castelo e casas locais) é atravessada pela estética barroca, seja pelo espetacular jogo de luzes e sombras, seja pelos afrescos, seja pela rica decoração escultórica etc. Vestígios de um passado

⁷⁰ Como se verá mais adiante, o nome Antônio é recorrente na ficção de Sérgio Sant'Anna.

ressignificados em um presente tornam-se mote para recriação ficcional, trazendo à tona um amplo repertório cultural para ser reencenado em outras bases de um novo contexto. Para tanto, a cidade se torna palco que faz girar os saberes e seus contextos, transformando-se de tal maneira que consegue “demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço”. (SANTOS, 2005, p. 115) Ao longo da leitura, deparamo-nos com um narrador-andarilho que, ao percorrer caminhos, registra seu encontro com a monumentalidade daquele lugar e seu impacto na rotina de um transeunte que busca tudo captar, não tendo nada a descartar, pelo menos neste momento em que anda para narrar (ou narra para andar?). Entre passos lentos e acelerados, o que se pode dizer é não que lhe faltam “cenários” e corpos com os quais contracenar.

A obra compartilha locais reais por onde Antônio Fernandes circula, como o Museu Kampa, a ponte Carlos, o hotel Três Avestruzes, o *Ta Fantastika Black Light Theatre*, mas não se reduzem ao cenário de uma descrição realista. Esses espaços são, na verdade, atravessados pela imaginação do autor, que modifica a arquitetura ao inserir novos elementos no cenário urbano de Praga. Ou seja, deparamo-nos com episódios fantasiosos e burlescos, a exemplo do que ocorre com a estátua sensual de uma santa católica, mas encenados em uma paisagem empírica. Em documentário produzido sobre o projeto, Sérgio Sant’Anna já endossara: “Não vou falar nada do que eu tenha vivido aqui, mas o que minha imaginação viveu”⁷¹. Daí dizermos que o espaço se redimensiona em função da capacidade imaginativa do narrador que, imerso a uma atmosfera marcada por ansiolíticos e absinto etc, vê-se constantemente criando situações atravessadas de muito desejo, mas também de medo, dúvidas, culpa etc. É isso que faz Praga se tornar o trampolim para se chegar ao mundo criado, afinal, como lembra Ligia Chiappini Moraes Leite: “[...] Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou”. (LEITE, 2002, p. 06). Dito isso, lemos *O livro de Praga* como obra sobre territórios e trajetos possíveis, mediadora do diálogo entre os objetos culturais da cidade, o imaginário do escritor e o imaginário do leitor. Em trânsito, autor e leitores experimentam deslocar-se em uma viagem cujo sentido vai muito além da transposição geográfica, envolvidos que estão em uma narrativa pautada na experiência prolongada das passagens, do *devoir*, das movências⁷².

⁷¹ SANT’ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant’Anna em Praga*. Documentário dirigido por Tadeu Jungle e Estela Renner. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5s-e6FIA5V0>. Acesso em 18/04/2022.

⁷² Em estudo sobre as figurações do deslocamento nas literaturas das Américas, Zilá Bernd (2007) entende que, em tempos de globalização, questões relacionadas ao deslocamento, ao movimento e à fluência ganham lugar de destaque, de maneira que “para os críticos, comparatistas ou simplesmente estudiosos da literatura, a teoria propõe uma vasta panóplia de termos tais como: flânerie (Benjamin), movência, nomadismo (Glissant), errância, travessia (Guimarães Rosa), deriva, migração/migrância, entre-lugar (S. Santiago), entre-dois(Sibony), braconnage (S.

Em *O livro de Praga*, a mobilidade e suas implicações subsidiam em grande medida as manifestações do amor e da arte. A realização amorosa, subentendida pela proposição do projeto, não se materializa ou se dá de forma incomum⁷³. A inseparabilidade entre vida e arte, por sua vez, também pode ser acessada pelo viés do farsesco, da piada, do melodramático e de uma busca do sublime. A artista que dá título à primeira narrativa⁷⁴, *A pianista*, é encontrada ao acaso, bem como a exposição *Disaster Relics*, com obras de Andy Warhol. Antônio Fernandes, escritor-protagonista, depara-se com o museu anunciando a exposição quando perambulava pela cidade. Como já dito em outro momento, trata-se de uma exposição em que Warhol explora a morte, apropriando-se de desastres de automóvel, caveiras, cadeiras elétricas etc, permeando “[...] uma pretensão ao nada e ao vazio” (SANT’ANNA, 2011, p. 10). A repetição traumática das catástrofes, marca da exposição, será absorvida em todo livro, podendo ser acessada como própria força criativa do artista, afinal, estando Warhol em todos os lugares, como reconhece o narrador ao abrir o livro, o conjunto de sua obra não só se tornará uma importante referência conceitual de Antônio Fernandes, amante das artes, mas também se configurará a própria natureza de suas experiências artísticas. Pensando nisso, Giovanna Dealtry (2013) chama nossa atenção para o modo como “coloca-se em jogo na prosa de Sant’Anna a saturação do discurso e do olhar realista, a partir do encontro com obras ou artistas que também desafiaram as categorizações e os parâmetros convencionais das artes”. (DEALTRY, 2013, p. 204)

Imerso nas obras de Warhol, Antônio Fernandes ouve breves acordes, entrecortados pelo silêncio, despertando a dúvida de sua audição e a sensação de irrealidade, o que

Harel), liquidez (Bauman), deslocamento, zapping (Sarlo), passagens transculturais (Ortiz), desterritorialização (Deleuze e Guattari), percurso (Bouvet), entre outros”. Conforme a autora, Walter Moser, Patrick Imbert, Simon Harel, entre outros, são importantes referências que se apropriam da denominação mais abrangente de “Mobilidades Culturais”, abarcando, em certa medida, o que se opõe ao que é fixo e imóvel (o cânone, as leis, o poder, as normas etc). BERND, Zilá. Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 30, 2007, pp. 89-97. Universidade de Brasília. Brasília, Brasil. Disponível em < <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9139> > Acesso em 13/02/2022.

⁷³ Em entrevista concedida à Biblioteca Pública do Paraná, Sérgio Sant’Anna se posiciona a respeito da sexualidade em *O livro de Praga*: “Acho que realmente houve um excesso de sexualidade no livro. Não sei explicar o porquê. Tenho assim uma vaga noção. Primeiro, botei um personagem para viver episódios. O primeiro episódio me veio à cabeça daquele jeito: o cara vai a uma audição de piano, mas esse concerto acaba descambando para a sexualidade. Isso aí me deu o tom para o livro todo. Aí fui escrevendo narrativas — não são contos, são narrativas, porque são interligadas. E todas têm uma carga grande de sexualidade. Engraçado, porque é uma questão da fantasia, pura e simples. Passei um mês em Praga. E passei um mês flinando lá, absolutamente sozinho.” SANT’ANNA, Sérgio. In: *Um Escritor na Biblioteca*. Secretaria de Estado da Cultura: Biblioteca Pública do Paraná, 2013. p. 135-152. Disponível em < https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/documento/2021-03/escritor_biblioteca_2011.pdf > Acesso em 13/02/2022.

⁷⁴ Nesta pesquisa, farei uso da terminologia “narrativa”, também adotada por Sérgio Sant’Anna, conforme nota acima, para me referir aos textos da obra estudada.

percorrerá, por sua vez, a obra como um todo. E é, ao procurar a fonte daquela sonoridade, que o escritor-protagonista se surpreende com Béatrice Kromnstadt, cujos concertos são apresentados para um só ouvinte/espectador. As performances contam com composições de Constantin Voradeck, um excêntrico acometido pela loucura em sua busca de uma “música que tenderia para o infinito” (SANT’ANNA, 2011, p. 25), sendo as audições irrepetíveis e dirigidas por Demetrius Svoboda, responsável pela “concepção” do concerto. Admitido para assistir ao concerto, Fernandes é convidado a participar, durante a audição, de um dueto sexual com a virtuose Béatrice Kromnstadt, exercendo a função de coadjuvante ao ter seu corpo envolvido na performance. *Drowning for Love* (Afogando-se por amor) é a escultura localizada no rio Moldávia, pode ser contemplada da janela da antessala à sala de concertos. A obra de arte é uma representação de Béatrice, insensível ao endeusamento amoroso de Jean-Louis, tido como guarda-costas, recepcionista e bilheteiro do concerto. Sobre isso, Giovanna Dealtry observa: “Como na série de elementos elencados antes, durante e após a apresentação da pianista, podemos dizer que o próprio livro funciona como uma constante encenação em aberto”. (DEALTRY, 2013, p. 213)

Na segunda narrativa, Antônio Fernandes salva uma suicida, Giorgya, que diz buscar o que lhe faltava no fundo do rio. Após impedi-la de se jogar da ponte Carlos, o protagonista busca convencê-la ser possível viver com sua melancolia sem desistir da vida. Não tendo para onde ir, ele a acomoda em seu quarto de hotel e vivem uma experiência amorosa, sua última noite antes de finalmente se jogar ao rio. Ao partir, Giorgya lhe deixa um bilhete: “*Você é um homem muito amável*”. Consumado o ato, o corpo da jovem é visto enganchado à escultura *Drowning for Love*, obra do episódio anterior, cena que passa a ser multiplicada pelos turistas que a filmam, fotografam e a replicam em vários suportes digitais. A essa altura, Fernandes cogita que Svoboda, “o diretor de tudo”, provavelmente já se apoderara do referido espetáculo, fundindo escultura, acaso e uma trilha sonora, a fim de transformá-la em uma obra capaz de unir as “indissolúveis vida e morte”. (SANT’ANNA, 2011, p. 60).

Na terceira narrativa, deparamo-nos com o protagonista que, ainda impactado com a imagem do corpo de Giorgya no necrotério, recorre ao absinto e aos ansiolíticos. Sentindo a presença de um espectro, sai em busca, nas ruas de Praga, de um lugar aconchegante, com pouca luz e com frequentadores cordiais, que o “devolvessem ao mundo dos vivos” (SANT’ANNA, 2011, p. 63), momento em que volta à ponte Carlos e à estátua de santa Francisca, uma freira que, em oração, em sua cela, recebera o Cristo e, condenada por trama com o diabo, fora queimada. Por isso, conforme a lenda, Cristo a livrou das chamas. Ainda que absorto pela combinação da bebida e de ansiolíticos, Fernandes roga à santa a conservação da memória de

Giorgya. Como se alucinado, ele toca a estátua, sente uma mulher e, percebendo-se acariciado por santa Francisca, é levado para o interior de sua cela, quando é recebido sexualmente em um ritual de imitação de Cristo. Fernandes entende a carícia como “cheia de amor puro”, mas acaba em uma transa quando presume não só ouvir um “coro celestial, acompanhado por uma orquestra maviosa”, mas também ver o demônio, podendo ser este Voradeck (o compositor maldito) ou Svoboda. O auge da relação é uma crucificação, ao fim da qual, “[...] ambos gozávamos, sem escândalos [...] como a maior de todas as graças” (SANT’ANNA, 2011, p. 75). Reprendido por uma policial, Fernandes volta à esfera terrena e ao hotel, onde poderá por sua vez descansar.

Na quarta narrativa, o protagonista evoca mais uma vez a permanência, agora a de Francisca, mas já sabia que não poderia experimentar novamente aquele “estado de graça”, por isso evita se deparar com a imagem da santa em suas passagens pela ponte Carlos. Depois de viver amores “bizarros”, ansiava agora habitar “a parte luminosa da vida”, chegando a buscar o teatro de luzes e sombras para assistir ao *Aspects of Alice*, baseado nas histórias de Lewis Carroll. Ao sair do espetáculo, o escritor compra, na lojinha de teatro, a boneca Gertrudes, a menina – sombra de Alice, interpretada por outra atriz, também de nome Gertrudes, que ora fugia, ora buscava a personagem de Carroll. Encantado com a “boneca noturna”, Fernandes a leva consigo tendo a representação da sombra como algo “extremamente poético, nada soturno e sim lírico” (SANT’ANNA, 2011, p. 83).

Contemplando-a no hotel, o protagonista é tomado por devaneios e por lembranças vagas que o levavam a um tempo da infância, cheio de territórios vedados, como quando “passava a mão nas bonecas, levantava suas sainhas” (SANT’ANNA, 2011, p. 88). Memórias que o encorajavam, em certa medida, a descobrir como o Senhor Vert resolvera a questão das roupas íntimas de Gertrudes, debruçando-se sobre os seus atributos e adereços e personificando-a gradualmente. Imerso em divagações, recupera as vivências eróticas experimentadas em sua infância. Acusado pelos hóspedes do hotel de pedofilia, por ouvirem palavras obscenas trocadas entre uma jovem e Fernandes, este acaba se tornando alvo de uma investigação minuciosa que recorre ao depoimento de um artista-médico-psiquiatra-médium, a fim de se entender o ocorrido.

Após viver vários mal-entendidos, Antônio Fernandes confessa querer solidão e anonimato, de maneira que, na quinta narrativa, *O texto tatuado*⁷⁵, através de um texto inédito

⁷⁵ Uma versão anterior dessa narrativa, intitulada também “O texto tatuado”, foi publicada anos antes do lançamento de *O livro de Praga*, em 2009, pela Revista Granta em Português/4. SANT’ANNA, Sérgio. O texto tatuado. In: *Granta em Português/4*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 45-58.

de Kafka, sua história de amor será com a arte, não menos intenso do que os outros amores vividos até aqui. Em um bar chamado *A dançarina*, o protagonista conhece Peter, um rapaz que lhe faz uma proposta instigante: ver “fragmentos de um texto desconhecido de Kafka, tatuados com letras fosforescentes no corpo de minha [de Peter] irmã gêmea nua” (SANT’ANNA, 2011, p. 103). O percurso até Jana descortina uma Praga subterrânea e perigosa, atravessada por traficantes e dependentes químicos, contando, ainda, com um bar de uma *drag queen* casada com um sócio de Fernando Pessoa. Durante o encontro com Jana, levanta-se uma série de questionamentos sobre a arte ali exibida, problematizando o que seria “real” e “invenção” bem como o seu valor.

Em *A tenente*, sexta narrativa, o protagonista reencontra a oficial de polícia tcheca que havia acompanhado seu envolvimento com a suicida, a boneca e a santa. Informado pela tenente Markova de que seria notificado para que deixasse o país, Fernandes a convida para seu quarto de hotel, onde experimentam algumas experiências sadomasoquistas. Já a última narrativa, *O retorno*, resgata a menina-sombra, Gertrudes, uma réplica comprada no aeroporto que, personificada mais uma vez pelo escritor-protagonista, acompanha-o em sua volta ao Brasil. Nessa experiência em Praga, viajar tornou-se o exemplo do que prega Michel Onfray: “uma intimação a funcionar sensualmente por inteiro. Emoção, afeição, entusiasmo, espanto, interrogação, surpresa, alegria e estupefação”. (ONFRAY, 2009, p. 35) Portanto, para entrar no clima de *O livro de Praga*, basta estar disposto a colocar-se nas fronteiras, experimentar o corpo e apenas imaginar.

2.3 Antônio Fernandes: entre artes, passos e letras

A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos.
Michel de Certeau

O leitor é convidado a passear pela rua, a entregar-se a uma pequena flânerie textual. O flâneur, portanto, não é apenas aquele que perambula pela cidade, algo a ser estudado. A flânerie é um método de leitura de textos, para ler os sinais e pistas da cidade. É também um método de escrita, de produzir e construir textos.
Charles Baudelaire

Do francês *flâneur*, conforme Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, o verbo “flanar” significa “andar sem destino, vagar; PERAMBULAR; VAGUEAR”⁷⁶, uma palavra cuja semântica vai além do retrato de uma ação, pois seu alcance se amplia para pensar uma arte que se manifesta no caminho, nos passeios, nos percursos, nas travessias. O substantivo francês *flâneur* designa, portanto, o passeante, ocioso, que, na França do século XIX, representa um importante tipo literário para as ruas de Paris, podendo ser pensado como um *voyeur* do cotidiano que observa pessoas, condutas, momentos, história. A *Nineteenth-Century Encyclopaedia Larousse* sugere que o termo pode derivar de uma palavra irlandesa para “libertino”, conforme estudo realizado pela professora Elizabeth Wilson, *The invisible flâneur*. Segundo ela, um panfleto anônimo publicado em 1806 talvez represente a referência mais antiga a esse sujeito urbano ao descrever um dia na vida de Monsieur Bonhomme, um “desocupado” da era Bonaparte que passa boa parte do seu tempo em cafés e restaurantes. Uma curiosidade a seu respeito é que ele:

[...] Escolhe estabelecimentos frequentados por atores, escritores, jornalistas e pintores — noutras palavras, interessa-se predominantemente pelas artes. No decorrer do dia, ele capta os comentários sobre novas peças teatrais, as disputas no mundo da arte e as publicações de maior projeção — várias vezes sua expectativa entusiástica ante os salões de pintura é mencionada” (WILSON, 2013, p. 47).

O *flâneur* torna-se, assim, um observador arquetípico da esfera pública das grandes cidades europeias em crescimento, passa a maior parte de seu tempo a olhar o espetáculo urbano e a examinar suas transformações: “[...] Por exemplo, ele pára na praça Louis XV para examinar os sinais do telégrafo marinho, ainda que nada saiba sobre eles; está fascinado

⁷⁶ Flanar. In: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: < <http://www.auletedigital.com.br> >. Acesso em: 08 de Junho de 2022.

pelas várias novas construções então em andamento. [...] Ele passa horas a fazer compras ou observar vitrines; olha livros, a nova moda, chapéus, pentes, joalherias e novidades de todos os tipos” (WILSON, 2013, p. 47). Esse observador e divagador é atraído pelas ruas labirínticas da cidade, pela multidão que nelas circula e pela efemeridade decorrente de tudo que passa. Daí nasce a *flanêrie* como exercício de experimentar e perceber a vida no cenário urbano moderno e seus possíveis desdobramentos, como o apagamento do homem em sua multidão, colocando-o em um estado de abandono.

Ao longo da história, deparamo-nos com importantes textos literários que sugerem pensar a vivência do *flâneur*. A exemplo disso, podemos lembrar o conto *Avenida Niévski*, de Nicolai Gógol, de 1835, cujo projeto gráfico reproduz um passeio pela “artéria” de São Petersburgo. A narrativa é atravessada por traços impressionistas resultantes das reformas sociais efetuadas pelo czar Alexandre I, uma fase de importantes alcances na história russa, de maneira que nos deparamos com um narrador que exalta a avenida, sua transformação e seus transeuntes: “Quantas mudanças ela sofre em apenas vinte e quatro horas!”. (GÓGOL, 2013, p. 130) A via que dá título à narrativa é simultaneamente passagem, vitrine e inspiração, podendo ser pensada, sob o olhar atento de Gógol, como uma espécie de metáfora da então capital do Império Russo, São Petersburgo. Em resenha publicada na *Folha de São Paulo*, Manuel da Costa Pinto reconhece o conto como “precursor de ‘O Homem da Multidão’, de Poe (cujo narrador segue um anônimo pelas ruas de Londres), e dos ‘Pequenos Poemas em Prosa’, em que Baudelaire associa o belo à experiência de choque da modernidade”⁷⁷, o que exige, por sua vez, uma nova forma de olhar para o mundo, bem como novas propostas estéticas.

O Homem da multidão é um dos contos visionários de Edgar Allan Poe. Sentado em um café em Londres, o narrador da história observa a multidão em uma das principais ruas da cidade, quando um senhor, já velho, chama a sua atenção pela expressão que carrega. Curioso, o narrador começa a segui-lo e, atento ao seu vagar, percebe que o senhor ora se afasta, ora retorna para a multidão, andando muitas vezes em círculos, de maneira que, apesar de não suportar a solidão, parece buscar a multidão, mas não se envolvendo com esta. Como *O pintor da vida moderna*, o narrador de Poe flagra, “[...] na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução.” (BAUDELAIRE, 1996, p.12) Na verdade, o narrador e o enigmático personagem parecem

⁷⁷ PINTO, Manuel da Costa. *Trama de Nikolai Gógol faz anatomia do fetichismo da mercadoria e da alienação*. Resenha publicada na Folha de São Paulo Ilustrada em 08/09/2012. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/65081-trama-de-nikolai-gogol-faz-anatomia-do-fetichismo-da-mercadoria-e-da-alienacao.shtml> Acesso em 12/04/2022.

compartilhar a vivência do *flanêur*, pois, enquanto o primeiro acompanha os movimentos da cidade e as passagens do homem da multidão, o segundo experimenta a errância, o *voyeurismo* e a solidão urbana.

Em *O Spleen de Paris*, também conhecido como *Pequenos Poemas em Prosa* (1869), de Charles Baudelaire, os poemas exprimem, de forma geral, a angústia do homem moderno em meio às multidões das grandes cidades, trazendo à tona os efeitos da nova organização social urbana, como as ruínas, a alienação e a desintegração. Em “As multidões”, por exemplo, a instância lírica entende que “multidão, solidão, são termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo” (BAUDELAIRE, 2020, p. 26), de maneira que a multidão só pode ser vista e sentida pelo homem que consegue “povoar a sua solidão”. Em *O pintor da vida moderna*, o autor também endossa:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *Flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)

O projeto *Amores Expressos* também parece despertar uma inspiração *flâneuse*, e Sérgio Sant’Anna se destaca ao produzir *O livro de Praga* trazendo a história do *flanar* de um andarilho que percebe a capital tcheca como espaço marcado pelo encontro entre o cosmopolita e o local: “Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá, foi o que pensei quando, flanando por Praga, avistei o nome do artista pintado em enormes letras coloridas num grande muro nos fundos de um prédio à margem do rio Moldávia”. (SANT’ANNA, 2011, p. 09) A referência a Andy Warhol, pintor e cineasta norte-americano, logo na primeira narrativa, já sugere como a cidade de Praga do século XXI se reordena multiculturalmente como articuladora de produtos culturais e internacionais. Nas narrativas de Charles Baudelaire, Nikolai Gógol e de Edgar Allan Poe, a multidão e seu cenário urbano não despertam nos seus espectadores e escritores o mesmo êxtase. Claro que, em *O livro de Praga*,

mais de um século depois, a capital tcheca e sua organização socio-cultural redimensionam as provocações artísticas em seus transeuntes, convidando-nos a pensar como Sérgio Sant'Anna se apropria de um narrador-escritor, Antônio Fernandes, que protagoniza um dandismo performático por onde passa em Praga. Curiosamente, o primeiro nome desse andarilho também é atribuído a outros personagens de Sant'Anna, como Antônio Flores, o famoso músico do conto “As cartas não mentem jamais”, publicado na obra *O monstro* (1994), e Antônio Martins, o crítico de teatro da obra *Um crime delicado* (1997). Considerado o nome mais popular da antropônimo portuguesa, “Antônio” ainda carrega, conforme Orlando Loreiro Neves, uma origem obscura, embora alguns lhe atribuam “etimologia etrusca que deu em latim *antonius*, << inestimável >>, ou etimologia grega, <<*anthonomus*>>, <<que se alimenta de flores>>.”⁷⁸ Considerando a mutabilidade da língua, perceberemos que o nome ganha, ao longo do tempo, outros sentidos, como o “que não tem preço, o que enfrenta”, conforme Iba Mendes (2014).⁷⁹ Fernandes, por outro lado, é “um nome patronímico que tem origem no espanhol Fernandez [...] significa ‘filho de Fernando’ [...] Fernando, por sua vez, vem do nome germânico *Fredenando* [...]”⁸⁰. Outras referências onomásticas reconhecem que Fernando poderia derivar, ainda, de outro nome germânico, *Fridenand*, “cujo significado ‘viajante corajoso’ é o resultado da junção dos elementos *fardi*, que significa ‘viajante’ e *nand*, que significa ‘o que ousa viajar’”⁸¹.

Claro que não se pretende conferir aqui uma identidade ao narrador-protagonista pela semântica dos nomes que lhe foram atribuídos, mas não se descarta a possibilidade de refletirmos sobre como a trajetória desse andarilho parece carregar, em certa medida e, em alguns momentos, muito do que a pesquisa onomástica tem apresentado em termos linguísticos e culturais. Em Praga, Antônio, enquanto artista, não só consome artes, mas, além disso, consome-as por via da experimentação do feminino, que, alegoricamente pode estar associado às flores, elemento também potencialmente simbólico. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, por exemplo, compartilham uma extensa literatura que evidencia uma abrangência cultural desse elemento: “para Novalis, a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial”; na arte japonesa do arranjo de flores (ikebana), “[...] a

⁷⁸ Antônio. In: NEVES, Orlando Loureiro. *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em < <https://www.topleituras.com/livros/dicionario-nomes-ca67>> Acesso em 12/04/2022.

⁷⁹ MENDES, IBA. *Dicionário de Nomes Próprios: com ênfase aos nomes bíblicos*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014. Disponível em < www.poeteiro.com>. Acesso em: 12/04/2022.

⁸⁰ Fernandes. In: Disponível em <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/fernandes/>> Acesso em 12/04/2022.

⁸¹ Fernando. In: Disponível em < <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/fernando/>> Acesso em 12/04/2022.

flor é efetivamente considerada como o modelo do desenvolvimento da manifestação, da arte espontânea, sem artifícios e no entanto, perfeita.; como também o emblema do ciclo vegetal – resumo do ciclo vital e de seu caráter efêmero” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 437). Ora, não podemos pensar assim as relações de Antônio Fernandes com as artes experimentadas? Relações amorosas, frutivas, cíclicas e passageiras? Sendo as mulheres o canal para experimentação das artes, Antônio Fernandes também parece consumir o “eterno feminino” de Goethe, sua última expressão no segundo *Fausto* “para designar a atração que guia o desejo do homem no sentido de uma transcendência. Nesse caso, o feminino representa o desejo sublimado”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.421) O sujeito Antônio que transcende via a grande experiência diante da arte é o mesmo indivíduo Fernandes, “filho de Fernando”, que, se entendido pela raiz germânica, *Fridenand*, não é só viajante por cruzar outros territórios, mas um “viandante”, caminhante, que, em suas performances diárias, circula e, em um gesto ousado, rompe fronteiras entre as artes.

Sendo assim, como num ato performativo, Antônio Fernandes, escritor ficcional, coloca-se também em cena atuando enquanto a(u)tor e narrador da relação estabelecida com todos aqueles objetos artísticos encontrados e criados em sua passagem por Praga. Transitando pelo território fugidio de devaneios eróticos, Antônio Fernandes combina-os com reflexões sobre tendências da arte contemporânea, podendo ser lido como uma espécie de *flâneur* e dândi que contempla algumas ressonâncias de Baudelaire, Gógol e Poe. Considerando o salto temporal e espacial e, guardadas as diferenças estilísticas em relação a esses autores, o narrador-andarilho de *O livro de Praga* atua não apenas como um espectador, mas, sobretudo, como participante, coautor de produções artísticas, e, claro, protagonista de sua arte, experimentando, através de uma zona fronteira de sentidos, incursões ditas “vanguardistas”. Ou seja, mais do que espectador do novo, ele se inscreve como importante peça na produção da arte por ele contemplada, consumida e construída. Como lembra Eneida Maria de Souza em prefácio ao livro *Todas as cidades, a cidade*, de Renato Cordeiro Gomes: “Oblitera-se a cena e diluem-se as fronteiras entre palco e público, dia e noite, exterior e interior, próximo e distante”⁸². Não só Sérgio Sant’Anna se autoficcionaliza. Seu narrador também se ficcionaliza, coparticipa de outras criações e cria a narrativa dessa coparticipação⁸³, o que nos permite dizer que *O livro de*

⁸² SOUZA, Eneida Maria de. In: GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rocco: Rio de Janeiro, 2008, p. 13.

⁸³ O narrador-protagonista da obra *Um crime delicado* (1997), Antônio Martins, também experimenta a coparticipação de uma curiosa manifestação artística, uma espécie de instalação através da qual se envolverá eroticamente com Inês, uma moça manca que se torna modelo para um pintor italiano, Vitório Brancatti. Considerando o desdobramento entre vida e arte suscitado pelas obras *Um crime delicado* (1997) e *O livro de Praga* (2011), cumpre observarmos aqui como os diferentes narradores, ambos Antônio, promovem, cada um à

Praga não é só o livro de registro da cidade sobre a qual o narrador-andarilho se propõe a escrever, mas também sobre sua elaboração e sobre os signos em rotação, parafraseando Octavio Paz, envolvidos na tradução dessa cidade.

Enquanto andarilho, o narrador também usa a máscara do *flâneur* nas outras narrativas deixando entrever suas percepções de lugares e experiências fugidias e inesperadas: “[...] Foi assim, com o espírito como que imerso nas águas, que ouvi uma voz feminina dizendo algo numa língua para mim estranha” (SANT’ANNA, 2011, p. 44), “[...] Eu procurava passear descompromissadamente pela cidade” (SANT’ANNA, 2011, p.78), “[...] Flanando pela Karlova, rua estreita e encantadora reservada a pedestres” (SANT’ANNA, 2011, p. 79) etc. Apesar disso, sabemos que o narrador se apresenta como escritor levado a Praga propositalmente para escrever um livro sobre uma história de “amor”. Esse dado é suficiente para percebermos que estamos diante de um *flâneur*, cujo andar e olhar não são tão distraídos, mas orientados por um projeto editorial que submete o artista ao impasse entre aquilo que é possível e aquilo que é permitido imaginar e escrever. Para isso, Antônio Fernandes, instância ficcional, torna-se mediador entre Sérgio Sant’Anna e o editor do projeto. Diferentemente do *flâneur* clássico, o escritor-andarilho não busca asilo na multidão, mas resgata a memória da “cidArte” através da escrita, anda para escrevê-la e restaurá-la pela letra. Por isso, seus itinerários não são ao acaso, pois “ainda que pareça deambular, nunca anda exatamente ao léu”, lembrando o personagem Augusto do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca⁸⁴. Sem deixar de atender à encomenda, Sérgio Sant’Anna, engenhoso em suas manobras, apropria-se de uma série de [arte]manhas e compõe uma obra de natureza híbrida, atravessada pelo estilhaçamento de outras linguagens e gêneros do discurso, como o ensaio, o conto, a crítica de arte, regada, ainda, por doses de autoficção.

Considerando o alcance da terminologia “narrativas”, que abrange o conto, a novela, a crônica etc, o autor contorna a orientação do mercado editorial ao elegê-la para compor o subtítulo do livro: “narrativas de amor e arte”. Ardiloso em suas manobras, o escritor também tensiona os limites das peculiaridades das artes: o texto para a literatura, o som para a música, a imagem para a pintura, fazendo do texto literário um corpo magnético que reúne várias expressões artísticas: a escultura, a performance, o teatro, etc. E, diferentemente das formas clichêizadas das histórias de amor, o autor ressignifica o tema conforme se dão as relações

sua maneira, importantes provocações sobre o tênue limite entre elas, dado o envolvimento enquanto escritores e artistas-especta(t)ores com o teatro, uma arte da representação. Pensando nisso, faço um breve desdobramento, no fim deste subtópico, sobre a experiência desses dois narradores com as artes e as mulheres nelas implicadas.

⁸⁴ FONSECA, Rubem. *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. In: FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

afetivo-amorosas na contemporaneidade: efêmeras e instáveis. Dessa forma, enquanto no final do século XIX, o *flâneur*, personagem da crise do capital, resiste ao choque urbano em outros tempos e geografias, Sérgio Sant’Anna, mais de um século depois, desafia o tratamento comercial do livro⁸⁵, reivindicando a vontade de fazer literatura quando os olhares se voltam para os meios de comunicação de massa e quando o discurso literário reclama, por sua vez, o seu valor⁸⁶, afinal como já dizia João do Rio: “Flanar é a distinção de perambular com inteligência”⁸⁷.

Ao problematizar a lógica de mercado, Sérgio Sant’Anna e seu alter-ego, Antônio Fernandes, tornam-se um *flâneur* à moda do que sugere o *Nineteenth-Century Encyclopaedia Larousse*: o libertino. Tomado pelo desejo desvairado de conhecer a cidade e, apropriando-se de rotas alternativas para burlar algumas (im) posições de um projeto que representa um empreendimento lucrativo, o autor dá luz a um escritor ficcionalizado que, ao buscar material inspirador para escrita do seu livro, compartilha com seus leitores não só sua admiração das boas artes, mas também sua perambulação e sua errância como partes constitutivas de sua escrita, podendo ser entendidas, percebidas e sentidas como “possibilidades estéticas” do texto⁸⁸.

O narrador-*flâneur*, que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade como um discurso, vendo-a enquanto inscrição do homem no espaço e no tempo. Lê os signos da cidade: o “corpo”, a base física, os significantes, cujos significados – “a alma encantadora” – o narrador constrói pelo estabelecimento de nova sintaxe, nova gramática, nova semântica, motivado pela empatia-entusiasmo que o identifica à rua. E produz um outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também do papel de *flâneur* que, agora, deambula pelo discurso-rua, caminho de letras impressas. O leitor e o narrador unidos pelo “amor das ruas”. A alma encantadora não está aí previamente dada: é construído *flâneur*, e colado a ele, o leitor. (GOMES, 2008, 122)

Seu percurso é marcado pela sedução, todo seu envolvimento com a atmosfera artística da cidade passa pelo envolvimento com o universo feminino. Em todas as histórias, a mulher é

⁸⁵ Flora Sussekind lembra que, na década de 1980, a lógica do mercado surge com força, assinalando o crescimento editorial, o que inibiu uma reflexão crítica mais cuidadosa, já que “[...] o interesse primordial é vender livros, não analisá-los” (SÜSSEKIND, 2003, p. 35), o que desencadeou um tratamento sobretudo comercial do livro.

⁸⁶ Em 1995, em entrevista concedida a Paulo Paniago, Sérgio Sant’Anna reconhece: “O escritor tem que se contrapor à mídia, não se deixar seduzir pelo que é fácil”. “Esperança quixotesca”. In: *Jornal de Brasília*, Brasília, 10 de janeiro de 1995, caderno 2, p. 1.

⁸⁷ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

⁸⁸ Uma importante contribuição para essa chave de leitura pode ser encontrada em *Walscapes: o caminhar como prática estética* (2013), de Francesco Careri, autor que reflete a experiência ligada ao caminhar, reconstituindo momentos que vão do dadaísmo ao surrealismo (1921 a 1924), da Internacional Letrista a Internacional Situacionista (1956 - 1957), e do minimalismo a *land art* (1966-1967).

o canal através do qual o artista interage com alguma expressão artística e experimenta alguma fruição dos sentidos, de maneira que, do Museu Kampa às vielas pouco iluminadas, Antônio Fernandes compartilha com os seus “seguidores” como ele se sente provocado a reagir a cada obra de arte em uma cidade cujo mapa é atravessado por uma arquitetura marcada pelo encontro entre o antigo e o moderno, o sagrado e o profano. Ao narrar esse percurso, a palavra do escritor também embarca em uma viagem intersemiótica⁸⁹ cujo destino, não sendo fixo, consiste justamente nos encontros e compartilhamentos com outros signos, o que a colocará em um processo contínuo de metamorfose da linguagem verbal em outros sistemas semióticos. Assim, ao perceber ao longe o nome de Andy Warhol, “pintado em enormes letras coloridas”, Antônio Fernandes segue a direção do Museu Kampa, de maneira que, sendo essas letras “pintadas”, também somos convidados a participar de um passeio intersemiótico⁹⁰. Como bem lembra Michel Onfray, “a viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos: sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção – o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume.” (ONFRAY, 2009, p. 35)

Como se sabe, a interface com duas ou mais linguagens, a valorização de muitas imagens e símbolos que provocassem a decodificação do leitor, tornaram-se uma atividade constante da criação textual decadente. Baudelaire, Huysmans, Oscar Wilde, entre outros, debruçaram-se em algumas produções em que se propuseram analisar, por exemplo, a arte pictórica, o que mostra que não só circulavam na esfera das artes plásticas mas também se comportavam e atuavam enquanto críticos. Sérgio Sant’Anna, de modo semelhante, transitava pelo mundo da arte e sobre isso também escrevia. As constantes referências a pintores, escultores, produtores de artes de forma geral, em narrativas que, muitas vezes, parecem mais ensaios-críticos, ilustram bem isso e mostram que, sob a ótica decadente de uso da palavra como arma, reivindica a produção de uma literatura capaz de pensar a insuficiência da

⁸⁹ Em pesquisa sobre a ficção de Sérgio Sant’Anna, ao discutir os “Três textos do olhar”, da obra *O vôo da madrugada*, Marcelo de Souza Pereira reflete como a contemplação do quadro de Cristina Salgado, da fotografia da década de 20 e das reproduções dos quadros de Balthus tornam-se a motivação para a criação desses três contos-ensaios. Conforme o pesquisador, a literatura santaniana se mobiliza o tempo todo contra um “marasmo criativo”, de maneira que estar atento a outras expressões artísticas tornou-se um exercício constante do autor que busca “*insights*” que possam contribuir com o seu imaginário. (PEREIRA, 2013, p. 106)

⁹⁰ Vale observar que o artista que se destaca logo na primeira frase do livro, Andy Warhol, foi justamente conhecido por ousar experimentar várias formas de arte, o que lhe permitiu produzir trabalhos pautados na intermedialidade. Em 1967, por exemplo, criou um projeto denominado *Exploding Plastic Inevitable* (EPI) em que combinou as linguagens sonora, visual e verbal, contando com a música do *Velvet Underground* e banda em uma série de shows que combinavam a coreografia, os filmes de Warhol, o show de luzes e a letra das canções. De modo semelhante, Sérgio Sant’Anna parece entender que “*um artista que não ensina nada a outros artistas, nada ensina a ninguém*”, parafraseando Walter Benjamin. (BENJAMIN, 2006, p. 271)

própria palavra, de maneira que, como lembra Giovanna Dealtry: “Na tentativa de questionar os limites do literário, Sant’Anna incorpora à sua obra – por meio de citações, apropriações, intertextualidades etc. – olhares e linguagens próprias a outros campos, como as artes plásticas, o teatro, o ensaio”. (DEALTRY, 2013, p. 203-204). Em *Um crime delicado* (1997), por exemplo, o autor dialoga com o teatro, a pintura e a crítica, contando a turbulenta paixão de um crítico de teatro por Inês, moça manca, modelo de pintor ultrarrealista, entendendo tratar-se de “[...] uma comédia grave, um romance quase policial. Só que em vez de um enigma sherlockiano um enigma duchampiano”⁹¹. Acusado de estupro, o narrador e crítico Antônio Martins entende que o seu envolvimento com Inês não passava de uma integração à obra-instalação de Brancatti, isso porque “se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma.” (SANT’ANNA, 1997, p. 127). O cenário a que se refere diz respeito ao apartamento da modelo, descrito pelo narrador como uma espécie de ateliê em que se podia ver um biombo, uma tela, um cavalete, um divã, uma muleta, entre outros elementos, atravessado por uma “luz suave do entardecer de outono” (SANT’ANNA, 1997, p. 96). Mas, antes mesmo da constatação desses elementos, Martins, ao adentrar no apartamento, já havia sido tomado por uma sensação de ingressar não um “cômodo real”, mas um ambiente organizado para se transformar em algo mais, como “um cenário, ou, mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitório Brancatti” (SANT’ANNA, 1997, p. 96). Se o apartamento se torna como tal, Inês nada mais é que uma “mercadoria” do artista que a coloca dentro de uma tela, pois o que se sabe é que o local era alugado por Brancatti: “A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. (SANT’ANNA, 1997, p. 101) Em *Um crime delicado*, se o estupro é consumado dentro de uma instalação artística como faz crer o narrador, na condição de crítico de arte, o suposto crime por ele cometido, ao integrar uma manifestação artística, também faria dele, crítico, um encena(t)or para a execução do espetáculo. Pensando nisso, Ângela Maria Dias (2003) nos ajuda a compreender o seguinte:

[...] Seus personagens [...] 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 [...]”. (DIAS, 2003, p. 40)

⁹¹ SANT’ANNA, Sérgio. O criminoso delicado volta ao local dos primeiros crimes. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 28, p. 11, ago. 1997.

O livro de Praga também explora, em uma de suas narrativas, a problemática do estupro associado à relação do seu narrador, um artista escritor, com uma boneca. Como já dito em outro momento, o narrador Antônio Fernandes não é só o escritor em busca de material para escrita do seu livro, mas um consumidor e crítico de arte que se envolve, em cada narrativa, ainda que indiretamente, com determinada experimentação artística: o dueto erótico em “A pianista”, a escultura *Drowning for Love* em “A suicida”, a escultura de Santa Francisca em “A crucificação”, a leitura performática de um texto apócrifo de Kafka, tatuado no corpo de uma jovem, em “O texto tatuado”, e a boneca Gertrudes, a menina-sombra da narrativa “A boneca”, que aqui busco enfatizar. Nessa narrativa, sendo a cenografia “volátil, feita de sombras e projeções”, como afirma o próprio narrador, entendemos que o espetáculo não acaba quando fecham as cortinas do *Ta Fantastika Black Light Theatre*, mas se estende, como num jogo de ecos, até ao quarto do hotel *Três Avestruzes*, quando Antônio Fernandes, de posse da réplica de Gertrudes, personagem que interpretava a menina-sombra de Alice, personifica-a em seu palco interior, como se ela houvesse se lançado do tablado físico para agora performar em outro espaço. O quarto de hotel e o imaginário de Fernandes tornam-se, então, a projeção de um espetáculo em movimento como uma espécie de instalação performática e itinerante, que agora oferece ao seu especta(t)or o palco para também contracenar. A diferença em relação à obra *Um crime delicado* é que, nesta, o espaço físico do apartamento parece ser propositalmente projetado para cenário por um artista plástico, também uma espécie de diretor artístico, ao passo que, em *Um livro de Praga*, o quarto de hotel onde se hospedara Fernandes e seu imaginário representam uma extensão daquilo que não acabou no palco do *Ta Fantastika Black Light Theatre*, pois o espetáculo torna-se um contínuo devir no “quarto da imaginação”, transcendendo a noção de tempo e espaço em “uma peça que se desdobre indefinidamente”, para lembrar um trecho de *A tragédia brasileira*.

Ao pesquisarmos sobre a capital da República Tcheca e suas opções turísticas, o *Ta Fantastika Black Light Theatre*, localizado próximo à famosa ponte Carlos, é apontado como importante ponto turístico em Praga, sendo *Aspects of Alice* o programa principal na casa artística, pois o público que não domina o tcheco também pode assistir ao espetáculo não-verbal, que faz uso da pantomima, da dança e do teatro de sombras. À entrada da galeria onde se localizava a casa de espetáculos, um cartaz compartilha um texto informativo do qual extraímos o seguinte trecho:

Bem-vindo ao nosso teatro, você entrará em um mundo de ricas imagens visuais, romance chagaliano, poesia, música e símbolos misteriosos, um mundo onde o tempo parou e nada é certo...

A performance de teatro de luz negra que você verá está longe da agitação do mundo de hoje.

Aspectos de Alice não é uma narrativa de Alice no País das Maravilhas, é um vislumbre do mundo do autor Lewis Carroll e das histórias que ele conta a uma menina moribunda sobre sua vida na mágica cidade de Praga.

Não é uma história – é um sentimento, uma sensação ou talvez um sonho... (Tradução minha).⁹²

A breve sinopse com a qual o escritor empírico provavelmente se deparou representa uma importante fonte de informação para pensarmos o alcance e a recriação da performance no imaginário do escritor, agora ficcionalizado, que, após assistir ao espetáculo contendo uma cenografia feita de claros-escuros, compra uma “boneca noturna”, “uma representação de sombra”, conforme o narrador. Para dar continuidade à performance pautada em uma “sensação” ou talvez um “sonho”, segundo informa a apresentação acima, o especta(t)or se entrega a uma esfera onírica para contracenar, em seu palco interior, com a menina-sombra cujo “vestido azul-noite, com uma poeira de estrelas nele estampada” (SANT’ANNA, 2011, p. 83), compunha o cenário extremamente poético e lírico, formando uma infundável *mise en abyme*. E a encenação não acaba ao se ver desperto e surpreendido por policiais à sua porta, mas se estende, agora, à delegacia e ao processo judicial envolvendo outros participantes, como o doutor Faber, seu advogado, o doutor Arnost Hovarth, o *Ventríloquo*, entre outras autoridades policiais e judiciárias, culminando numa espécie de peça-processo que investiga a plausibilidade do ocorrido, como a insinuar a indiscernibilidade entre vida e arte em uma obra aberta⁹³.

⁹² Welcome to our theater, you will enter a world of rich visual imagery, Chagallian romance, poetry, music and mysterious symbols, a world where time has stopped and nothing is certain...The black light theatre performance you will see is far from the hustle and bustle of today’s world. Aspects of Alice is not a retelling of Alice in Wonderland, it is a glimpse into the world of author Lewis Carroll and the stories he tells to a little dying girl about her life in the magical city of Prague. It is not a story – it’s a feeling, a sensation or perhaps a dream... Disponível em < https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g274707-d2277704-Reviews-Ta_Fantastika_Black_Light_Theatre-Prague_Bohemia.html> Acesso em 05/01/2024.

⁹³ Embora não seja o foco da análise proposta, esse movimento executado pela ficção santianiana parece absorver, em certa medida, a dinâmica da *live art* sobre a qual reflete Renato Cohen em *Performance como linguagem* (2002). Para o autor, “a *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. [...] A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: ‘Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro’” (COHEN,

Sendo assim, em *Um crime delicado*, se o suposto estupro é contestado por provavelmente fazer parte de uma instalação artística, em “A boneca”, o fato de a violação da possível menor ter se dado em sonho também coloca em xeque o suposto atentado cometido. Em ambas as histórias, a busca para se compreender as circunstâncias da acusação de estupro é o combustível para a escrita. Nas duas narrativas, o feminino não é só objeto de desejo do artista, crítico teatral e escritor, ambos profissionais da escrita, mas o meio pelo qual interage com alguma manifestação artística, tornando-se, mais do que um espectador, uma peça fundamental que atua, contracenando, performa, narra, posiciona-se e escreve sua participação e fruição estética. Por essa perspectiva, as narrativas de Sant’Anna em muito nos lembram a discussão de Jacques Rancière a respeito do “Espectador emancipado”:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*. (RANCIÈRE, 2014, p. 17-18)

Nesse sentido, as manifestações artísticas com as quais os narradores de Sérgio Sant’Anna entram em contato os fisgam de tal maneira que os dois Antônio, Martins e Fernandes, são solicitados a reagir a essas obras, provocando-os, por sua vez, a produzirem, cada um a sua maneira, ainda mais arte. Em *O livro de Praga*, do mesmo modo que a menina da obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, renasce no espetáculo *Aspects of Alice* no teatro de luzes e sombras em Praga, a menina Gertrudes, sua sombra na referida performance e, posteriormente projetada em uma boneca, também renasce no palco interior do especta(t)or, artista-escritor, Antônio Fernandes. De maneira semelhante, em *Um crime delicado*, a Inês tal qual apresentada por Antônio Martins não deixa de ser uma releitura da modelo Inês do pintor Vitório Brancatti, ambas relidas na versão cinematográfica *Crime delicado*, de Beto Brant (2005). Isso demonstra que, em todos os casos, as obras colocam em evidência que a produção

2002, p. 38). De maneira geral, deparamo-nos, na ficção santaniana com muitos narradores-protagonistas, profissionais da palavra e consumidores de arte, que problematizam o papel passivo do espectador, entram em cena e se comportam enquanto a(u)tores do processo criativo e da manifestação artística.

artística, não sendo “gozo” particular do autor, é constantemente reinventada em/com outros corpos.

2.4 Sob o signo do mito babélico

A língua mãe não era uma língua única, mas o conjunto de todas as línguas
Umberto Eco

Arca de Babel
Era uma vez duas histórias:
a cidade em construção
era este barco à deriva.

Nele, as línguas, enroscadas,
pares híbridos e férteis,
cresciam e multiplicavam-se.
Um abarcar, muitas arcas:
esta cidade à deriva
é balbúrdia e tradução.
Patrícia Lavelle

Ao longo da história, percebemos com clareza como a literatura antiga estabelece um expressivo diálogo com a mitologia e a cosmologia. O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. Em *Linguagem e mito* (1985), Ernst Cassirer lembra que, no princípio, ciência, arte e religião mantinham-se interligadas, de maneira que o mito manifestou-se como uma forma de racionalizar alguns fenômenos. Com o passar do tempo, essas instâncias vão paulatinamente se afastando e assumindo novos contornos. Em *Mito e sociedade na Grécia antiga* (1999), Jean-Pierre Vernant ajuda-nos a pensar o *mythos* e o *logos*, que, inicialmente, também não se polarizavam, mas que, posteriormente, percorrem espaços diferentes, sendo o primeiro pensado no âmbito do imaginário e da fabulação, enquanto o segundo, no domínio da inteligibilidade e da legitimidade. Com isso, entre os séculos 8 e 4 a.C, o mito perde sua significação religiosa quando os filósofos pré-socráticos passam a usá-lo para designar uma narrativa concernente à genealogia de seres sobrenaturais, tais como deuses e heróis, enquanto o *logos* passou a ser usado para fazer referência ao pensamento lógico-racional. A sociedade arcaica via no mito um meio para se conhecer a origem da vida e, para assim, tornar-se apta a reproduzir a criação, um gesto que levaria o homem não só ao conhecimento do mito, como também à sua narração,

dando a ver o poder criador da palavra. No que tange à função do mito, Mircea Eliade afirma que:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio". Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, *tal qual é hoje*, é o resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*. (ELIADE, 1972, p. 13, grifos do autor)

Por isso, indiferentemente do tempo ou lugar em que surgem, os mitos cumprem um importante papel para pensar fenômenos de criação ou fatos diários da vida humana e animal, de maneira que, não sendo ficção ou fantasia, oferecem uma narrativa possível para explicação e compreensão do mundo. Em *A poética do mito*, Eleazar M. Mielietinski (1987), pesquisador russo, entende que, sendo o mito um princípio criativo, a literatura encontra-se geneticamente relacionada com a mitologia, quando compartilha inúmeros exemplos de manifestação da mitologia na literatura. Pensando nisso, em nosso estudo, evidenciaremos a questão do mito como fonte potencial de criação literária. Com Georges Gusdorf (2010), percebemos a linguagem como fenômeno contemporâneo à criação do mundo, “a obreira dessa criação”, visto que é “pela palavra que o homem vem ao mundo, e que o mundo vem ao pensamento” (GUSDORF, 2010, p. 44). George Steiner, crítico literário francês, reconhece como as concepções do divino “estão sempre associadas ao atributo da criatividade” (STEINER, 2003, p. 27). Sabemos que, ao longo dos tempos, os mitos se transformam dando lugar a outras formas como a lenda e a elaboração romanesca. Clémence Ramnoux (1977) elenca, inclusive, algumas características que contribuem para suas variações, entre elas, “os elementos lendários são os mais fáceis de combinar, os mais aptos a proliferar, abertos, por isso, aos efeitos da mutação e às vias de evolução”. (RAMNOUX, 1977, p. 17) Com efeito, literatura e mito têm estabelecido uma relação de infinitas trocas. Vários textos literários apropriam-se de temas e situações psicológicas ou sociais de personagens mitológicas, redimensionando-os em múltiplas variações e interpretações. Claro que não só a literatura, mas a arte em geral encontra na mitologia, judaico-cristã ou greco-latina, uma valiosa fonte de inspiração para suas obras. Para citar um autor cuja escrita em muito nos lembra a veia poética de Sérgio Sant’Anna, Osman Lins, em depoimento sobre a presença estrutural do mito em sua obra *Avalovara*, faz uma importante observação sobre essa tendência que marca algumas obras latino-americanas:

Existe um certo parentesco entre os escritores ibero-americanos que nos diferencia dos europeus, ou, mais especificamente, dos franceses. Nós, por exemplo, temos uma certa cultura literária, não somos primitivos no romance, mas estamos ligados aos mitos arcaicos de forma diferente que eles. Enquanto que, para os europeus, os mitos são focalizados como tema de estudo, para nós, eles são elementos integrantes da obra. Eles trabalham conscientemente com os elementos míticos, e nós fazemos uma fusão entre lucidez e inconsciente na nossa obra, os mitos vão se projetando do inconsciente. É o que tenho sentido na minha obra: são os mitos que falam. E falam tão claro que me intimidam. São tão visíveis que me assustam⁹⁴.

Do mesmo modo, podemos dizer que *O livro de Praga* constitui uma verdadeira cosmogonia literária, apresentando um intenso amálgama de linguagens dos mitos, de várias naturezas, que vão desde a dimensão mítica da criação, passando pelo mito da unicidade perdida e consequente busca de um eterno retorno, até o mito babélico que resulta na diversidade linguística. Como já visto, em *Praga*, Antônio Fernandes, narrador-escritor-andarilho, sob a condição de migrante e errante, percorre múltiplos espaços e memórias culturais, que atravessarão, certamente, sua escrita, convidando-nos a acessar a cidade-texto como um texto-álbum carregado de imagens, de representações simbólicas, lugar de encontro com o outro, espaço motor da memória:

[...] A senhora Agnevska veio lá de dentro e, sem dúvida, me tratou com mais respeito:

[...] — O senhor deverá subir ao segundo andar, ir até o final da sala de exposição e lá encontrará uma porta que abre para uma escada. Às 15h45, o senhor poderá subir essa escada e verá Jean-Louis lá em cima. A audição será às dezesseis horas e terá uma hora e quinze minutos de duração. Desde já, aviso que não poderá levar câmera, gravador ou celular para a sala de concerto. — Não tenho nada disso comigo, não se preocupe.

— Bom, o senhor ainda tem tempo. Se quiser dar uma olhada no acervo do modernismo tcheco, está na sala do segundo andar. Ah, e não deixe de ver a escultura *Drowning for Love*, de Jeronimus Clavert. O senhor Svoboda não o perdoaria. Ela é visível da sala de Jean-Louis.

Subi ao segundo andar e fiquei agradavelmente surpreso com a mostrada modernismo tcheco, com um pé fincado nas ideias da escola Bauhaus, como aliás estava escrito num cartaz na parede, e com amostras bastante interessantes das obras de artistas construtivistas, cubistas, suprematistas. (SANT'ANNA, 2011, p. 18-19)

O percurso labiríntico e enigmático sugestionado aí parece-nos convidar a fazer um trajeto semelhante ao trilhado por Teseu em Creta, isso porque o caminho que Antônio Fernandes percorre para chegar ao concerto é longo, sinuoso e parece interminável. A senhora

⁹⁴ LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 172.

Agnevska parece vestir-se de Ariadne oferecendo a Antônio Fernandes o mapa/fio que lhe permitiria atravessar o labirinto não para matar um minotauro, possivelmente encontrado em sua rota na pessoa de Jean-Louis, “um homem com tórax robusto”, “curvado para a frente” e uma “corcova acentuada” em sua “deformidade”, mas para alcançar o topo de uma torre onde viveria uma verdadeira “promiscuidade artística”. A paisagem de uma Praga marcada por suas “construções antigas”, “torres medievais”, “igrejas”, “castelo”, de estilo gótico⁹⁵ e conservador, diverge, conforme o narrador, da experiência radical daquela proposta pela arte no museu Kampa, cuja estrutura física em muito nos lembra a cidade babélica, por sua escada em caracol conduzindo a um “espaço circular que parecia ser o de uma torre” e por seu acesso labiríntico e permeado de suspense:

Enquanto olhava as obras apressadamente, pois só tinha quarenta e cinco minutos para vê-las, também observava, com uma atenção periférica, a cidade de Praga, com toda a sua beleza, suas construções antigas, torres medievais, igrejas, o castelo, e tudo isso, enquadrado pelas vidraças, acabava por ser uma outra exposição e um enorme contraste. À hora marcada, fui direto ao final da última sala e, diante de uma porta fechada, havia um empregado uniformizado do museu. À simples menção do meu nome, ele abriu a porta e me fez passar. Comecei a subir uma escada estreita, em caracol, não muito iluminada; via-se que em cima havia uma claridade maior. Chegando lá, achei-me num espaço circular que parecia ser o de uma torre, com uma mesa de madeira, duas cadeiras, um quadro na parede mostrando notas musicais estilizadas. Havia também uma escada de quatro degraus que ia dar numa dessas portas que abafam os sons, além de um pequeno anexo aberto na parede, com uma janela pela qual penetrava a luz da tarde. (SANT’ANNA, 2011, p. 11 – 12)

A construção imagética do episódio contido logo na primeira narrativa convida-nos a experimentar uma arte pautada na filosofia do mito babélico, um suporte semântico que parece movimentar, subliminarmente, os sete blocos narrativos do livro. Sob a imagem-fundo de Babel, acessamos sua escritura que, ao carregar o nome “Praga”, não só nomeia a cidade percorrida pelo narrador-*flâneur*, mas também sugere a suposta “praga”, o suposto “castigo”, a que sua arte está sujeita por construir uma “torre” para alcançar, em seu teor vanguardista, níveis cada vez mais altos, afinal “[...] enquanto existir a criatura humana, existirá também o

⁹⁵ Do latim *gothicus*, o termo gótico deriva-se de “Godos”, povo germânico considerado “bárbaro”, denotando, portanto, sua língua. Ao longo da história, o termo adquiriu uma semântica bem ampla, atuando como adjetivo ou classificação de diversas manifestações artísticas, estéticas e comportamentais. Vale destacar que a história da tribo germânica que vagava pela Europa por volta do século IV contribuiu significativamente para associar a expressão, em muitos momentos, aos labirintos, às masmorras, às catacumbas etc. Representando o período das grandes construções, por suas altas torres, o estilo gótico via nos vitrais coloridos e transparentes um importante instrumento capaz de levar o homem à comunicação direta com Deus. Na literatura, também usado para nomear o romance surgido na Inglaterra a partir do século XVIII, o estilo gótico manifestou-se em textos que valorizavam o lado sombrio e obscuro que o homem buscava esconder, trazendo à tona a tensão entre dicotomias como bem/mal, puro/impuro, noite/dia, claro/escuro etc.

desejo de levar a cabo a construção da Torre”, como lembra Franz Kafka em *O emblema da cidade*⁹⁶. Conforme o teólogo Hubert Bost (1985)⁹⁷, o vocábulo *Bab-ili* (porta de deus), do idioma acadiano, parece ter contribuído para a formação da palavra Babel⁹⁸, porém, o processo tradutório, muitas vezes impreciso, implicou em transformar *Bab-ili*, ou *Bābil* ou *Bab-ilu* em verbo hebraico *B’lil*, carregando a semântica de “confundir”. Com efeito, devido às línguas semíticas que circulavam em Babel, (con)fundir parece ter alimentado um duplo sentido capaz de provocar ainda mais (con)fusão, também fazendo referência à própria “perturbação” dos *sentidos* dos idealizadores da torre frente à sua construção. Em *Torres de Babel*, Jacques Derrida relê a narrativa bíblica e também se refere à tradução da palavra Babel como “homônimo ou sinônimo de confusão”, chegando a admitir que o referido termo seria “intraduzível”: “[...] Essa história conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade como impossibilidade”. (DERRIDA, 2002, p. 20- 21). Por outro lado, sabendo que Babilônia deriva do acadiano *Bāb-ilu*, que significa “portado céu”, a poética de *O livro de Praga* é construída sob a pretensão arquitetônica e religiosa das grandes torres-templo, a exemplo dos *zigurates* construídos por povos da antiga Mesopotâmia⁹⁹, pois é tentando acessar esse portal por meio de “Praga” e de sua arte que Antônio Fernandes busca garantir sua redenção: “[...] Está certo que aquele Jean-Louis era de ferro, mas não Giorgya, tornando-se ela, então, cobiçável pelos artistas hiperdoentios, com sua necrofilia pelos pseudos pós-pós, essa praga, sem trocadilho, universal”¹⁰⁰.

Na obra, o mito de Babel pode ser pensado metaforicamente pelos diversos idiomas, etnias e culturas que coabitam a cidade cosmopolita de Praga, potencializando questões em

⁹⁶ Também traduzido como “O brasão da cidade” (*Das Stadtwappen*), trata-se de um conto que integrou a obra póstuma intitulada *Narrativas do espólio* (*Erzählungen aus dem Nachlass*), organizada por seu amigo Max Brode lançada em 1931, sendo traduzida em 2002 por Modesto Carone. O texto também evoca a narrativa bíblica da construção da torre, cuja finalização não é uma preocupação por parte das pessoas envolvidas, pois acredita-se que é preferível relegar às gerações posteriores o término dessa edificação.

⁹⁷ BOST, Hubert. *Babel: du texte au symbole*. Genève: Editions Labor et Fides, 1985.

⁹⁸ Em árabe, “Bavel”; em português, “Babilônia”.

⁹⁹ Em pesquisa sobre a *Torre de Babel e a cultura midiática* (2020), Laura Salmeron Reis compartilha importantes descobertas sobre os zigurates, a saber: “[...] Ao analisar a Mesopotâmia, pode-se encontrar diversas ruínas de zigurates que serviam como templos e centros religiosos das cidades-estados da região. Os zigurates diferem das pirâmides em diferentes aspectos, por exemplo, a estrutura de cada um, mas o principal é que, enquanto as pirâmides serviam como túmulos para os grandes líderes, os zigurates serviam como templos, morada dos deuses e, portanto, apenas os sacerdotes tinham acesso à estrutura”. (REIS, 2020, p.16). Disponível em <<https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/27884>> Acesso em 02/02/2023)

¹⁰⁰ Em pesquisa sobre a ficção santanniana, Marcelo de Souza Pereira vê a alusão trocadilhesca aos “pseudos pós-pós”, concebidos como “praga universal”, “como uma crítica à rotulação, feita pela crítica, de determinadas expressões artísticas como “pós-modernas” ou uma crítica aos artistas que se auto-intitulam ou aceitam a denominação de ‘pós-modernos’”. Para Sérgio Sant’Anna, o pós-moderno, é um rótulo ultrapassado e insuficiente para abarcar a multiplicidade de propostas estéticas da contemporaneidade”. (PEREIRA, 2013, p.127)

torno da linguagem e sua origem, em torno da “singular revolução do ato criador” e da “onipotência criadora da linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 61), da multiplicidade linguística, da diversidade cultural, da tradutibilidade, da experiência exílica, entre outras questões. Construída para atingir o céu, a Torre de Babel passou a ser entendida como índice de desordem, desentendimento, dispersão e ruína. Na literatura moderna e contemporânea, a releitura do mito tem acessado a cidade enquanto lugar do caos e da fragmentação decorrentes do processo de urbanização e do avanço dos meios de produção. E é pela “catástrofe” que se erguerá *O livro de Praga*, apropriando-se logo em sua primeira narrativa, da exposição *Disaster Relics*, que em homenagem ao trabalho de Andy Warhol, reúne uma série de obras do artista que documentam eventos catastróficos. Como já dito, a exposição é composta não só por recortes de jornais contendo manchetes e fotografias de acidentes desastrosos, mas também por fragmentos de entrevistas concedidas por Warhol:

[...] E estavam lá, nas paredes, as palavras do artista entrevistado por G. R. Swenson:

Eu acho que foi a grande foto de um acidente de carro e a manchete: 129 MORREM. Eu estava pintando também as Marilyn's. E me dei conta de que tudo o que estava fazendo era Morte. Era o Natal, ou o Dia do Trabalho — um feriado — e toda vez que você ligava o rádio eles diziam, “4 milhões vão morrer”. Foi assim que tudo começou.

[...] A morte também estava significativamente presente em *Caveiras* e *Cadeira elétrica*, ambas com imagens e cores trabalhadas, e causava uma impressão muito forte a cadeira elétrica vazia do humano, como se condenados à morte já houvessem passado ou ainda fossem passar por ela. (SANT'ANNA, 2011, p. 10)

Assim também começa Sérgio Sant'Anna o relato do seu livro, elegendo imagens de destruição para que sejam pensadas enquanto uma suposta “origem”, reunindo resíduos culturais e fragmentos de uma explosão artística, cujos signos/escombros formam uma constelação de língua(gens). Com Babel, a diversidade das línguas tornou-se uma punição de Deus: “[...] a *língua*, concebida como um fundo comum, unitário, unificador e criador, distingue-se das *linguagens* cuja pluralidade se apresenta como uma punição”. (KRISTEVA, 2003, p. 106) *O livro de Praga*, por constituir-se por uma abundância de formas, cores e sons, contém, em suas ruas, becos e vielas, inúmeras ressonâncias para quem acessa esse “portal babélico” que atualiza a multiplicidade de um mito atravessado pelo símbolo e pela metáfora, pelo sagrado e pelo profano. Por isso, enquanto o mito babélico atribui à diversidade um teor negativo, uma forma de castigo e punição, *O livro de Praga* elege a confluência de várias língua(gens), códigos e signos como importante dispositivo para tensionar as relações entre a esfera literária e extraliterária e para interromper qualquer ilusão mimética, tornando o livro

palco onde atravessam outros gêneros, outros fragmentos de linguagem, o discurso da arte (e a arte do discurso), estratégias da linguagem cinematográfica e da expressão jornalística, reflexos biográficos, entre outras combinações, que insinuam, de certo modo, um mosaico que potencializa a descentralização do Uno, evidenciando ainda mais a fluidez da consciência. Na obra, narrar consiste em movimentar signos, alimentando uma escritura que se faz pelo “devir, processo vital estranho a toda tentativa de identificação realista e, por definição, inacabada, recusa dos aprisionamentos, dos emparedamentos, das hierarquias. Inacabada, inacabável — entretanto, de algum modo, definitivo, como Babel, da mesma maneira que Babel”. (ZUMTHOR, 1997, p. 221).

Dito isso, entendemos que as *narrativas de amor e arte* contam com dois movimentos que materializam, dialeticamente, a dinâmica babélica: a dispersão e a convergência. Porém, ao mesmo tempo em que a dispersão separa e dissemina, estabelecendo fronteiras, também permite o encontro, ainda que de elementos díspares. Isso pode ser percebido através de uma narrativa marcada pela estética do inacabamento, entrecortada por outras estruturas, por vários gêneros textuais e do discurso, pela apropriação de palavras e frases em outros idiomas, demonstrando a coabitação de culturas e costumes diversos, a legitimidade de um certo hibridismo cultural, a convivência da “baixa” e da “alta” cultura, entre outros. Começamos por pensar a construção de uma estética marcada pelo inacabamento de formas e de enredo, dando a ver uma imbricação necessária e inegável entre forma e conteúdo. Quando o narrador se apresenta como um autor que está à caça de vivências para a escrita de um livro, Sérgio Sant’Anna não só confere o caráter metaficcional à obra, mas também insinua a natureza ensaística do texto. Polissêmica, a palavra “ensaio” circula entre vários meios. Criado por Michel de Montaigne no século XVI como importante gênero de escrita que comporta a experimentação, o termo adquire ao longo do tempo outras empregabilidades a exemplo do longo processo de organização de um espetáculo, em que toda a equipe envolvida treina para aperfeiçoar formas a serem exibidas ao público. Ainda que o projeto *Amores expressos* tenha negociado a escrita de um romance, Sérgio Sant’Anna entrega “narrativas”, cujos episódios mais do que narrar sua passagem por Praga, constituem verdadeiros “ensaios-crítico-experimentais” que evidenciam sua relação com a esfera artística da cidade e suas respectivas reverberações no processo criativo literário¹⁰¹. “Ensaio-crítico-

¹⁰¹ Como trata-se de uma obra em que as narrativas flertam o tempo todo com outras expressões artísticas, a ficção de Sérgio Sant’Anna parece alimentar, em certa medida, o fator estético do *Kitsch*. Conforme Abraham Moles, trata-se de um conceito universal que corresponde a uma época da gênese estética. “[...] Do alemão dosul, *Kitschen*, quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; *verkitschen*, quer dizer trapacear, receptor, vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado”. (MOLES,

experimentais” tecidos com contribuições de diferentes semioses. A criação de um narrador-escritor-andarilho em Praga não só borra a fronteira entre “realidade” e “ficção”, como também potencializa a natureza de uma escrita-rascunho, como se cada narrativa representasse um ensaio rascunhado do que poderia ser o texto, ou seja, uma espécie de “ensaio aberto”: “Meu pensamento, naturalmente, estava tomado pelas aventuras que vivera em Praga, e vivia uma segunda vez, ao narrá-las escrevendo à mão livre num caderno”. (SANT’ANNA, 2011, p. 123). Rascunhar sua criação também torna o escritor um ensaísta que, em *O livro de Praga*, assumindo a máscara de um narrador-ensaísta, prefere não rotular o gênero da obra, mas concebê-la apenas enquanto “narrativas”: *Narrativas de amor e arte*. Sendo inclassificáveis, cabe ao leitor/especta(t)or acessá-las como quiser, ora como capítulos de um romance, contos, relatos de viagem, ensaios-críticos etc. É justamente por não assumir um gênero que a obra consegue fugir das raízes centralizadoras, dos troncos fortes, para apresentar diversas possibilidades de relações, como um rizoma¹⁰². O livro se recusa a ser lido como uma só estória, suas narrativas fazem parte de um jogo cujas peças, sendo intercambiáveis, constituem rotas – e não destinos – possíveis para sua operacionalização. Sem falsas promessas de uma totalização, *O livro de Praga* convida-nos a experimentá-lo como um objeto cultural que fomenta uma fruição resultante do percurso pelas diversas conexões intersemióticas.

Trata-se de uma obra com diversas tensões e (dis)tensões cuja configuração em muito nos lembra a proposição do rizoma. Por isso, por um viés deleuziano, pode-se dizer que a obra faz rizoma ao possibilitar múltiplas entradas e conexões. É nesse espaço intervalar que se inscreve a obra babélica de Praga. “Inacabadas” e “abertas” também são as estórias, que se conectam por uma série de “hipertextos” ou “hiperlinks”. Sabendo que o hipertexto se caracteriza como “[...] um texto multidimensional em que, numa página, trechos de textos intercalam-se com referências a outras páginas”¹⁰³, a ficção santaniana aqui estudada parece materializá-lo à medida que se apropria, em cada estória, de um referente interno ao próprio livro. Isso se dá quando, em determinada narrativa, o narrador-escritor-andarilho resgata, em seu fluxo de consciência, algum elemento, personagem ou circunstância que fizeram parte de outros

1975, p. 10)

¹⁰² Conforme o sentido de “rizoma” dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, a saber: “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14)

¹⁰³ MANDEL, Arnaldo; SIMON, Imre; DELYRA, Jorge L. *Informação: computação e comunicação*. Revista USP, São Paulo (35): 10-45, Setembro/Novembro, 1999. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26865/28646>> Acesso em 03/02/2023.

episódios narrados:

Mas no meu novo estado de espírito [...] — a escultura, que chegara a me parecer, havia pouco, uma conjunção extrema e feliz do acaso, imortalizando a seu modo a doce húngara — esse tipo de arte integral e cruel (parte culpada da minha própria arte), com os artistas se tornando cada vez mais espetaculares e inescrupulosos —, me surgia agora como uma aberração, uma estética do bestial, a exaltação da carniça, quando o corpo de uma melancólica convicta, a ponto de cultivar uma doença do pulmão (como o *mal du siècle du dix-neuvième*), teria sido assumido como obra depois de arrastado pelas águas e se instalado nas garras do corcunda, cuja alma fora capturada genialmente por Jeronimous, exibindo o seu amor e desejo desesperados pela grande virtuose ninfomaniaca do piano, indiferente à sorte do miserável se afogando com a mão estendida para ela.(SANT’ANNA, 2011, p. 65)

O excerto acima faz parte da narrativa intitulada “A crucificação”, mas contém várias referências, *hyperlinks*, que reencaminham o leitor para episódios diferentes contidos em outras narrativas da obra. A escultura supracitada a que se refere o narrador constitui uma espécie de instalação que abriga tanto elementos da obra *Drowning for Love*, de Jeronimous Clavert, contida na primeira narrativa, “A pianista”, como o cadáver de Giorgya de “A suicida”, levado pela correnteza do rio Moldávia e que ficara preso por um paletó de pijama às “garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Béatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimous, e a real, da jovem suicida.” (SANT’ANNA, 2011, p. 59) Aqui, o sentido da narrativa emerge da compreensão de caminhos entrecruzados, dando a ver uma trama parcelada, fracionada e despedaçada. Esse é um dos vários exemplos que ilustram como o texto santaniano potencializa uma leitura em rede, não-linear, rizomática, convidando-nos a percorrer um caminho labiríntico, aberto, inacabado¹⁰⁴. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “O labirinto é essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída [...] a essência mesma do labirinto é circunscrever no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 530) Acessar *O livro de Praga* consiste em executar uma leitura sinuosa que coloca seu leitor em um constante processo de avançar e retroceder, atravessando-o como um labirinto a ser percorrido.

¹⁰⁴ Em estudo sobre *O livro de Praga*, Marcelo de Souza Pereira entende que, ao efetuar a conjunção de elementos dessas duas narrativas, o corpo de Giorgya e a escultura de Beatrice e seu suposto amante, o autor não só estabelece uma relação entre elas, mas também nos instiga a pensarmos a condição paroxística a que chegou a arte contemporânea. Conforme o autor, o suicídio de Giorgya, tornado arte e experimentado pelo narrador, pode ser lido como alegoria da própria tendência suicida da arte contemporânea, de maneira que “A suicida” reporta-se não só à jovem melancólica mas também à própria arte de vanguarda, ou, no mínimo, a uma de suas facetas. (PEREIRA, 2013, p.126)

Ao se buscar referências sobre esta forma de comunicação labiríntica, percebe-se que isto não é uma inovação surgida com o advento das novas tecnologias, pois, na vanguarda do século XX, o poeta já cogitava a dinâmica do hipertexto, mesmo sem contar com o suporte digital. “Os jardins das veredas que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges, é um dos contos mais conhecidos na literatura com uma estrutura hipertextual, assim como o romance *O jogoda amarelinha*, de Julio Cortazar, cuja leitura não linear permite ao leitor escolher o trajeto a ser percorrido, além dos poemas “mesósticos”, de John Cage¹⁰⁵, “nos quais uma frase vertical intersecciona-se com linhas de um texto horizontal” (SANTAELLA, 2012, p. 232). Mas, antes mesmo de Borges, Cortazar e Cage, Stéphane Mallarmé já havia produzido, no fim do século XIX, o poema “Um lance de dados”, criando o verso não-linear. Esses são exemplos que evidenciam, portanto, que a hipertextualidade independe do suporte, logo, não se restringe ao universo digital.

Quando Vannevar Bush publica em 1945 *As We may Think*, apresenta a concepção de hipertexto evidenciando o funcionamento do Memex, “[...] um dispositivo que permitirá a uma pessoa armazenar todos os seus livros, arquivos, e comunicações, e que é mecanizado de tal forma que poderá ser consultado com grande velocidade e flexibilidade”¹⁰⁶. Essa proposta deveria contar com uma programação em que os textos mantivessem uma relação associativa – e não hierárquica - entre si, o que motivou a organização de blocos de textos relacionados por *hiperlinks*¹⁰⁷ e distribuídos em formato de rede. Por meio de hiperligações, o hipertexto possibilitou ao leitor/internauta executar com mais dinamicidade sua leitura, adquirindo autonomia para fruir o texto do modo que lhe convier. Pensando nisso e no excerto da obra aqui discutido, consideramos que a escritura do *livro de Praga* propõe uma nova relação entre autor, texto e leitor, subvertendo a construção hierárquica do texto imposta pelo papel, expandindo-se para englobar interpretações e, assim, criar uma interatividade com o receptor. Como os textos podem ser acessados como capítulos de um romance ou apenas enquanto “narrativas”,

¹⁰⁵ Conforme Gabriela Bruschini Grecca e Márcio Roberto do Prado, “[...] o mesóstico é um procedimento que tem seu nome derivado da composição acróstica. O acróstico possibilita uma composição em versos na qual a primeira letra de cada verso deve formar uma palavra quando lida verticalmente, e o que vem depois de cada uma é o conteúdo do poema. O mesóstico deriva desta ideia, tendo como diferença o deslocamento das letras iniciais principais para o meio dos versos”. (GRECCA, Gabriela Bruschini; PRADO, Márcio Roberto do. *O algoritmo como poeta do ciberespaço: da idealização do mesóstico de John Cage à programação computacional*. Revista interfaces | número 23 | vol. 2 | julho–dezembro 2015, p. 45-46) Disponível < <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29688>>. Acesso em 04/02/2023).

¹⁰⁶ BUSH, Vannevar. *As we may think*. Atlantic Monthly, v.176, 1, p.101-108, 1945. Tradução livre de Fábio Mascarenhas e Silva. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7635638/mod_resource/content/1/BUSH_as%20we%20may%20think.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2023.

¹⁰⁷ *Hiperlink*, ou simplesmente *link* (ligação em inglês). Enquanto objeto hipertextual, o *link* consiste em uma palavra-chave capaz de conectar, de forma não-linear, o conteúdo exibido em tela à outra informação da página ou a outros endereços na plataforma digital.

o leitor pode realizar escolhas múltiplas e percorrer diferentes itinerários, visto que o caminho da leitura não está pré-determinado¹⁰⁸. Isso significa dizer que, caso ele opte por ler as narrativas aleatoriamente, não seguindo a ordem pressuposta no sumário, ao ler uma estória que contenha referentes surgidos em outros textos ainda não lidos, ele será redirecionado como que por um *hiperlink* a acessar essas outras narrativas, o que demonstra que uma estrutura aparentemente independente pode se conectar à outra fazendo com que o receptor operacionalize uma leitura multilinear ou multisequencial. Esse recurso potencializa o significado da obra e torna o leitor ativo na produção de sentidos, fenômeno inerente às novas mídias digitais. Com efeito, ao se apropriarem de dispositivos, *links*, que levam o leitor a transitar entre todas as narrativas do livro, *as narrativas de amor e arte* acabam por formar um simulacro da narrativa serial típica das narrativas transmidiáticas¹⁰⁹, evidenciando não só novas formas de ler mas também o modo como sua produção contemporânea tem absorvido a dinâmica de novos suportes e mídias. Sendo assim, temos aí, a exemplo de Borges, a ideia de que todo livro, de alguma maneira, se reporta a outro, o próprio livro é um universo de labirintos de ideias, como um “catálogo de catálogos” da Biblioteca infinita: “[...] Esse esvaziamento talvez fosse bem representado nesta outra fala, também inscrita na sala do museu e no catálogo da exposição[...]”. (SANT’ANNA, 2011, p. 10) Como as narrativas não possuem sequências fixas, sua leitura pode ser conduzida como se opera os dados móveis na esfera virtual, podendo efetuar constantes cortes, retrocessos e movimentos, manobras que materializam estratégias serializantes típicas da cultura de massa.

Em pesquisas sobre as novas mídias digitais, também podemos nos esbarrar com uma terminologia cunhada por Barthes em seu livro *S/Z*¹¹⁰: trata-se do termo *lexia*, usado para nomear unidades de leitura que equivalem a pequenos fragmentos capazes de captar as várias “vozes” que ecoam no texto, bem como os diversos ruídos de outros (con)textos. A formulação barthesiana concebe a *lexia* como dispositivo que conecta um bloco de texto com outros, o que compactua perfeitamente com o fenômeno da hipermídia, que, para potencializar a captação de informações, apropria-se de *links* para estabelecer relações eletrônicas entre um conjunto de palavras e/ou imagens, sons, etc, direcionando o usuário para múltiplas “janelas”. Em ensaio

¹⁰⁸ Um dado importante que parece fortalecer esse argumento é o fato de “O texto tatuado” ter contado com uma versão anterior publicada anos antes do lançamento de *O livro de Praga*, em 2009, pela Revista Granta em Português/4, como já posto anteriormente nesta pesquisa.

¹⁰⁹ Vale destacar que a narrativa seriada comporta características que se transformam conforme os contextos em que se dão. Com efeito, uma abordagem transmidiática da narrativa seriada deve contar com uma concepção de narrativa capaz de se adequar a diferentes linguagens e processos comunicativos.

¹¹⁰ BARTHES, R. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

publicado sobre *O Uso do Link em Textos Literários na Internet* (2007), Egle Müller Spinelli e Daniela Osvald Ramos¹¹¹ reconhecem dentro do campo literário *lexias* “linkadas” a outras *lexias*, materializadas dentro ou fora do seu enunciado. Claro que essa relação também se pauta na interação do leitor com a obra literária, regada por uma constante atualização de significados. Enquanto na internet as informações se conectam previamente, na literatura, não é possível fazer uma previsão, pois, além de as *lexias* aí se manifestarem mais sutilmente, seu acesso depende do interesse do leitor para serem ou não acionadas. Conforme as autoras, é difícil listar as características dos *links* na literatura, visto tratar-se de uma tarefa que precisa avaliar a estrutura do texto literário para saber se a obra contém ou não gatilhos que se abrem a outros conteúdos, sendo ainda necessário avaliar como tudo isso se processa.

Sabendo que a hipermídia promove a integração de dados, textos, imagens e sons dentro de um único ambiente de informação digital (BAIRON; PETRY, 2000, p. 07), consideramos o hipertexto um exemplo de hipermídia que usa um tipo de mídia: o texto. Entendemos, por esse prisma, que como o texto santaniano flerta com uma série de outras artes, sua palavra potencializa o fenômeno hipertextual e pode se comportar, em alguns momentos, como *hyperlinks* que não só redirecionam o leitor/especta(t)or para outros espaços como lhe permitem fruir outros *sentidos*. Inicialmente, os hiperlinks direcionavam o usuário a outros textos verbais, mas, posteriormente, também possibilitaram ativar outras mídias (fotos, vídeos, músicas etc.), o que potencializou ainda mais a multiplicidade e a abrangência do hipertexto: “A possibilidade de combinar texto e outros tipos de signos em hiperambientes descentraliza a hierarquia linear e reconceitualiza a dimensão gráfica do texto. Por isso se fala em hiperescrito, hiperficção, hiperconto, hiperpoesia, hiperedição etc”. (SANTAELLA, 2012, p. 236) Como *O livro de Praga* é uma obra que fomenta importantes tendências de arte contemporânea, a exemplo da arte performática com a qual o protagonista interage ou as constantes referências a artistas como Erik Satie, Franz Kafka, David Lynch, entre outros, vale observar que, em cada diálogo com uma proposição artística, com uma esfera conceitual ou com uma semiose decorrente de outra arte, o narrador-escritor-andarilho como que disponibiliza ao leitor/especta(t)or um *hyperlink* passível de ser ativado, caso assim o queira, para que acesse outros espaços no campo das artes e das mídias:

Flanando pela Karlova, rua estreita e encantadora reservada a pedestres, resolvi realizar um desejo que vinha adiando: assistir ao espetáculo *Aspectsof Alice*, do Ta Fantastika Black Light Theatre, teatro de luzes e sombras

¹¹¹ SPINELLI, Egle Müller; RAMOS, Daniela Osvald. *O Uso do Link em Textos Literários na Internet*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007 Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0015-1.pdf>> Acesso em 07/02/2023.

anunciado [...] O espetáculo, que não pretendo descrever em minúcias, foi arrebatador e tomava com a personagem Alice, de Lewis Carroll, todas as liberdades. [...] A cenografia era volátil, feita de sombras e projeções, mostrando a linda e velha Praga, às vezes dando-lhe novas cores, às vezes exibindo seus aspectos mais sombrios, mas sempre com muita poesia. O tamanho de tais projeções era variável, e também bonecos e atores podiam ser vistos surgindo e logo desaparecendo como sombras e silhuetas diante ou atrás de uma tela. Enfim, todos os recursos do Ta Fantastika Black Light Theatre. Na trilha musical, a par de composições de jovens autores de música contemporânea, não podiam faltar os consagrados compositores tchecos Antonin Dvorák e Bedrich Smetana, que, de forma nenhuma conservadores, eram estruturados, enlevando e exaltando a plateia. (SANT'ANNA, 2011, p.79)

Em “A boneca”, Antônio Fernandes, envolvido pelo encanto do teatro de luzes e sombras, testemunha sua experiência com uma apresentação artística que mantém um diálogo profícuo com o clássico *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Profícuo não só pelo que a obra representou no cenário da literatura mundial, mas pela capacidade de o espetáculo recriar a protagonista em uma cenografia que, conforme o narrador, cativou seus sentidos. Os referentes Alice, Lewis Carroll, espetáculo, cenografia, trilha musical, música contemporânea, compositores, comportam-se aqui como uma espécie de *hiperlinks* que transportam o leitor para a experiência estética do que propõe uma expressão artística dessa natureza, de maneira que a narração do escritor-andarilho torna-se um importante canal não só para a ativação do cenário mas também para a fruição estética. Com efeito, sendo o texto uma mídia, a narrativa “A boneca” funciona como um hipertexto que abriga uma série de “palavras-links” propulsoras de experimentos sinestésicos. Nesse sentido, comportando-se como uma plataforma, o texto sant’anniano presentifica uma série de outras semioses que, se ativadas pelo leitor, transportam-no para outros espaços textuais e semióticos. Considerando que promover o diálogo da literatura com outras artes já é por si só uma forma de desestabilizar certa hierarquia entre elas, por constituir-se dessa maneira, acessamos o texto de Sérgio Sant’Anna como uma escrita *linkada*, fértil na geração de *links* que promovem hiperligações capazes de conectar e redirecionar o leitor e o especta(t)or para acessar outros *sentidos* da arte. Admirador confesso de Marcel Duchamp, o que Sérgio Sant’Anna parece propor é justamente a elaboração e operacionalização de uma “obra aberta”¹¹². O caráter performático das proposições artísticas com as quais Antônio Fernandes interage também parece mostrar bem isso. Por isso, em *O livro*

¹¹² Em entrevista concedida a Jonatan Silva, Sérgio Sant’Anna admite: “Duchamp é de fato meu artista favorito, embora aprecie muitos outros.” In: SANT’ANNA, Sérgio. *Ler livros enriquece uma existência*. Entrevista a Jonatan Silva. Disponível em < <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/sergio-santanna-ler-bons-livros-enriquece-uma-existencia> > Acesso em 10/05/2022.

de Praga, a trama é rizomática, pois, mais importante que apreender um enredo é trilhar o rizoma, percorrer as conexões e rastrear a rede para perceber quais *sentidos* estão sendo ativados nas interfaces artísticas materializadas em uma narração rizomática que permanece sempre aberta. A concepção de obra “aberta”, aliás, atravessa não só todas as narrativas, como circunscreve todas as artes percebidas e sentidas pelo narrador-andarilho.

Em *A pianista*, por exemplo, a performance resulta da colaboração de um trio vanguardista composto pela virtuose Beátrice Kromnstadt, pelo compositor Constantin Voradeck e pelo diretor artístico Demetrius Svoboda, contando, ainda, com a participação de um público seletivo capaz de contribuir com a obra em questão. O concerto, enquanto arte, torna-se em grande parte aquilo que o receptor nela colabora e fecunda. Conforme a narrativa, Antônio foi admitido enquanto suposto espectador daquele concerto porque, na verdade, era dono de uma escrita, que tinha afinidades com o trio vanguardista. Ao contemplar o concerto em que fora aceito, Fernandes é então convidado a participar, durante a audição, de um dueto sexual com a virtuose Béatrice Kromnstadt, exercendo a função de coadjuvante ao ter seu corpo envolvido na performance: “[...] E aceitei você para a audição [...] porque nos informamos sobre seus textos formais e intuitivamente musicais e achamos que você seria capaz de seguir sinuosamente uma composição aberta, tomar parte no concerto. [...] por ser um autor, pesquisamos, capaz de absorver rupturas musicais e verbais. (SANT’ANNA, 2011, p. 30) Como o sexo é o território fértil para a transgressão, Beatrice e Antônio se envolvem em um expressivo dueto erótico. Convidado para atuar como co-autor da obra, o escritor-protagonista participa de forma radical do concerto, inclusive com seu órgão genital:

[...] o certo é que ela afastou novamente o rosto, agarrou o meu pau duro, grosso e comprido como nunca, e puxou-me por ele até as teclas do piano. Estava longe de parecer a dama frágil do início da audição. Pelo contrário, batendo com o meu cacete, energicamente, por todo o teclado, prosseguiu com as mutáveis *Flores mecânicas*, que chegavam a um momento mais dramático, talvez perseguindo um clímax e uma apoteose. Mais impressionante ainda era que isso vinha também do meu pau, apesar de a mão esquerda de Béatrice, cruzando com a outra que tocava com o meu cacete, tirar do piano uma melodia sutil em sua beleza excêntrica. E percebi como era necessário esse dueto para realçar aquela composição que refletia, concretamente, o sexo como amor e força, como o é na natureza. E, ah, que orgulho senti, pois [...] o meu instrumento era também intérprete talvez até uma espécie de coautor da composição, e só mesmo um talento como o de Voradeck seria capaz de potencializar tão radicalmente carne e espírito, sexualidade e arte, sofrimento e prazer. [...] Faltava-me apenas, para deixar minha marca completa, gozar sobre as teclas, fertilizar aquele piano com os meus espermatozoides, como duendes minúsculos de uma música para o milênio. (SANT’ANNA, 2011, p. 30)

Como vimos, a performance é concebida em função do espectador, de maneira que o preço, o tipo de repertório e o tipo de interação com a pianista podem variar. Mas a interação radical entre Antônio Fernandes e Beatrice só ocorre porque a obra é regida pelo princípio da composição aberta, o que reforça seu caráter polissêmico e moderno, de escrita infinita e obra em devir, de maneira que mais do que o relato de uma experiência artística, a narrativa que introduz o livro dá pistas de que a obra representa um convite para uma experiência estética essencialmente rizomática. Em compasso acelerado e febril, o narrador-andarilho deixa entrever a explosão e a dispersão que resultam de um dueto que coloca corpo e arte sendo operacionalizados simultaneamente, culminando, por sua vez, em aturdimento e mutismo:

[...] — Ai, minha adorada Béatrice, faça-me gozar que eu não aguento mais — eu disse, enlouquecidamente, de forma entrecortada, entrando numa espécie de jogo musical e cênico, e percebi que a música, junto com um cantar gemente e suspirante de Béatrice, propiciava um clima de orgasmo[...] E logo ela já se endireitava ao piano fazendo soar os acordes que deviam ser o clímax das *Flores mecânicas*. Ah, a realidade. O silêncio desceu sobre a sala. (SANT'ANNA, 2011, p. 33).

Afetado por essa vivência artística, que, nas suas palavras, fora “radical”, Antônio Fernandes desce da torre babélica de Praga percorrendo um retorno que o coloca numa posição diferente do momento da subida, não só por “refazer ao contrário o percurso do modernismo tcheco”, mas por se tornar “outro” depois de integrar uma intensa experiência artística e erótica que, após o seu clímax, restou-lhe experimentar a dissolução do “ato” e a dispersão do “ser”:

[...] Descendo a escada em caracol que me afastava da torre com a sala de concerto e da janela com vista para a escultura de Jeronimus, eu me sentia deixando para trás o território de uma arte enlouquecida e extremada [...] *E*, em minha mente e em meu ouvido interno, à medida que ia refazendo ao contrário o percurso do modernismo tcheco, passava-se um outro concerto, supostamente sem núcleos de Voradeck, que incluiria desde exercícios de piano desfiados por *mademoiselle* Thérèse, quem sabe sentada no colo do conde, ou quem sabe no de Béatrice, que poderia dedilhar as cordas íntimas da mocinha, até inúmeras variações que incluiriam beijos e carícias entre o conde, Béatrice e Thérèse, nas mais diversas posições, correspondentes a também diversos ritmos, harmonias e dissonâncias, ao piano *e* ao piano preparado, *e* eu imaginava situações lésbicas — *e* aqueles sapatos de amarrar me pareciam um sinal de muita libertinagem — para deleite do conde, que poderia contemplá-las ou participar do jogo, num triângulo amoroso dos mais elásticos. *E*, em minha fantasia ou lucidez, pensando que, comigo, a um pretexto profissional, Béatrice não me deixara penetrá-la, nem beijá-la, nem tirar a sua calcinha, mas eu via o conde Carolyn fazendo todas essas coisas *e*, considerando o vestido vermelho tão curto de Béatrice, a penetração podia se dar com a concertista sentada ao piano vestida, só que sem calcinha, *e* o conde

penetrando-a por trás, enquanto Béatrice prosseguia com o concerto. Ou quem sabe Thérèse, num momento desses, estaria mesmo sentada no colode *miss Kromnstadt*, que se dividiria entre as teclas do piano e as da mocinha, esta com os seios acariciados sabe-se lá por qual dos outros dois, ou talvez por ambos, e seria então Thérèse a tocar as teclas. Sim, tudo era possível e caminharia para apoteoses dos corpos e espíritos depravados, era o que eu imaginava. E talvez, ou provavelmente por despeito, eu denunciava para mim mesmo, com indignação, uma total falta de limites éticos ou estéticos para aquela arte do escândalo [...] Pois tinha certeza de que, depois da audição daquela tarde, eu nunca mais seria o mesmo. (SANT'ANNA, 2011, p. 40-42, grifo meu)

No trecho acima, durante sua descida da torre, o andarilho é atravessado por outra espécie de vertigem, de maneira que, em sua “queda”, perfaz um caminho diferente daquele traçado pelo modernismo theco, aproximando-se à desordem babélica resultante do suposto castigo divino. Mas, tomado pelo sentimento da dispersão, o que o afasta da unidade redentora, cria imgeticamente o seu concerto, dando-lhe novos tons e notas. A narração que descreveria a descida da escada-labirinto é entrecortada por um longo fluxo de consciência do narrador que traz à tona sua insatisfação quanto a um suposto privilégio dado pela virtuosidade a uma apresentação posterior que já contava com outra plateia, também seleta: a criança Thérèse e o conde Carolyn. Nesse ínterim, deixa sua imaginação extravasar como quem narra o que poderia ter acontecido entre eles como forma de presentificar o que queria para si, criando, narrativamente, uma realidade imaginada, ou melhor, um espetáculo imaginário. Narrar sua fantasia tornou-se o caminho para materializá-la, de maneira que, como quem busca um novo gozo, canaliza para a linguagem o que poderia suprir a “completude desejante”. Isso se dá, entre outros momentos, quando a instância narrativa apropria-se, reiteradas vezes, do signo aditivo “e” no excerto acima, cujo excesso obriga o leitor a um ritmo ofegante e a uma respiração curta. Se entendermos o regime do gozo como “excesso”, essa repetição parece presentificar a linguagem do corpo, ou seja, os próprios movimentos percorridos pelos corpos até chegarem a um suposto “gozo”. Contudo, a instância de enunciação não sensualiza a linguagem para excitar o leitor. O que quero dizer é que o corpo, posto numa via de excesso, constitui uma potência subjetiva que atravessa a narrativa e a faz vibrar através do excesso da própria escrita, de modo a produzir algo que não existia e que passará a existir a partir da narrativa¹¹³. A partícula “e” torna-se, assim, uma espécie de linhadade fuga de sua subjetividade. Com Severo Sarduy (1979), vimos que a “repetição [...] é o suporte último da imaginação sádica e, sem dúvida, o de toda perversão. [...]

¹¹³ Em pesquisa sobre a ficção santaniana, já se constatou que a reiteração de conectivos e outros vocábulos parece ser uma constante força retórica capaz de materializar a linguagem do corpo, como pôde ser observado na análise do livro *O vôo da madrugada* (2003), objeto de pesquisa em minha dissertação de mestrado (2013).

a perversão é a repetição do gesto que crê alcançá-lo” (SARDUY, 1979, p. 17). Se assim for, para o narrador santaniano, narrar a suposta cena “imaginada” é repeti-la, rerepresentá-la para si mesmo, alimentando ainda mais sua imaginação perversa.

Daí em diante, os percursos do narrador, a narrativa, os personagens e a linguagem se desenvolvem rizomaticamente. Com efeito, percebemos que a convergência de diferentes semioses, a promoção de uma leitura em rede, multilinear e labiríntica, o atravessamento do fluxo de consciência e a reiteração do conectivo “e”, associada à presentificação da linguagem do corpo, entre outros, constituem procedimentos que conferem ao texto santaniano uma poética rizomática. Como o rizoma, a escritura santaniana se tece de forma a fortalecer uma potência de desenraizar discursos hegemônicos, realçando a volatilidade de tudo que se fixa:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995)¹¹⁴

Na dinâmica rizomática, as conexões se multiplicam e os intercâmbios são constantes. Assim também se estabelecem as relações de Antônio Fernandes em Praga. Aí, múltiplos são os encontros, a começar pelas línguas. Vários estudos em torno da linguagem viram na globalização e no desenvolvimento tecnológico das comunicações uma espécie de recriação do fenômeno babélico que se atualiza frequentemente conforme a lógica de mercado. À caça de materiais para sua escrita, o narrador-escritor-andarilho, ao nos apresentar uma Praga cosmopolita, também operacionaliza uma escrita atravessada de intercâmbios linguísticos e culturais, o que culminará em um intenso processo de tradutibilidade. Em seu percurso, o narrador-andarilho sempre se depara com uma infinidade de vozes, idiomas e registros de línguas. Escrito em Língua Portuguesa, deparamo-nos com um livro cuja narrativa abriga, em vários momentos, expressões e sentenças provenientes de outros idiomas (tcheco, francês e inglês), evidenciando não só o caráter híbrido da cultura contemporânea, mas também o confronto entre o local e o global. Os registros de palavras, frases e expressões em outras

¹¹⁴ Aqui não se constou a página, porque a referida citação encontra-se na contracapa do livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume I. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

línguas comparecem no texto de várias maneiras, ora para nomear lugares, estabelecimentos, bebidas, artistas, exposições e obras culturais, ora para reproduzir falas de personagens pertencentes a diferentes nacionalidades, apresentando um verdadeiro entrechoque de vozes e línguas na passagem de um viajante que, em território estrangeiro, percorre um espaço cosmopolita:

[...] Mas quando você vê uma foto aterrorizante um monte de vezes (*overand over again*), ela acaba por não produzir nenhum efeito. (p. 10)

[...] “Chefe, preciso que você amplie o limite do meu *worldcard* em quatro mil euros.” (p. 16)

[...] — *Easy, Jean-Louis, easy* — ela disse, como se falasse com um cão de guarda. (p. 37)

[...] assistir ao espetáculo *Aspects of Alice*, do Ta Fantastika Black Light Theatre, teatro de luzes e sombras anunciado por atraentes cartazes à porta da galeria onde se localizava a casa de espetáculos. (p. 79)

[...] E, com uma voz suave, ela suplicou, saudosa: *Come back to me, Gertrudes, my shadow*. (p. 81)

[...] e nesse pátio entrou Alice, que se ajustou, também ofegante, à imagem de sua sombra e disse: *You belong to me, Gertrudes*. (p. 81)

(SANT’ANNA, 2011, trechos aleatórios, grifos do autor)

Andarilho em uma cidade cosmopolita, marcada por circuitos transnacionais e cidadanias multiformes, o narrador se vê um escritor entre-línguas que torna seu livro um receptáculo hospitaleiro de palavras, expressões e vivências estrangeiras em um espaço fronteiriço. Os (des)encontros de diferentes idiomas na materialidade do texto santaniano endossa o apagamento de fronteiras interculturais e interlinguísticas e nos convidam a pensar sua incidência na produção artística contemporânea, de maneira que, sendo atravessado por significantes e resíduos culturais provenientes de outros contextos, o relato do viajante favorece a quebra de uma linearidade discursiva e torna sua narratividade descontínua. Sendo assim, operacionalizar uma escritura que resgata a linguagem estilhaçada inerente ao mito babélico também contribui para pensarmos em que medida a literatura santaniana, contando com uma linguagem falha e insuficiente, vê no diálogo com outras artes a oportunidade de “continuidade”, “completude” e “transcendência”. Quando Babel provocou a confusão entre as línguas, criou, por sua vez, a tradução, que só se justifica em função da fratura entre os idiomas. O mesmo não vale para o processo de tradutibilidade das artes? Se a dispersão babélica é o pressuposto do trabalho de tradução, na cultura contemporânea, o estado pós-babélico se manifesta na vivência de artistas e escritores, envolvidos que estão em atividades de tradução linguística ou cultural, bem como em traduções entre diferentes meios expressivos, como a literatura, as artes plásticas, o cinema etc, fomentando discussões em torno da confluência entre

línguas e culturas diversas, afinal, de “[...] um ponto de vista semiótico, é possível considerar a ‘operação tradutória’, em especial aquela modalidade do traduzir que desigmo por ‘transcrição’ – e que se aplica a obras de arte verbal – como uma forma de ‘desbabelizar Babel’” (CAMPOS, 1998, p. 161). Desbabelizando, *O livro de Praga* operacionaliza uma escritura que tensiona as fronteiras artísticas na busca de um grau zero da palavra, que, para Barthes (2004a), consiste na linguagem-limite que rasura a legislação da linguagem. Encenando a linguagem em seu “grau-zero”, as narrativas de amor e arte constituem a literatura que “faz girar os saberes”. Como antenas que sintonizam as línguas dispersadas no evento babélico, as narrativas de Praga realizam o desejo do artista de desbabelizar para romper os limites das artes. Desbabelizando, a obra promove o encontro com o outro e, como corpo em sentido pleno, torna-se pele em fricção. Ao narrar a cidade cosmopolita de Praga, a escritura santaniana, atravessada por memórias e cenários multitemporais, demonstra, portanto, não só a convivência de línguas e culturas diversas, mas também o contínuo processo de tradutibilidade efetuado pelo narrador-andarilho, Antônio Fernandes, no trato com os diferentes idiomas e na experimentação das diversas artes:

- Ah, então o senhor quer assistir ao concerto? — *E acrescentou para a outra, sempre em inglês*, com toda a certeza para que eu também a entendesse: — Alguém deve ter aberto a porta enquanto a senhorita Kromnstadt estudava (p.12)
- [...] Ela afastou o rosto e *disse em francês*:
 — Oh, senhores das luzes e das trevas, oh, glória fugaz! (p.29)
- [...] *O inspetor trocou algumas palavras em tcheco* com os policiais e começou a caminhar comigo na direção do hotel. (p.56)
- [...] Ela estendia os braços na minha direção e ordenava, *falando bastante alto, para ser ouvida, em inglês*, que eu descesse imediatamente dali. (p. 75)
- [...] Visivelmente tentando manter a calma, o delegado *falou algo em tcheco* para a subgerente, que *me dirigiu a palavra num bom inglês* e com ar bastante severo e também de constrangimento. (p.93)
- (SANT’ANNA, 2011, trechos aleatórios, grifos meus)

Deparamo-nos aqui com a linguagem do viajante-tradutor, daquele que está em trânsito, em travessia, como quem busca abarcar a totalidade composta em fragmentos. Experimentamos, com ele, o mundo pós-babélico pelo viés da tradução. Na obra, várias são as possibilidades de tradução, visto que o narrador-andarilho se encontra não só na encruzilhada das línguas, mas também na intercessão de memórias e experiências culturais e no contato com várias artes e mídias. Assim, *O livro de Praga*, ultrapassando fronteiras no tempo, no espaço e nas artes, demonstra como a coabitação de língua(gens) é perfeitamente possível. Com Derrida entendemos que “[...] a tradução é a experiência, o que se traduz ou se experimenta também: a experiência é tradução”. (DERRIDA, 2002, p. 69) Assim faz Antônio Fernandes quando

compartilha com o leitor sobre o que as artes lhe provocam, sua experiência estética com cada expressão artística em Praga, de maneira que o exercício constante da tradução de outras artes torna-se o próprio ato criativo. Com isso, a obra sugere que é na própria confluência interartes que se dá a superação das limitações provenientes de Babel, de maneira que, à caça das potencialidades do artístico, Sérgio Sant’Anna entende que “os meios não se matam uns aos outros: apenas se inter-influenciam”¹¹⁵, como já dito em outro momento deste trabalho. Mas, afinal, quantas língua(gens) se falam em *O livro de Praga*? Como são elaboradas, entendidas, sentidas? Confrontando línguas e saberes, a obra reivindica novas possibilidades de (re)existência.

Com Antônio Fernandes, Praga se torna uma escrita que, repleta de ruas, becos e vielas, convida o leitor a explorar (dis)cursos possíveis no encontro com outras artes, permitindo-nos acessá-la como uma linguagem que fala a seus habitantes, como permite ser falada por eles quando percorrida. Com Barthes, entendemos: “[...] A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos a nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a”. (BARTHES, 2001, p. 224) Ao considerar a cidade como um museu em constante devir, espaço de realizações culturais, Praga torna-se um lugar sógnico acessado como objeto artístico. Ou seja, mais do que um livro sobre *Praga*, “as narrativas de amor e arte” constituem ideias de cidade que vão além de sua forma física, sendo o espaço urbano acessado como “artefato”, o que nos permite pensarmos os indistintos limites entre o museu e a cidade. Em estudo sobre os museus e a memória do mundo na obra de Italo Calvino, Claudia Maia (2021) chama atenção para o fenômeno ocorrido a partir da segunda metade do século XX, sobretudo da década de 1970, quando alguns museus perdem o estatuto exclusivo de guardiões da memória das civilizações:

[...] coleções de arte culta e folclore, que antes separavam e hierarquizavam os bens simbólicos, passam a conviver com instalações, *performances*, objetos populares, instaurando certo hibridismo cultural. Assim como no espaço da cidade, também nos museus – tradicionalmente construídos para salvaguardarem o patrimônio – as classificações se dissipam, as culturas já não mais se agrupam em coleções fixas. O culto e o popular, o público e o privado, o próprio e o alheio se entrecruzam. Esse movimento de desierarquização dos sistemas culturais, Canclini denominou-o “descolecionamento”, conceito que está estreitamente vinculado a outro, o de desterritorialização. Uma vez desierarquizadas, deslocadas de seus territórios de origem, as culturas se mesclam e inauguram outros sistemas criativos, que têm por característica essencial o próprio processo pelo qual se formam, o hibridismo. (MAIA, 2021, p. 447)

¹¹⁵ SANT’ANNA *apud* WERNECK; PELLEGRINO, 1969, p. 07.

A negação do museu como instituição artística legítima, uma espécie de atentado ao “sagrado”, é reforçada pela interpretação que Antônio Fernandes faz do que julga ser uma obra de arte “integradora”, que congregaria os espaços do Museu Kampa, da cidade e se estenderia pelo espaço virtual. Por essa perspectiva, vale lembrar, mais uma vez, a conjunção entre vida e arte sugestionada pela “dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimous Clavert, e a real, da jovem suicida”. A escultura *Drowning for Love*, de Jeronimous Clavert, que encena, em *A pianista*, a relação perversa entre Beatrice e Jean Louis, ganhará, na segunda narrativa, um componente maldito, o suicídio que, explorado pelo sensacionalismo tecnológico, contará com a repercussão técnico-midiática do episódio envolvendo o corpo da suicida, preso à escultura de Jeronimous Clavert, que, conforme Ângela Maria Dias (2016), constituiria “uma espécie de pastiche do neodecadentismo cultivado pelo pop da década de 1980”:

[...] Logo eles retirariam o corpo de Giorgya dali, era certo, mas àquela altura o conjunto devastador já teria sido fotografado e filmado por uma multidão de turistas, jornalistas e até artistas, que povoavam as ruas de Praga e que fixariam e retransmitiriam a cena para a quantidade incalculável de sites, computadores pessoais e celulares do mundo, criando, de fato, uma arte, uma instalação, ao mesmo tempo virtual e imperecível”. (SANT’ANNA, 2011, p. 60)

Sendo assim, entendemos que a integração “arte” e “vida” sugerida pela coautoria compartilhada entre o trio vanguardista e a fecundação do especta(t)or, e pela instalação formada pelo cadáver da suicida agarrado à escultura *Drowning for Love*, pode ser acessada como importante dispositivo capaz de presentificar uma espécie de dispersão babilônica que se dá a ver pela diluição da dualidade “palco-plateia” até então engessada pelos padrões clássicos de arte. Se a confluência de gêneros, artes e discursos não representa uma punição decorrente da irreverência do artista em redimensionar sua arte, a dispersão aqui não adquire uma conotação punitiva ou degradante, mas é entendida como uma profusão, afirmação da diferença que contribui para a potencialização dos sentidos.

Os dispositivos da “convergência” e da “dispersão”, que materializam a dinâmica simbólica do mito babélico, também atravessam outras narrativas da obra através de uma dialética que só fortalece a tensão inerente aos espaços limítrofes. A suposta relação sexual do narrador-andarilho estabelecida com a estátua de Santa Francisca, em “A crucificação”, o indício de práticas sadomasoquistas com uma boneca, na quarta narrativa, e o envolvimento com a leitura performática de um texto apócrifo de Kafka, tatuado no corpo de uma jovem, na narrativa “O texto tatuado”, sinalizam a diluição dos signos típicos a outras artes afluindo em direção à literatura, eixo para o qual converge, na obra, as demais expressões artísticas, afinal,

como lembra Barthes (2004b), “[...] a única subversão possível em matéria de linguagem é deslocar as coisas”. Essas narrativas presentificam, assim, no âmbito do enunciado e da enunciação, a “volatilidade” e “efemeridade” típicas das obras contemporâneas ao edificarem espaços, imagens e memórias na mesma velocidade com que são demolidos.

CAPÍTULO 3 A ESCRITA NASCIDA DO GOZO

*Para fazer arte é preciso estar com a libido desperta.
Sérgio Sant'Anna*

*Em todo encontro erótico há uma personagem invisível e sempre ativa: a imaginação.
Octavio Paz*

*A arte abre dentro de mim as válvulas das sensações que me jogam de novo à vida de uma forma
ainda mais violenta
Francis Bacon*

Sabendo que a arte possui em Eros sua engrenagem, vários estudos literários já reconheceram uma forte relação entre erotismo e literatura, demonstrando como eles desviam, respectivamente, sexo e linguagem da instrumentalidade. Em entrevista concedida a Miguel do Rosário e Bruno Dorigatti (2004), João Gilberto Noll reconhece que “a literatura tem uma função libidinal muito forte”¹¹⁶. Ao lado de Noll, a literatura santaniana demonstra como as relações entre amor e literatura se pautam na dinâmica da imaginação criadora. Por isso, acessamos *O livro de Praga* como obra que, resultante da confluência entre amor e arte, exhibe o gesto narrativo da experimentação e criação artística como principal mote dessa produção marcada por uma escrita caudalosa e verborrágica. Neste último capítulo, interessa-nos verificar como a ficção santaniana materializa a indissociabilidade entre a experiência estética e erótica. Daí perguntarmos em que medida sua escrita faz do gesto narrativo e da confluência entre artes operações que presentificam a instância do desejo.

Como o erotismo possibilita um gozo em si mesmo, o prazer pelo prazer, como reivindica a arte, ele se torna um fenômeno poderoso e subversivo. Sendo uma manifestação não utilitária de prazer, a vivência erótica torna-se uma forma de gozar os desejos interditos, uma espécie de violência interna que o sujeito experimenta em algumas situações-limite. Na literatura batailliana, por exemplo, o excesso comparece em suas narrativas eróticas de forma que a experiência do gozo e do prazer extremo podem ser acessados via experiência do trágico. No prefácio de *Madame Edwarda*, Bataille já reconheceu que “o pensamento (a reflexão) só se realiza em nós no excesso” (BATAILLE, 2004, p. 422). Experiência da vertigem, do

¹¹⁶ ROSÁRIO, Miguel do; DORIGATTI, Bruno. A literatura é muito perigosa. (entrevista). *Revista Arte e política*. 12 de outubro de 2004. Disponível em: <<http://www.eclipping.inf.br/imagens/noll1.jpg>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

desregramento e da dilapidação, como entende Eliane Robert Moraes, a escrita do excesso carrega não só a dimensão hiperbólica, mas também a subversão de paradigmas¹¹⁷.

“Escolhendo o erotismo, Sade escolheu o imaginário; só no imaginário conseguirá instalar-se com segurança sem arriscar decepções”, endossa Simone de Beauvoir (1955), entendendo que “não é pela crueldade que se realiza o erotismo de Sade: é pela literatura”¹¹⁸. Se Sade viu na arte literária o lugar oportuno para ingressar na dimensão ilimitada da imaginação erótica, Sant’Anna faz do gesto ruminante de narrar um exercício propulsor que torna sua literatura uma verdadeira “fera pensante”, parafraseando a concepção do imaginário licencioso do Marquês de Sade conforme Eliane Robert Moraes. Aproprio-me da expressão “ruminante” para pensar não só o modo como a narrativa santaniana ruma resíduos culturais ou pelo modo como absorve e elabora “antropofagicamente” outras artes, mas, sobretudo, por operacionalizar diante disso o “immoderata cogitatio” de que fala André o Capelão em *De Amore* (século XII). A terminologia que contribuiu para a formulação do princípio “Amo, logo penso” ou “amo, logo escrevo” também parece propícia para pensarmos a literatura de um autor que vê na vivência erótica um caminho possível para explorar a força do narrar e sua “vontade de potência”¹¹⁹. Em *O livro de Praga*, o excesso do gozo das relações eróticas incide sobre o corpo textual da narrativa não só através da manifestação de fenômenos extremos, como o suicídio e a crucificação, mas, principalmente, através de uma escrita excessiva, vertiginosa e convulsiva, que se presentifica na multiplicação de significantes, de imagens, de efeitos retóricos, no alto teor reflexivo, nas digressões, no gesto “antropofágico” de consumo de todas as artes possíveis, entre outros procedimentos discursivos efetuados na materialidade da linguagem. Daí dizermos tratar-se de uma escrita que realiza a peculiaridade da fabulação sexual dado o seu gesto de multiplicar pela palavra a instância do desejo e, como uma lupa, desvelar e ampliar o encoberto e oculto, aproximando-se do que diz Gilles Deleuze sobre a obra de Pierre Klossowski pela articulação estabelecida entre corpo e linguagem: “Não há nada de mais verbal do que os excessos da carne... A descrição reiterada do ato carnal não somente dá conta da transgressão, ela própria é uma transgressão da linguagem pela linguagem” (DELEUZE, 1974, p. 290).

¹¹⁷ MORAES, Eliane Robert. *Figuras do excesso na literatura brasileira a partir do século XX*. Disponível em <<https://ccint.fflch.usp.br/figuras-do-excesso-na-literatura-brasileira-partir-do-seculo-xx>>. Acesso em 20/06/2023.

¹¹⁸ BEAUVOIR, Simone. *Deve-se queimar Sade?* (1955). Disponível em <<https://doceru.com/doc/e1e1nxn>> Acesso em 01/06/2023.

¹¹⁹ Proposição ontológica que sustenta a filosofia de Friedrich Nietzsche, para quem “a vontade de potência não é um ser, não é um devir, mas um *pathos* – ela é o fato elementar de onde resulta um devir e uma ação.” (NIETZSCHE, *Vontade de Potência*, 2011, p. 260). Em *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, Roberto Machado sintetiza essa ideia entendendo a “vontade de potência” como “vontade de tornar pensável todo o existente, tudo o que é”. (MACHADO, 2001, p.100).

Como já dito em outro momento, a relação de Antônio Fernandes com a esfera artística de Praga se dá via experimentação do feminino. Na obra, várias são as faces femininas desenhadas na escrita fecundadora de Sérgio: sedutora (*Béatrice Kromnstadt*) ou seduzida (Giorgya), profanada e/ou sacralizada (Santa Francisca), virgem (a boneca Gertrudes) ou prostituta (Jana). Mas, vale perceber que, de maneira geral, na poética santanianiana, o objeto de desejo de narradores e personagens não são homens e mulheres propriamente ditos, mas a própria obra de arte e é nela que se completam. À humanidade para o escritor interessa enquanto produtora de arte. Por isso, em *O livro de Praga*, o narrador-andarilho, Antônio Fernandes, não se interessa pelas mulheres em si, mas pela arte em que estão envolvidas e por aquilo que elas fazem¹²⁰. É nas expressões e manifestações artísticas que se concentra sua fixação erótica, que se estende à elaboração narrativa decorrente de sua experimentação. Artista que é, a feminilidade comparece aí como alegoriada fertilidade, provocadora do gênio criador desse escritor cuja literatura se materializa justamente pela copulação criativa com outras artes, tornando-se uma espécie de “orgia literária”. Sendo assim, ele encontra o objeto de afeto com o humano mas esse objeto irá desaparecer para dar lugar ao objeto artístico, de maneira que sua relação com a arte importa mais que as relações com o humano. Quando o narrador-especta(t)or entra em contato com esse objeto, ele investe aí toda sua energia vital, todo seu desejo para buscar a sua continuidade. Enquanto artista-escritor, ele deposita o seu prazer na narrativa, seu prazer erótico consiste em narrar freneticamente.

Em *A pianista*, por exemplo, o que desperta seus *sentidos* não é a mulher ao piano, mas o que ela faz, a música que ela toca, o modo como toca, o gesto performático da sua arte que não acaba no concerto orquestrado na torre do museu mas se estende à escultura *Drowning for Love*, de Jeronimus Clavert, localizada no exterior do Kampa, às margens do rio Moldávia, uma obra que expressa a suposta veneração do assistente Jean-Louis pela musicista: “Descobri, ainda, encantado, que havia um pequeno pássaro tatuado no pescoço da senhorita Béatrice [...] e eu me dava conta de como isso remetia, claramente, à escultura de Jeronimus, num circuito integrado de criações” (SANT’ANNA, 2011, p. 24). Na segunda narrativa, o narrador-andarilho encontra uma moça húngara que se suicida, mas seu fascínio não está em salvá-la em um primeiro momento tampouco em ter uma noite de amor com ela. Seu fascínio consiste em escrever a respeito, mais do que sobre sua relação com Giorgya, escrever sobre a integração do

¹²⁰ Em trabalho sobre a obra de Sérgio Sant’Anna, Patrick Tedesco também compartilha sua leitura a esse respeito entendendo que, em *O livro de Praga*, “mais do que na corporeidade física dos indivíduos, o personagem/narrador está interessado nas situações e nos objetos que encontra ao longo de sua deambulação por Praga, encontrando-se sempre aberto às possibilidades de criação erótico-psicológico-fetichista a partir deles” (TEDESCO, 2013, p. 103).

seu cadáver à escultura de Clavert. Olhar o cadáver de Giorgya vestido com o paletó de seu pijama faz com que Fernandes se veja completamente provocado por aquela “escultura tétrica e diabólica” e é essa imersão artística a verdadeira propulsora de sua escrita. Impactado com o mórbido híbrido de instalação e performance, o que ele deseja justamente é narrar a sensibilidade dessa provocação. Absorto na dimensão suicida daquele conjunto artístico, o narrador-escritor apropria-se de um vocabulário capaz de conferir ao texto uma atmosfera marcada pelo macabro, pelo insólito e pelo bizarro:

Mas nada do que pudessem pensar sobre mim superava o meu próprio espanto e comoção diante daquela escultura tétrica e diabólica, que estaria para sempre comigo. Giorgya nas garras de Jean-Louis, o corcunda; Giorgya de calcinha e com o meu paletó de pijama, o que me tragava, com um aspecto sacrificial, no abismo daquela escultura, daquela arte, em princípio casual, mas que me parecia feita sob medida para a arte de Jeronimous; a bela e delgada Giorgya com um seio de fora e seu rosto e corpo branquíssimos, de cadáver, diante da indiferente Béatrice de ferro em seu trono. (SANT’ANNA, 2011, p. 59-60)

Prenhe de incertezas e de angústias, a morte é, sem dúvida, um fenômeno capaz de provocar no homem várias inquietações, o que a torna um importante gatilho para ativar a literatura “pensante” desse autor que tanto preza por cultivar uma escrita reflexiva e produtora de “intensidades”. Na obra, a meditação sobre a morte e, em particular, sobre o suicídio desperta a meditação simultânea sobre a vida e a morte da e (na) arte, convidando-nos a pensar não só a arte como imitadora da vida, mas, agora a vida também imitando a arte: “Está certo que aquele Jean-Louis era de ferro, mas não Giorgya, tornando-se ela, então, cobiçável pelos artistas hiperdoentios, com sua necrofilia pelos pseudos pós-pós”. (SANT’ANNA, 2011, p. 69) Em *A decadência da mentira* (1891), Oscar Wilde reconhece que a vida imita a arte muito mais que a arte imita a vida. Ora, e não é isso que faz Sérgio Sant’Anna ao trazer para a cena da escrita a motivação de sua estadia em Praga? O autor opera sua ficcionalização e, nessa performance, apropria-se do reflexo da arte na vida, de maneira que, experimentando-se como dândi de sua obra, encontra num acordo profissional uma forma de representar e também por que não “vender” a sua arte? Aí a ação narrada é indissociável da experiência de quem narra, permitindo-nos pensar a existência como própria obra de arte.

Em “A crucificação”, admirado com a impressão “realista” da estátua na ponte, o narrador resgata uma série de especulações em torno da alcunha transgressora atribuída à Santa Francisca, bem como em torno da “inspiração” do seu escultor, e é nesse exercício “pensante” que se aproxima, paulatinamente, à obra de arte, a ponto de uma suposta veneração transformar-se em um incontido desejo de tocá-la sensualmente: “Eu voltava a desejar tocar a santa [...]

estava obcecado por fazê-lo” (SANT’ANNA, 2011, p. 69-70). Embora não apresente uma demarcação, a narrativa se desenvolve em três momentos. Temendo ter um destino parecido ao que teve Santa Francisca, para não restar dúvidas quanto a sua inocência na morte de Giorgya e não ser “crucificado”, o narrador introduz o texto compartilhando a confissão dos pais da suicida de que a filha era “maníaco- depressiva”. Por isso, nesse primeiro momento, em seu gesto de recuar antes de avançar, ainda nos deparamos com um narrador afetado pelos últimos acontecimentos, revivendo “pensativamente” toda a experiência que envolveu amor, morte, horror e tragédia na narrativa anterior. E é para se desconectar dessa atmosfera mórbida que vê na ingestão de ansiolíticos e absinto uma forma de evasão possível. Não tendo surtido o efeito desejado, essa combinação provoca-lhe ainda mais os *sentidos* vendo-se imerso em uma zona nebulosa que lhe traz a todo o momento a lembrança e o espectro da suicida. Para se reconectar com o “mundo dos vivos” resolve sair do hotel e buscar nas ruas de Praga um acalento para o desconforto causado pelas memórias sombrias. O que veremos a seguir é a narrativa de um escritor atormentado (?) pelas lembranças vividas e atraído pelo desejo incontrolável de vi(ver), pensar, fazer e narrar a arte:

Lá fora, cheguei a pensar em me perder na região de Malá Strana, evitando a ponte, o rio e o que evocavam, mas uma força dentro de mim me atraía para a amurada da ponte, de onde eu podia avistar, razoavelmente iluminada, a região de Kampa, com a beleza de seu parque, de seu cais, e ainda, na margem do rio, o museu de arrepiantes e estremecedoras recordações. Entre elas, a do corpo de Giorgya fazendo parte, provisoriamente, da escultura de Jeronimus, incidentalmente um outro suicida. Tentei ser frio e cínico o suficiente para me reconfortar com a ideia de que Giorgya acabara por obter — e eu junto com ela, por causa de meu paletó de pijama e outras causas — uma permanência artística [...] o acaso trazendo um novo elemento trágico e carnal que dramatizaria ainda mais aquela amostra impressionante de uma arte contemporânea que desprezava todos os limites, inclusive éticos. (SANT’ANNA, 2011, p. 63)

Enquanto *flâneur*, nada passa despercebido ao olhar de soslaio desse narrador-andarilho que, como um “falastrão”, transforma tudo em material crítico-analítico e narrativo. Sua “mente espaçosa e contaminada pelos loucos radicais da arte”, conforme reconhece o próprio Fernandes, extravasa-se no texto entrecortado por memórias afetivas de fruições artísticas experimentadas em outros momentos, de maneira que, somadas a outras fabulações, quebram constantemente a linearidade discursiva, para dar lugar à “fera pensante” em suas rumações artísticas: “Era natural, porém, que [...] eu visualizasse e quase ouvisse, retrospectivamente, Béatrice tocando [...] uma composição especial para a recém-chegada¹²¹,

¹²¹ Fazendo-se referência ao conjunto “devastador”, conforme o narrador, formado pelo cadáver de Giorgya

plena de júbilo pela nova aquisição do grupo Kampa, como o batizei”. (SANT’ANNA, 2011, p. 64). É por esse e outros exemplos que entendemos que o excesso contido na escritura santaniana não diz respeito às cenas de cunho sexual, trata-se, na verdade, de um “excesso de pensamento”, pois nos deparamos frequentemente com narradores que abandonam o fluxo contínuo do texto para elegerem incontáveis digressões e longos exercícios fabulativos marcados por uma linguagem e sintaxe muitas vezes prolixas, como ilustra o extenso trecho abaixo que, excessivo no uso de vírgulas, travessões e parênteses dentro de um único período sintático, também evidencia a lapidação do texto e o burilamento da palavra:

Mas no meu novo estado de espírito — pós-morgue e pós-aparição de Giorgya em minha cama — a escultura, que chegara a me parecer, havia pouco, uma conjunção extrema e feliz do acaso, imortalizando a seu modo a doce húngara — esse tipo de arte integral e cruel (parte culpada da minha própria arte), com os artistas se tornando cada vez mais espetaculares e inescrupulosos —, me surgia agora como uma aberração, uma estética do bestial, a exaltação da carniça, quando o corpo de uma melancólica convicta, a ponto de cultivar uma doença do pulmão (como *o mal du siècle du dix-neuvième*), teria sido assumido como obra depois de arrastado pelas águas e se instalado nas garras do corcunda, cuja alma fora capturada genialmente por Jeronimous, exibindo o seu amor e desejo desesperados pela grande virtuose ninfomaníaca do piano, indiferente à sorte do miserável se afogando com a mão estendida para ela. (SANT’ANNA, 2011, p.65)

Construções como essa não só mostram a natureza vertiginosa e verborrágica da instância narrativa mas também a impressão caótica da realidade decorrente desse tipo de escolha estilística, pois o andamento do texto ainda se dá por uma ida e vinda em redemoinho ao passado e por uma composição sobreposta de tempos, o que contribui para uma atmosfera de entorpecimento e esfumaçamento que atravessa a obra como um todo. O que vemos são vários eventos sendo constantemente revistos, repetidos, revividos e ampliados, de maneira que o apelo à repetição, associado à sintaxe prolixa, contribuem significativamente para a promoção de uma narrativa pautada no transbordamento e na cifra do gozo, o que parece presentificar um pensamento de Samira Chalhub para quem “é a repetição que prolonga o ritmo – é ela que erotiza o tato da língua na sibilância do sentido”. (CHALHUB, 1993, p. 43)

Não se livrando do espectro da suicida, o narrador busca “consolo” em Santa Francisca, cuja estátua encontrava-se na ponte Carlos. A partir daí inicia-se um segundo momento na narrativa em que o narrador resgata a memória da Santa na história da igreja católica e todos os supostos acontecimentos que culminaram em sua trágica condenação. Recordar, repetir e

integrado à escultura de *Clavert*.

elaborar entram mais uma vez em ação ensaiando a vivência do artista em seu gesto criativo. Admirador confesso da imagem e da história da santa, Antônio Fernandes busca traduzir como o escultor captura o êxtase místico de Francisca e o que esse relato e seu esculpir lhe provocam: “Como eu gostava do final dessa história — que Cristo a houvesse amparado até o último instante, daí o seu êxtase místico e o seu tranquilo expirar” (SANT’ANNA, 2011, p. 67). Diante disso, talvez o leitor se pergunte de que “história” se trata afinal: real ou fictícia? Memória e ficção estão em continuidade, não sendo possível estabelecer os limites entre o “interior” e o “exterior”, ou entre a subjetividade e a referencialidade, isso porque tratam-se de fronteiras que insinuam a manipulação do narrador na arquitetura da narrativa, uma construção cuidadosa capaz de nos colocar “dentro” e “fora” da peça encenada. Se a estátua mobiliza memórias, ela também provoca *sentidos* no artista-escritor que, ao traduzi-la enquanto escreve, comporta-se como apreciador e crítico a demonstrar que escrita e crítica não são atividades isoladas, independentes umas das outras, mas constituem funções que se entrecruzam no momento em que o autor, escritor ficcionalizado, ensaia sua narrativa: “Não havia como negar que o desejo movera suas mãos de realista singular, um classicista com toques de arte banal” (SANT’ANNA, 2011, p. 67). Nesse longo processo reflexivo e crítico diante da estátua, mesclam-se a suposta história da santa e sua representação em forma de arte escultórica numa narrativa tão enovelada que muitas vezes nos perguntamos se o narrador está falando da vivência da santa ou da sua escultura, num processo operatório que parece borrar cada vez mais as fronteiras entre vida e arte: “[...] aquela escultura parecia tornar a pedra viva [...] E uma das versões que não demorara a se espalhar [...] era a de que o corpo de Francisca fora retirado das cinzas com a carne intacta e com uma expressão de total serenidade” (SANT’ANNA, 2011, p. 68-69). Trata-se de uma escrita que resulta, portanto, da experimentação artística e produção crítica da arte, propiciando uma experiência estética de caráter especulativo e filosófico, de maneira que, como lembra Luigi Pareyson: “Relativamente ao filósofo, o crítico, juntamente com o artista, insere-se na experiência estética, que é objeto, além de ser fonte e verificação de seu pensamento”. (PAREYSON, 1989, p.22-23)

Movido pelo desejo latente de fabular, o autor alimenta outras provocações que movimentam seu gesto obsessivo de narrar: a identidade do escultor e a natureza da sua inspiração, convertendo tudo em um material poroso para sua escrita. Afinal, o que provoca esse artista a esculpir a santa em seu suposto êxtase místico? Fé? “Inspiração iluminada”? Uma suposta amante? Ou uma provável freira de família nobre? Essas são algumas hipóteses escolhidas pelo narrador entre tantos ditos a esse respeito. E quem seria esse escultor capaz de “imprimir na pedra um rosto tão delicadamente belo e sem artificios”? (SANT’ANNA, 2011, p. 67) Artista

anônimo? Clandestino? Um padre artista sacro? Conforme o narrador, “não importa qual versão era mais próxima da verdade”, o que lembra e reforça uma tendência da ficção santianiana em afastar-se de estruturas binárias, trazendo à tona narradores que manipulam uma dicção a fim de que a “verdade” seja demolida, o que lembra Deleuze (1974) para quem não há “verdade”, o que existe é superfície, aparência, corpo.¹²²

O terceiro momento do texto consiste na narração do suposto envolvimento afetivo-amoroso do andarilho com a santa: “Foi então que se deu o verdadeiramente extraordinário. Senti Francisca estender-me a mão e, num piscar de olhos, fui transportado para o interior de sua cela” (SANT’ANNA, 2011, p. 71). Aqui, o relato da provável relação erótica com a estátua e do possível orgasmo decorrente disso gerará uma série de especulações em torno da natureza desse encontro marcado por muita sedução e sexo: “Alucinação? Loucura? Transe? Possessão? Noctambulismo?” (SANT’ANNA, 2011, p. 75). Apesar de os questionamentos serem levantados pelo narrador, ele prefere manter suspenso o entendimento do fenômeno sugerindo que a experiência com a escrita alimenta mais perguntas que respostas: Teria o espectro da suicida realmente lhe atormentado? Ou tudo não seria fruto de sua imaginação? Teria a Santa infringido algum dogma da igreja para receber a alcunha de transgressora? Teria seu corpo realmente resistido ao fogo? Qual a identidade do escultor? Qual a natureza de sua inspiração? Qual a natureza do envolvimento do andarilho com ela? Transe, alucinação? Nesse suposto encontro teria ele se envolvido com Francisca em pedra ou em carne? “Estátua? Mas como, se eu sentia, alucinadamente ou não, que aquele púbis tinha uma certa maciez?” (SANT’ANNA, 2011, p. 70).

Nesse texto, o narrador-andarilho conduz a narrativa de modo a não aprisionar o sentido, ponto em que o texto parece se arriscar a não significar. Por isso, vemos o tempo todo um narrador que parece oferecer e confiscar pistas na mesma velocidade, deixando sempre muito material para o leitor pensar. O relato desenrola-se marcado pela ausência de um sentido globalizador, de maneira que chegamos ao fim do texto, mas sua narrativa não acaba. Aqui, alimentar as aberturas contribui para fomentar ainda mais a capacidade de pensar e intuir, fazendo do sensível um lugar privilegiado para problematizar a razão instrumental e tornando o pensamento o estado último da excitação sexual. Como o “eu pensante” (*cogito*), o narrador desgasta o pensamento e o coloca em zonas de indeterminação, questionando, com isso, a

¹²² Com essa perspectiva, Deleuze parece reformular um aforismo de Friedrich Nietzsche, segundo o qual diz: “O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões. (NIETZSCHE, 2009, p. 535).

dimensão ordinária dos acontecimentos. É importante dizer isso porque o envolvimento com a estátua da santa e tudo o que ela representa, o universo feminino, o êxtase etc, é apenas o trampolim para o narrador-andarilho falar, especular e narrar uma possível transcendência artística. Por isso, enquanto puder falar, alimentará o desejo de manter suspenso o *sentido*.

Aqui a elaboração do texto não caminha para o desvendamento do que é “real” ou ilusório, isso porque, materializando uma tendência reconhecida por Alain Robbe-Grillet e, posteriormente, por Gilles Deleuze, a narrativa santaniana reivindica a validade da superfície, prezando, na verdade, pela operacionalização constante e “extravagante” dessas duas dimensões (realidade ou ilusão), em detrimento de um plano profundo¹²³. Por isso, enquanto artista-escritor, o importante aqui é pensar a operacionalização da ficção, narrar e escrever sobre isso. Em carta nunca enviada a Kojève, datada de 6 de dezembro de 1937, Bataille já entendia: “Uma obra de arte responde eludindo, na medida em que a sua resposta se prolonga, ela não responde a nenhuma situação particular”¹²⁴. Assim se materializa o texto santaniano, marcado que está por uma linguagem e discurso abertos ao atravessamento de vozes e signos prezando a combinação e não o fechamento, como se

[I]ançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. [...] As partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça (Magritte: *Le viol*), o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l'oeil*) (MORAES, 2002, p. 73-74)

Para continuar alimentando sua “fera pensante”, o narrador-andarilho elege, em sua próxima narrativa, o *Ta Fantastika Black Light Theatre*, teatro de luzes e sombras, para assistir ao espetáculo *Aspects of Alice*, texto em que também se envolverá com um corpo inanimado, no caso, uma boneca. Aqui, Fernandes não projeta seu desejo na atriz Gertrudes Lidová que

¹²³ Em *Por um novo romance* (1969), Alain Robbe-Grillet reconhece que, nas novas formas romanescas, a preocupação atribuída às esferas íntimas e ao desvendamento de mistérios perde forças para uma escrita de superfície, pois, diferentemente de querer trazer “ao mundo tranquilo” achados extraordinários, escritores do século XX já não depositam na “profundidade” a ênfase da narrativa, pois “a superfície das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava seu âmago” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 19). Para Gilles Deleuze (1974), essa descoberta da superfície e crítica da profundidade formam uma constante da literatura moderna e inspiram a obra de Robbe-Grillet. Em sua “Segunda Série de Paradoxos: Dos Efeitos de Superfície”, da obra *Lógica do sentido* (1974), Gilles Deleuze defende que o que está em jogo no pensamento não são as essências ou as coisas, mas, de modo específico, os eventos puros ou acontecimentos. De modo geral, a ficção santaniana apresenta, por esse prisma, indícios de uma tendência narrativa que se afasta da preferência dada aos “mitos da profundidade”, do privilégio até então oferecido à “alma romântica das coisas”.

¹²⁴ Une œuvre d'art répond en édulant, dans la mesure où sa réponse se prolonge, elle ne répond à aucune situation particulière. (BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*, V. Paris: Gallimard, 1973, p. 370, tradução minha).

interpreta a sombra de Alice, mas na boneca confeccionada por Franz Vert, também ex-namorado da jovem Lidová. Acusado de violação de menor pelos hóspedes do hotel onde se encontrava hospedado, o narrador desenvolverá um longo processo narrativo através do qual encena buscar entender a legitimidade das acusações. Sendo agora uma boneca seu objeto de desejo, questiona-se tratar-se mais de um fetiche ou indício de um sujeito de caráter perverso e supostamente pedófilo, já que o objeto, pertencendo ao mundo infantil, pode ser associado a uma criança-menina, o que gera ainda mais especulações, pois, além do suposto estupro, ainda que tenha sido consumado em sonho, questiona-se a índole do sujeito no que diz respeito a uma provável tendência à pedofilia. Sobre isso, Giovanna Dealtry entende que “[...] a imagem da ‘menina’, mais do que ser fidedigna a uma suposta pedofilia, revela a incapacidade do personagem de relacionar-se sexualmente com mulheres de maneira equivalente. E isso é reforçado pelo caráter de transação comercial estabelecido com outras personagens femininas ao longo do livro”. (DEALTRY, 2022, p. 251)

Deparamo-nos aqui com a única narrativa da obra dividida em fragmentos, ganhando o seguinte desdobramento: no primeiro, o narrador assiste ao espetáculo e compra a boneca; no segundo, atribui a ela uma personificação e ingressa em divagações que o transportam às experiências erótico-afetivas da infância; no terceiro, enfrenta a acusação do estupro quando passa a ser investigado; e, no quarto, conta com a contribuição de Dr. Hovarth, o *Ventríloquo*, que atesta a crise de sonambulismo, alegando tratar-se de um estupro ocorrido supostamente apenas em sonho. Não desmerecendo toda a esfera fabulativa do texto, atendo-me ao terceiro e quarto fragmentos, por contemplarem uma espécie de peça-processo que traz o desdobramento da investigação e as estratégias de defesa, atentando-me, principalmente, à representatividade do ventríloquo, cuja função cumpre exatamente o que o narrador vem exercendo ao longo da obra.

Tratam-se de momentos em que o narrador reconstrói e encena o papel de todos os envolvidos na sua acusação e defesa, adquirindo um peso significativo, pois todos falam e se movimentam através do discurso vitalizador de quem narra. De um lado, a acusação é composta pelos hóspedes do hotel e pelo representante do ministério público, que, apesar de estar ali para mediar imparcialmente o processo, parece reforçar a suposta índole perversa do acusado a fim de enquadrá-lo num artigo do código penal tcheco que se referia a atos obscenos e imorais atentatórios ao poder público: “O representante do Ministério Público contrapôs que, ao deitar-me para dormir com a boneca, conforme reconheceu, eu já traía uma premeditação lasciva. E que minha atividade noturna, desperto ou adormecido, fora consequência disso”. (SANT’ANNA, 2011, p. 99) De outro lado, a defesa passa a ser composta pelo advogado

bilíngue, tcheco-inglês, Doutor Faber, contratado pelo chefe, diretor do projeto, bem como pelo Doutor Arnost Hovarth, que, comportando múltiplas funções, artista, médico-psiquiatra e médium, pôde não só atenuar as acusações como revelar ao narrador um pouco de si. Durante esse processo, o narrador compartilha com seu leitor a reconstituição dos fatos feita pela polícia tcheca, quando transcreve as frases de assédio sexual ouvidas pelos hóspedes. Nessa transcrição, percebemos que ele interpreta não só a voz de um sedutor desejoso de gozar seu objeto de desejo, mas ainda é capaz de contracenar consigo mesmo verbalizando a fala da boneca Gertrudes personificada por ele, bem como a voz de Franz Vert, seu criador:

- O que você está fazendo, Antônio?
 - A sua liga preta, Gertie. Quero tocar a sua liga preta.
 - Mas aí não, Antônio.
 - A sua calcinha, Gertie. O que que tem?
 - Por favor, não.
 - Está bem, mas diga que você é a minha menina.
 - Não vou dizer isso.
 - A minha menina-sombra.
 - Ai, Antônio, você me aperta.
 - O seu peitinho, Gertie. Como é pequeno.
 - Por favor, Franz, docemente.
 - Sim, docemente.
 - Ai, o que você está fazendo, Franz?
 - Estou mordendo e beijando o seu peitinho.
 - Mas aí embaixo, Antônio.
 - Deixa eu só pôr entre as suas coxas.
 - É muito grande e duro, Antônio, ai.
 - Deixa, Gertie.
 - Eu não aguento, Franz, ai, ahn.
 - Ah, ah, quero foder você assim, Gertrudes.
 - Meu Deus, Franz.
 - Eu quero você muito, minha menina-sombra.
- (SANT'ANNA, 2011, p. 96-97)

A escrita encerra aí a transmutação de um único narra(t)or com o uso de máscaras em cena, fazendo da experiência da escrita uma espécie de teatro experimental. Sendo a voz um importante índice da manifestação corporal, verbalizar freneticamente falas provenientes de vários corpos fortalece ainda mais a energia vital desse narra(t)or que vê no jogo e na troca de papéis um alibi para alimentar seu imaginário perverso, como se propusesse tornar a escrita uma orgia cênico-literária. Vale considerar que a estética é também um jogo, como nos lembra Robert Stoller (1998), para quem, como o xadrez ou o futebol, ela simula através da manipulação de signos. O narra(t)or, como que em um monólogo interior, traz à tona seu fetiche, de maneira que a palavra literária e o corpo se movimentam e se entrecruzam em um intenso flerte com a dinâmica da teatralização. Em 2000, Luís Alberto Brandão Santos já havia reconhecido como

as narrativas de Sérgio Sant'Anna estabelecem uma correspondência entre o gesto de narrar e o gesto de mostrar, simulando a exibição de corpos em “sua materialidade e completude sensorial e erótica”. Para tanto, a narrativa utiliza-se de duas estratégias: “[...] no plano do enunciado, cria situações nas quais narradores e personagens exploram sua sexualidade; no plano da enunciação, aproxima-se do teatro”. (SANTOS, 2000, p. 69). Por essa perspectiva, em *Ficção Impura*: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90, Therezinha Barbieri também chama atenção para ficcionistas contemporâneos que, “respirando espetáculo por toda parte, movendo-se por entre as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios etc., apuram o timbre da voz literária” (BARBIERI, 2003, p. 20-21). Na referida obra, a autora reflete como a literatura tem se posicionado na fronteira com outras manifestações artísticas e como a escrita tem incorporado aspectos da teatralidade, fazendo uso de várias *performances* como num palco dentro do percurso narrativo. Em sua pesquisa, a ensaísta menciona, inclusive, as múltiplas fraturas no discurso de Sérgio Sant'Anna que, ao trazer fragmentos de reportagens, peças de teatro e fenômenos da TV, contribui para pensar a linguagem em “simulacro” do período em questão.

No caso de “A boneca, “ventríloquo” é, curiosamente, a alcunha atribuída ao psiquiatra e artista Doutor Horvarth, que alega ter sido o suposto estupro apenas fruto de uma crise sonâmbula. Se assim for, a voz da menina ouvida pelos hóspedes não passa de uma manipulação de Fernandes que, comportando-se como um ventríloquo, se passa por outrem como num show de ventriloquismo. Com isso, o narrador-andarilho instaura o disfarce e recria, caudalosamente, o discurso médico-psiquiatra, mediúnico e artístico na tessitura do texto:

Diante das autoridades policiais e judiciárias, ele sustentou que, após os contatos com o acusado e depois de ter tomado ciência dos exames no corpo da boneca e no meu quarto de hotel, e do relato das testemunhas auditivas, não tinha dúvidas de que se tratava de um caso de sonambulismo.[...] Também não se admirava, o doutor Hovarth, baseado em sua própria experiência profissional, de que, em meu sono, naquela noite, eu falasse não somente como eu mesmo, mas também como a boneca. Declarou, ainda, que fora assistir ao espetáculo *Aspects of Alice* a fim de melhor compreender-me e ao que se passara, e ficara comovido e encantado com a personagem Gertrudes, a menina-sombra, e com a jovem atriz que a encarnava. [...] Mas o doutor Hovarth ia ainda mais longe, pois se dizia interessado não apenas no direito. E que, no amor e na sexualidade, era impossível traçar uma fronteira precisa entre o perverso e o natural. E que os meus atos eram até inocentes, singelos, se comparados ao que se costuma chamar de perversão sexual. [...] Em meu ventriloquismo aquela noite em que eu agira como sonâmbulo, na verdade conseguira sintonizar a *anima* poética de que a menina-sombra fora dotada, e também a sua sexualidade, que não estava isenta, tal como a masculina, de uma certa agressividade. [...] E o simples fato de eu ter levado comigo do teatro uma boneca como Gertrudes já denotava uma sensibilidade até

requintada, e que, em minhas falas, identificava um regresso a uma faixa de idade próxima à de Gertie, como eu a chamara, o que tornaria ainda mais ridícula toda a acusação de perversidade ou abuso. [...] O *Ventríloquo* disse que, agora, se quisesse ter um pouco de paz, eu não deveria pedir a boneca de volta, depois que ela fora entregue à frieza mecânica dos procedimentos periciais. E que era preferível eu tê-la guardada para sempre em mim como a Gertrudes noturna [...] E tente lembrar-se de que sem os depoimentos dos outros hóspedes do hotel você não teria tido acesso às vivências completas do seu estar com a menina-sombra. Só homens capazes de amar e enlevar-se como Franz Vert e você poderiam encenar tal amor num teatro de sombras, cada um a seu modo, trazendo o melhor da fantasia para a materialidade. (SANT'ANNA, 2011, p. 98-101)

O longo excerto acima busca ilustrar não só a reconstituição da defesa efetuada pelo ventríloquo, pela voz do narrador, mas também e, mais uma vez, o caráter extravagante de uma fabulação inerente ao imaginário libertino. A exemplo de Sade e de Rabelais, guardadas as diferenças, Sérgio Sant'Anna também vê na “desmedida” o elemento potencializador para alimentar seu gesto criativo. Em seu texto, a extravagância se materializa tanto na construção espalhafatosa do personagem ventríloquo, como no discurso exaustivo e fatigante elaborado por ele. O trabalho de organizar uma peça de defesa em que coabitam os discursos clínico, mediúnico, artístico e jurídico requer um exame apurado para montar as peças de um quebra-cabeça, a fim de que o todo soe coerente e plausível a outros que também precisem manuseá-las, o que exigirá, por sua vez, o uso de uma linguagem cujas palavras são cuidadosamente pensadas e pesadas, volumosas e insaciáveis, um gesto que muito nos lembra a tarefa de calcular, agrupar e organizar a experiência erótica que colocou Sade frente à vivência da extravagância e do desregramento. *NOs Cento e vinte dias de Sodoma*, Sade afirma:

— Duclos — interrompeu o presidente —, não lhe avisaram que os seus relatos precisam dos menores detalhes e dos mais numerosos? Que só podemos julgar que a paixão que conta tem a ver com os costumes e o caráter dos homens na medida em que não dissimular nenhuma circunstância? Que as menores circunstâncias, aliás, vêm ao encontro infinitamente do que esperamos de seus relatos para a excitação de nossos sentidos? (SADE, 2018, p. 91).

Sendo assim, pormenorizar e colocar em evidência são operações que, em Sade e em Sant'Anna, potencializam a marca escritural do desejo. E é (de)morando nos detalhes que o narrador-andarilho agencia a ordem da sensualidade, pois, como reconhece Samira Chalhub: “Gesto encenativo da língua, a sensualidade é um teatro imaginário que tem competência para celebrar as mais escritas corporeidades”. (CHALHUB, 1993, p. 44). Com essa operação, Antônio Fernandes parece manipular uma dicção que muito nos lembra o trabalho realizado por Lewis Carrol e analisado por Deleuze em *Lógica do Sentido*: “[...] Os acontecimentos são como

os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. [...] Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira. (DELEUZE, 1974, p.10). Ao reivindicar a dignidade da superfície, Deleuze destaca: “*É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporeal*”. Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele”. (DELEUZE, 1974, p. 11, grifo do autor). Assim, em “A boneca”, essa transição do corpo ao incorporeal é garantida através de uma incansável construção textual que, constantemente, trabalha em torno de uma(re) significação, (re) criação e (re) produção, permitindo-nos pensar que tudo o que nos é apresentado é fruto da “imaginação”, de uma construção que integra o processo de escrita. Nesse texto, a narração do seu envolvimento com a boneca resulta de um processo de construtividade, a passagem de um a outro discurso (psiquiátrico, mediúnico, artístico e jurídico) se dá por suas fronteiras, por suas bordas, ou melhor, nas bordas.

Pelo exposto podemos dizer que, em “A crucificação”, cuja narrativa provoca uma forte especulação em torno do nível de lucidez do narrador, bem como em “A boneca”, narrativa-processo empenhada em reunir vários discursos para provar a inocência do andarilho, qualquer tentativa de desvelamento alimenta ainda mais o que se coloca na ordem do oculto, restando sempre algo de oblíquo, de inapreensível e de secreto. Aí, os supostos acontecimentos caminham pelas bordas, desenvolvem-se de lado, isso porque seja no sonho, na visão ou no devaneio, passado e presente coexistem e se apresentam em outras ordens além da sucessão linear. Nessas narrativas, o intuito não é desvendar a “legitimidade” do ocorrido, restando-lhe especular outros discursos: tudo não passou de um sonho? Fantasma ou alucinação? Em 1981, refletindo a lógica das sensações em Francis Bacon, Deleuze discute que as sensações operadas pelas artes não produzem processos qualitativos ou qualificatórios, possuindo apenas uma “realidade intensiva” e “vibratória”. (DELEUZE, 2007, p.51)¹²⁵ Considerando a dinâmica experimental da literatura de Sérgio Sant’Anna, podemos dizer que manter algumas questões suspensas seja uma forma de cultivar uma criação pautada por um princípio de experimentação e não de interpretação, dando a ver uma escrita que não quer o desvendamento de enigmas, o que ela quer é produzir experiências e provocar fortes “sensações cognitivas”. Com isso, o narrador percorre um território de fronteira, movediço, desestabilizando a ilusão humana de “verdade” absoluta e de um único “eu”. Sendo assim, a voz narrativa desses textos produz uma

¹²⁵ A obra a que me refiro foi publicada originalmente em 1981, mas uso aqui uma edição posterior: DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica das sensações*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

escritura que não só tensiona os regimentos da “literatura do espelho”, em que a palavra literária mantém uma relação especular com a “realidade” e está subordinada a esta, mas também enfraquece e turva os discursos institucionais (a religião, a ciência, a metafísica etc). Ao se valer dessa desconstrução de imagens codificadas, o narrador evoca os absurdos que se movimentam entre os paradoxos da “lucidez” e enfraquece, de certo modo, as formas estandardizadas de apreensão da realidade. Para Luís Alberto Brandão Santos (2000), uma das fontes mais ricas de apreciação do texto de Sérgio Sant’Anna é “deixar-se levar pelas mudanças de plano que a narrativa opera. No entanto, os planos não apenas se separam, apresentando-se como espaços reconhecidamente distintos. Eles também se imbricam, se superpõem, se misturam, se fundem”. (SANTOS, 2000, p. 51).

Em “O texto tatuado”, por sua vez, a experiência artística de Fernandes consiste em assistir a uma performance de Jana cujo corpo encontra-se tatuado com um suposto texto inédito de Kafka. Durante a apresentação do espetáculo, a leitura do texto tatuado em seu corpo nu ganhava iluminação e trilha sonora. Conforme a intérprete, trata-se de um excerto de uma página e meia de um caderno sem numeração encontrado pelo professor Adrian Monteanu entre os papéis velhos de Julie, amante de Kafka: “é como um texto destinado a ser dito por Julie para Franz. Pode-se dizer que é uma fantasia amorosa dele posta em prática”(SANT’ANNA, 2011, p. 116). É importante dizer que a motivação do encontro entre eles só se dera pela curiosidade do artista em conhecer o texto de Kafka tatuado no corpo da irmã de Peter. Mais uma vez o objeto de desejo desse narrador-andarilho não é o corpo daquela mulher, mas o que ele carrega, a suposta caligrafia de Kafka no constructo de um texto marcado por um forte teor de sensualidade, o que lhe renderia uma “aventura intelectual”.

Resumidamente, podemos dizer que, agora, o fetiche do escritor-andarilho se volta para um texto hipoteticamente escrito por Kafka para supostamente ser lido por Julie, tatuado no corpo de outra mulher que passara a lê-lo e interpretá-lo transitando entre idiomas diferentes (francês, alemão) como entre timbres diferentes, ora com uma tonalidade masculina ora com uma tonalidade feminina. Como as identidades, que não são fixas, mas múltiplas e moventes, percebe-se que o texto a ser lido, traduzido e interpretado por outro também está sujeito a metamorfoses. Esse novo texto se faz *ver* e se esconde. Assim como o gesto de travestir, por exemplo, está relacionado ao fato de simular, ser outro, o texto performado por Jana assinala uma escrita do *devir*, mutável, flexível, plural, pois o que vemos é um exercício de reescritura imaginária. O narrador operacionaliza essa potente construção fabulativa a sugerir sujeitos que se encontram em um *devir* permanente, passíveis de transformações ou travestimentos e, portanto, “metamorfoseáveis”. E assim se materializa a escritura santaniana, entendida aqui

como “a arte da proliferação” e como “uma superfície de transformações ilimitadas”. (SARDUY, 1979, p. 54).

Em sua performance de artista-escritor, o narrador-andarilho problematiza a legitimidade do texto kafkiano, até porque, conforme Peter, tratava-se de um texto manuscrito desprovido da assinatura de Kafka. Quem atribuía a ele essa autoria era o professor romeno e cigano que o encontrara, baseado tão somente no conteúdo e na caligrafia, o que, provavelmente impossibilitou sua admissão no acervo do autor: “Kafka? Como saber? Kafka jamais desceu ao pornográfico. E fiquei em dúvida se você não inventava tudo na hora.” (SANT’ANNA, 2011, p.118). Respondendo à provocação, Jana endossa:

– Não se esqueça, querido, que é um texto de amor emergencial escrito por Kafka num sanatório de tuberculosos para ser dito por sua Julie. Kafka nunca o leu para os amigos no café Arcos nem mesmo o mostrou a Max Brod. E se fosse um texto falso inventado por mim na hora, ou por Peter, ou por Adrian Monteanu, não seria um valor a mais, como essa tatuagem fosforescente? (SANT’ANNA, 2011, p. 118)

Pelo visto, existe uma indagação sem resposta pulsando na tessitura do texto a demonstrar, mais uma vez, tratar-se de uma narrativa que fomenta o “processo da busca”, não o desvendamento do suposto enigma, pois, como “cobra que engole o próprio rabo”, o texto se nutre da dinâmica que consiste em alimentar o pensamento à exaustão, conforme a simbólica valeryana, segundo a qual a serpente é acessada como ícone do pensar, um exercício levado aos limites extremos por Paul Valéry: “Eu me pergunto se Valéry não teria consciência de que a palavra *penser* é um palíndromo silábico de *serpente*”, indaga Augusto de Campos¹²⁶. Metáfora desse pensamento que devora a si mesmo, Jana, nome cujas sílabas lidas de trás pra frente formam, curiosamente, o substantivo “naja”, antes de ter sua pele tatuada com a suposta caligrafia de Kafka, tivera seu corpo pintado da espécie naja porque, conforme a narrativa, trabalhava fazendo um número de mulher-serpente num show de cabaré ao som da flauta de um “falso indiano” que tocava uma “música indiana verdadeira”.(SANT’ANNA, 2011, p. 107) E assim como a serpente troca de pele, Jana apaga a pintura que carregava em seu corpo para receber um novo desenho como se também trocasse de pele. Aqui, a pele se faz papel sobre a qual a escrita se torna objeto do desejo *voyeurístico*, de maneira que o corpo comporta-se duplamente como uma obra de arte textual e imagética, evidenciando uma experiência que encarna a indissolubilidade entre corpo e escrita, texto e imagem, desejo e arte. O corpo-texto torna-se, assim, uma criação artística que abriga e desperta sentidos numa intensa profusão

¹²⁶ CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.11.

sinestésica.

Ainda que o narrador-andarilho quisesse se envolver fisicamente com a dançarina, ele é contido, pois, ao preparar-se para um sexo oral, ela o detém advertindo que ali “é a linguagem que comanda tudo, só a linguagem” (SANT’ANNA, 2011, p.117). Em um segundo momento, a artista, interpretando o texto em alemão, apenas simula a felação no escritor, que, excitado, esbraveja: “- Assim você me mata de desejo de gozar dentro da sua garganta, viu, sua puta obscena?” (SANT’ANNA, 2011, p.118). A experiência radical vivida durante a performance de Jana provoca o escritor a ponto de cogitar reescrever o texto de Kafka, produzindo falsos textos kafkianos, de maneira que, ao fim da narrativa, com o desejo desperto pela vivência daquele experimentalismo estético, vê-se pronto para fabular “[...] andando pelas ruas, eu continuava aceso, carregando um desejo não saciado, e fantasiei tornar-me amante de Jana [...] tudo me era permitido e nada me impedia de pensar que eu mesmo poderia viver o requinte de criar falsos Kafkas para serem gravados no corpo de Jana” (SANT’ANNA, 2011, p. 122). Isso demonstra que a questão colocada pela narrativa não é a veracidade do texto de Kafka, isso porque, se no processo de traduzir sempre nos deparamos com alguma espécie de transgressão e desvio, o texto tatuado pelo professor já se torna outro, dando a ver uma “tradução transcriadora”. Ou seja, o suposto texto de Kafka se submeteu à produção escritural, à operação de cifragem, de tatuagem, em que consiste, segundo Severo Sarduy (1979), toda escritura. A obra *Compact* (1966), de Maurice Roche¹²⁷, aborda a figura de um colecionador de peles e sua assistente travesti. Ao discuti-la, Sarduy assinala que “a literatura é, como a que pratica nosso colecionador, uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda”. (SARDUY, 1979, p.53). Com efeito, a escritura é, segundo esse autor, uma inscrição, uma “tatuagem”, isso porque a tarefa do escritor é inserir na palavra seus pictogramas. Sendo assim, a “tatuagem” é uma possibilidade de escrita e é, por isso, que Sarduy coloca o autor e o tatuador na mesma condição, bem como concebe a literatura e a tatuagem como construtos semelhantes:

A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação. A plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que não esqueça sua natureza de inscrição, o que se poderia chamar *escrituralidade*. [...] Pode ser que *Compact* não seja um fato isolado, mas um dos trabalhos inaugurais de uma nova literatura na qual a linguagem aparecerá como o espaço da ação de cifrar, como uma superfície de transformações ilimitadas. (SARDUY, 1979, p. 54).

¹²⁷ ROCHE, Maurice. *Compact*. Coleção *Tel Quel*, Seuil, 1966.

Como o colecionador de peles, Sérgio Sant'Anna vê no corpo uma possibilidade de inscrever seus *grafos*, como sugere não só a instância narrativa de “O texto tatuado”, mas também outros personagens em suas respectivas vivências na ficção santaniana, como o “candidato a poeta maldito” de “Um conto nefando?”, que risca em seu braço palavras para que lhe sirvam de base para escrever um texto ou poema, e a “escrita dramática subjetiva como que encravada no corpo-pergaminho de um jovem dramaturgo arruinado pela peste hodierna, depois de amores mortais”. (SANT'ANNA, 2003, p. 72) Com efeito, trata-se de uma escritura a insinuar, muitas vezes, que a pele da escrita é a pele do corpo. Para Barthes, o texto possui um desenho humano, “[...] é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas do nosso corpo erótico”. (BARTHES, 1973, p. 53). Por fim, o livro cujo narrador se apresenta “revivendo” e “reelaborando” constantemente suas experiências se encerra com um texto que não poderia ter outro nome senão “O retorno”. Na referida narrativa, o narrador-andarilho “reencontra” Gertrudes, a boneca da menina-sombra em uma loja do *free shop* no aeroporto em que embarcaria de volta para casa – “com o coração batendo, eu vi, numa prateleira, uma boneca que me pareceu igual a Gertrudes” (SANT'ANNA, 2011, p. 132) – de maneira que, como se reencontrasse sua continuidade perdida, o narrador encena a busca do “eterno retorno” inerente ao fenômeno erótico. O que vemos em cada narrativa é que logo após o gozo, o narrador volta a sentir-se incompleto. A pulsação erótica e a (com) pulsão em narrar retornam a cada texto evocando a nossa insuficiência e finitude e materializando, pela palavra, o erotismo, que pela repetição, se faz ver em um eterno retorno e em um eterno recomeço.

De maneira geral, deparamo-nos, em *O livro de Praga*, com narrativas que se inscrevem o tempo todo em zonas volúveis, inatingíveis, mobilizando perguntas, sugerindo caminhos e uma ampla gama de leituras possíveis, porque, como já dito, o propósito não é desvendar um suposto enigma ou encontrar a saída de um labirinto, pois são as dinâmicas de fenômenos dessa natureza que alimentam a vontade insana de narrar, um desejo que parece nunca suficientemente satisfeito. Pelo exposto até aqui, esses são exemplos de narrativas que provam que, sabendo-se descontínuo, Antônio Fernandes, narrador-andarilho, é o sujeito que tem sua continuidade no gesto de narrar, pois é na narração de sua relação com os objetos de arte que ele se completa, o exercício narrativo é o ato onde sua continuidade é consumada. A completude desse sujeito não se dá com as mulheres, sua completude se dá, na verdade, com a escrita. Nesse gesto, ele ensaia o fenômeno erótico de Bataille, pois, enquanto busca de completude, o erotismo se manifesta na conjugação da continuidade e da descontinuidade. A dimensão fragmentada das sete narrativas que costuram o livro sinaliza uma espécie de castração. Por isso, sendo também cada estória descontínua, o narrador sempre precisa de uma

nova estória para se completar. Em cada estória, o narrador encontra um objeto de arte, goza com ele e o perde, esse caminho é feito continuamente em quase todas as narrativas, gozar e perder constituem a força motriz que atravessa os textos. Em cada texto, o narrador vive o “perpétuo inferno da libido” e possui obstinadamente seu objeto de desejo operacionalizando uma narrativa convulsiva, transbordante e encenando um pensamento à exaustão, como a nos mostrar que quanto mais se protela o gozo mais intenso será o prazer. Entre um texto e outro deixa uma brecha para ter o que contar, ganhando fôlego para recomeçar. E, após sua dissolução em cada texto, o narrador se lança à procura de uma nova experiência para narrar, de maneira que está sempre buscando novos objetos artísticos em que investir seu desejo.

Como as narrativas se interconectam replicando signos umas das outras, o fetiche da arte é o que dará liga à dinâmica rizomática da obra e, possuindo o erotismo a capacidade de prolongar a intensidade do desejo, cada estória, sendo descontínua, comportará uma série de *hiperlinks* que, como sêmens, fecundarão outras estórias férteis na profusão contínua de novos *sentidos*, afinal, como lembra Roger Caillois, “a fecundidade nasce do exagero”¹²⁸. Com efeito, as narrativas são produzidas como se o corpo copulasse, pois, atendendo ao desejo erótico para não desaparecerem por completo, sempre desaguam-se umas nas outras e se perpetuam continuamente. Essa perpetuação é o que confere ao excesso, inerente ao fenômeno erótico, a energia que conecta as estórias. Narrar é, nesse sentido, manter acesa a chama do desejo. A vontade desmedida em falar compulsivamente sinaliza a busca permanente de continuidade do ser. Para não morrer, o sujeito goza o tempo todo possibilitando o renascimento constante da arte, como também reconhece Renan Ji a respeito do “sacrifício” encenado pelo escritor em *A tragédia brasileira* (1987): “As formas artísticas nascem e morrem para manter a pulsação da própria arte.” (JI, 2016, p. 85). Nessa “gana das fabulações”, o texto é levado ao limite, pois, para ter o que narrar, o narrador também “copula” com o maior número de artes possíveis para reinventar continuamente a experiência literária, de maneira que, materializando-se enquanto fluxo vertiginoso de linguagem atravessada por várias semioses, sua escrita dramatiza, ela mesma, a dinâmica do desejo.¹²⁹ Dito isso, entendemos que toda vez que um artista produz

¹²⁸ CAILLOIS, Roger. “Le sacré de transgression: Théorie de la fête”. In: *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1989 [publicado originalmente em 1939], p. 127- 168; e o “Appendice III - Guerre et sacré”, p. 219-242. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/2176-8552.2015n19p15/30942/141047>> Acesso em 20/06/2023.

¹²⁹ Com essa leitura, a escrita santianiana parece materializar a linguagem enquanto fluxo pensada por Gilles Deleuze ao longo de sua produção crítica, entendendo que, em vez de acessarmos a linguagem como código, devemos acessá-la como fluxo, como podemos ler em sua carta publicada em “Conversações”: “[...] tento sacudir algo, fazer com que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como um fluxo, não como um código (DELEUZE, 2000, p. 15). Com uma escrita que se esforça para fugir aos códigos, Sérgio Sant’Anna e seus narradores-escritores parecem entender que “Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação

um objeto estético, ele está investindo nesse objeto sua energia vital, buscando continuidade em sua arte. Quando finda essa entrega, é porque a descontinuidade atuou, levando-o a partir para outro investimento. Sabendo que o gozo é sempre uma “pequena morte”, como entende Bataille, são pequenas mortes que alimentam a trajetória desse escritor-andarilho cuja ferramenta de trabalho é a palavra. Portanto, suas narrativas também se alimentam das pequenas mortes, afinal, como já reconhecemos em outro momento, “criar uma fantasia” equivale a “conceber”, por isso a “criação”, a “invenção” é, em si, sexual, fenômeno vital que promove a dinâmica da continuidade inerente à manifestação de Eros. Daí dizermos que a escrita nasce do gozo, entendendo que o erótico aqui não são as relações sexuais do artista, o modo como narra toda a sua circulação que é completamente erótico. Narrar e escrever são experiências de nascer e morrer simultaneamente, de maneira que o prazer e a angústia que pulsam durante o fenômeno erótico também se materializam durante o processo de escrita. Por isso, o texto santiano representa uma possibilidade de realização via fruição artística de um desejo pulsante inerente à vida.

No campo do erotismo o que mais se destaca é a tentativa dessa relação de continuidade, buscando o sujeito encontrá-la fora de si. E não é isso que faz o artista transeunte em Praga? Ele vai até o outro, cria o objeto para com ele gozar, para ter o que contar, produzindo todo esse conflito justamente para desenvolver a arte da narrativa, afinal, o que ele quer é narrar sobre a grande experiência diante da arte. Entramos em contato com a experiência estética desse sujeito que escreve sobre arte e sua relação com a vida e com a morte. Sua experiência estética se faz erótica via prazer, via sensação, via sensibilidade. Ou seja, é pelo prazer estético, pela constituição de um objeto estético que dá prazer ao sujeito que se manifesta a própria experiência erótica. Em outro momento de sua produção, Sérgio Sant’Anna também já endossara: “O que me interessa é a encenação, a construção da encenação, a montagem da emoção estética, a cena da emoção estética”¹³⁰. Em Praga, enquanto dândi, interessa para ele, o narrador, circular¹³¹, mas interessa mais ainda falar que ele circula, narrar sobre sua “circulação

aos demais, e que entra em relações de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.” (DELEUZE, 2000, p.17).

¹³⁰ PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant’Anna. In: _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 101-116.

¹³¹ Nas narrativas de amor e arte, a manifestação do fenômeno erótico também pode ser pensada sob o viés da relação do narrador-dândi com Praga não só por andar pelas ruas da cidade, mas por penetrá-las, por experimentar sofregamente sua monumentalidade, sua arte, efetuando movimento e união em uma conotação de prazer. No ensaio “Semiologia e urbanismo” (2001), Roland Barthes chama a atenção para a dimensão erótica atribuída à cidade, vendo-a, essencial e semanticamente, como o lugar do encontro com o outro, de erotismo ou de socialidade. Portanto, ao circular em Praga, o narrador-dândi também exala sua vitalidade erótica, conecta-se com os impulsos da energia urbana e busca estabelecer uma comunhão com ela.

intelectual”, narrar como ele olha para esses objetos artísticos, narrar como esses objetos artísticos estão em relação com ele, narrar as sensações provocadas por eles, isso é estético, isso é o modo de produzir estética. Sua experiência estética consiste, portanto, em narrar verbosamente essas percepções sensoriais decorrentes do seu envolvimento com a arte e tudo o que ela abrange, a morte e a vida. Por isso, concebemos a estética santaniana como uma estética erótica não por trazer a sexualidade para a cena da escrita, especificamente, mas por tentar criar uma relação de completude entre o sujeito e sua arte, ou seja, entre o artista e seu objeto de desejo. Pensando nisso, apropriamo-nos da leitura feita por Sílvia Regina Pinto (2006) sobre o livro *A tragédia brasileira* (1987), de Sérgio Sant’Anna, por perceber que sua observação a respeito do fetiche na referida obra também pode se estender ao entendimento da escrita de *O livro de Praga*, pois, segundo a autora, o caráter fetichista não se dá somente no nível de uma fixação erótica pelo objeto, mas também na própria matéria signífica que constitui o discurso literário, “sujeita a mil possibilidades, mágicas e manipulações, multiplicações e voyeurismos, fazendo com que sujeitos e objetos enunciados possam se misturar em variados tons de consonância, mas também de dissonância”. (PINTO, 2006, p.107) Ou seja, na narrativa, o fetichismo não comparece apenas como um conjunto de cenas picantes, mas materializa-se no próprio signo textual, o que nos permite dizer que a vivência erótica que se manifesta em seus textos não se reduz a um aspecto funcional, mas faz parte da operacionalização do próprio texto.

Por essa perspectiva, vale ainda percebermos como, na narrativa santaniana, a busca da continuidade também se manifesta através do exercício constante de tradução de outras artes. O gesto de experimentar outras manifestações artísticas e traduzi-las é uma forma de promover certa reconciliação e continuidade. Ou seja, a tradução contínua e voraz de outras artes tornou-se uma forma de buscar continuamente uma reconexão. Sabendo que a literatura de Sérgio Sant’Anna resulta da provocação que as outras artes lhe despertam, o exercício incessante da tradução dessas outras expressões artísticas torna-se o próprio ato criativo, constituindo uma ficção que, longe de uma relação especular com a realidade, realiza-se como uma singular experiência sinestésica e erótica, o que justifica o desejo compulsivo de narrar convulsivamente a experimentação de todos os *sentidos*. Se *O livro de Praga* resulta da copulação das várias semioses operacionalizada pela instância narrativa, o texto santaniano materializa a consumação erótica em que diferentes corpos se enamoram e se entranham, de maneira que as linguagens envolvidas “possam ser uma para a outra não apenas descrição e ilustração, mas um espelho de Alice em que ambas se possam ver refletidas, na plenitude de suas diferenças estruturais, sabendo-se no entanto partes de um mesmo esforço de busca da

continuidade perdida”. (SALLES, 2007, p. 113) A emblemática imagem do espelho capaz de sugerir a relação estabelecida entre as artes já havia sido tomada pelo narrador na primeira narrativa quando confessa sentir-se “um pouco embaraçado ao perceber que junto à partitura, em seu apoio, no piano, havia um pequeno espelho, propiciando que a concertista observasse quem a observava” (SANT’ANNA, 2011, p. 24). Como já dito em outro momento, o narrador, escritor-andarilho, só fora aceito enquanto especta(t)or do concerto por ser autor de uma escrita que possuía afinidades com a performance do trio vanguardista, cuja execução contou significativamente com aquilo que o artista-escritor nela fecundou, materializando, assim, o movimento erótico, que, conforme Eliane Robert Moraes, tem o objetivo de “[...] violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas [...]” (MORAES, 2014, p. 311). Assim como em *Sade* nos deparamos com personagens perversos que se veem no direito de gozar o corpo alheio, aqui, os signos escapam de seu uso ordinário, transpõem limites e suspendem qualquer obstáculo que dificulte o gozo decorrente das trocas intermináveis entre eles. É por essa e outras que entendemos como a lógica implícita na busca sadiana também parece ser absorvida pela dinâmica do experimentalismo constante da literatura de Sérgio Sant’Anna: “Tenho direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar” (LACAN, 1998, p. 780).

Sendo assim, acessamos *O livro de Praga* como um corpo-livro a querer sempre vivenciar o que pode seu corpo em um corpo outro. Nisso, vemos um narrador-andarilho que faz do próprio corpo um suporte para a experimentação da linguagem. Ou seja, representando o artista-escritor, o narrador-andarilho, ao se colocar em contato corporalmente com várias artes torna seu corpo-palavra um experimento potencial da escrita. E é na experiência de conhecer o corpo do outro que comparece o fenômeno erótico pelo caloroso confronto de forças e pelo forte desejo em gozar no e do corpo alheio. A pele-livro transmuta-se em papel poroso no qual se imprimem signos provenientes de outras artes, tornando o livro-corpo um espaço de encontro e de passagem que, incorporando a plasticidade do cruzamento entre outras expressões artísticas, realiza-se como expressão máxima do devir, da potencialidade do corpo em se transformar em objeto sinestésico. Como o narrador-andarilho, artista-escritor, entra em contato, em cada narrativa, com uma nova expressão artística, tem seu corpo-livro trocando de pele a cada texto, mostrando, com isso, como seu corpo-livro é um espaço “aberto”, sempre móvel, múltiplo, que se faz e se exprime pela troca com outros corpos-signos, de maneira que sentir e dar a sentir, afetar e afetar-se, são movimentos constantes operacionalizados pelo gesto

criativo do artista-escritor. Presentificando a linguagem do corpo, as narrativas de amor e arte encerram uma escrita potencialmente sinestésica, carregada de sensações e experiências.

Pelo visto, em *O livro de Praga*, a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica se presentifica em vários níveis e sentidos. Valendo-se de forças antagônicas, dissonantes e propulsoras da produção do pensamento, as narrativas se inscrevem nos interstícios que se colocam entre vida e obra, lucidez e devaneio, palco e plateia, vida e morte, arte e vida, corpo e mente, demonstrando que a matéria narrativa dos textos se alimenta justamente de provocações conflitantes que mostram que é, na passagem de um a outro polo, que a ficção se realiza e se torna erótica justamente nas fricções gozosas que os aproximam e os afastam. Se a excitação também mobiliza a imaginação, a escrita santaniana faz vibrar simultaneamente diferentes extremidades, estimulada pelas possibilidades de exercitar tensões, numa construção dinâmica a nos lembrar Robert Stoller para quem, como já dito, “não importa quão ativamente nos movamos, fiquemos dentro dos pólos” (STOLLER, 1998, p. 66-67), o que nos permite dizer que, na ficção do autor, o lugar mais erótico do corpo-texto é onde o vestuário se entreabre, parafraseando Barthes:

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 1973, p. 15-16).

Ou seja, o texto se faz erótico justamente onde germinam as fissuras e as fendas, como prefigura a sugestiva imagem da capa da obra. Como vimos, em *O livro de Praga*, todas as narrativas se alimentam de fortes tensões, potencializando constantemente a dinâmica do jogo, do mistério, do ambíguo e do profuso. Em *A pianista*, em meio à esfera nebulosa do cenário gótico, o texto deixa em aberto várias questões: Qual a natureza da relação entre Jean-Louis e Beàtrice? Qual teria sido o nível de envolvimento entre o conde, a criança e Beàtrice? E o que dizer do próprio Jean-Louis, o “corcunda”, e de sua suposta estátua, cuja descrição parece colocá-lo entre o humano e o não humano? “Era um homem com tórax robusto, mas curvado para a frente, e com feições que seriam bonitas não fosse a absoluta falta de expressão facial [...] tinha uma corcova acentuada [...] uma protuberância nas espáduas” (SANT’ANNA, 2011, p. 20). Em “A suicida”, o que teria motivado a morte de Giorgya? Ainda que ela tivesse se mostrado vulnerável para tal, a noite de amor com o narrador teria tido algum componente

responsável por deflagrar o seu suicídio? Como já posto, como pensar a experiência do andarilho com a estátua de Santa Francisca em “A crucificação”? Como explicar o estupro da boneca-menina-mulher que se dera entre a vigília e o sono em “A boneca”? “O texto tatuado” no corpo da mulher nua teria sido realmente escrito por Kafka? Em “A tenente”, representando Markova a lei e, rendendo-se eroticamente ao suposto infrator, teria ela afrouxado o peso da lei nas situações conflituosas em que se envolvera Fernandes nas narrativas anteriores? Afinal, após se envolver com o suposto texto de Kafka, “diante de qual lei” estava o artista? As narrativas não se preocupam em oferecer certezas, mas em interrogar sempre, como se perfilhassem uma “terceira margem”. Cada narrativa se faz a um só tempo incompleta e infinita, trazendo à tona a imaginação de um narrador que, imerso em fantasias insólitas, produz atmosferas cujas fronteiras encontram-se constantemente borradas, rasuradas e imprecisas. É nesse contínuo jogo de mostrar-se e esconder-se, num revelar-se segredando, que comparece a fantasia e a sedução inerentes ao jogo erótico. Materializando a dinâmica da excitação, sua escrita se faz no percurso, nas insinuações, na incerteza do gesto, no “apalpar” dos *sentidos*. Não foi Robert Stoller (1998) quem disse que a excitação erótica é tão sutil, fluida e assombrada pelo gênio quanto a criação de sonhos ou arte? Nessa esteira, o psicanalista entende que “a excitação erótica, como se dá em suas formas estéticas – por exemplo, pornografia, devaneios privados, psicodramas encenados [...] – é criada e/ou realçada para a maioria das pessoas quando se produziu um roteiro no qual a incerteza do desfecho é retratada” (STOLLER, 1998, p. 75). Por esse prisma, podemos dizer que a literatura santianiana também se faz erótica quando inibe a apreensão do todo e compartilha a experiência dos interstícios, sugerindo, de certo modo, o próprio esfacelamento da visão totalizante da realidade, pois não é o “desfolhamento das verdades” que provoca seu gesto criativo, mas o “folheado da significância”, isto é, do “sentido que se constrói sensualmente” (BARTHES, 1973, p. 23; 97), o que corrobora, por sua vez, com uma espécie de luta contra a interpretação responsável por desestabilizar as formas clássicas de apreensão do texto literário: “jamais interprete, experimente!” (DELEUZE, 2000, p. 111)

Por isso, encontramos uma escrita que excede os sentidos do discurso e o discurso como sentido, o que pode ser visto no próprio manejo da linguagem quando o narrador apropria-se, reiteradamente, em sua voz narrativa, do significante “como”: “como se condenados à morte”, “como se não houvessem soado”, “como se me avaliasse”, “como se pairasse”, “como se fosse um bastãozinho de batom”, “como se tivesse uma partitura” etc. Aqui, a reiteração desse vocábulo adquire uma força retórica na dicção da narrativa “A pianista”, que, em vários momentos, desestabiliza a dimensão hermenêutica do discurso. Associado ao índice hipotético

“se”, a expressão “como se”, também recorrente em outras narrativas da obra, sugere que a narrativa percorre uma superfície deslizante, sem profundidade ou interiorização, como se suspendesse a própria apreensão da realidade e inibisse qualquer tentativa interpretativa, problematizando, assim, a representação de uma suposta “verdade” como essência. Nesse caso, a referida expressão insinua o dilema do artista diante da questão da reprodução fiel da realidade, trazendo à tona a problemática da representação, o que nos lembra Robert Stoller, para quem, como já posto, estética e erotismo são criações “cujo propósito é embaçar ou evitar a realidade simulando algum aspecto da realidade” (STOLLER, 1998, p. 67). Como observa a instância de enunciação do conto “Cenários”, da obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, a realidade parece escapar das mãos do narrador, colocando-se sempre mais adiante. Daí reconhecermos como a instância narrativa da ficção santianiana se distancia de narradores cuja força se estruturava através de uma relação especular com a realidade, pois, estilhaçados em sua subjetividade, passam a operar a partir de uma dimensão oblíqua e fragmentada nos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pena é um pênis cujo propósito é fertilizar a página?
Peter Greenaway

*Uma obra de arte encarada como uma obra de arte é uma experiência,
não uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta.*
Susan Sontag

O excerto acima, extraído da obra *O livro de cabeceira* (1996), parece resumir bem a provocação dos textos de Sérgio Sant'Anna. Nela, Peter Greenaway também questiona: "Podem os livros trepar com outros livros e produzir mais livros?" Em sua ficção, Sant'Anna vai além, movido que está pelo desejo de experimentar como suas palavras podem "trepar" não só com outros livros, mas também com outros signos e texturas, para produzir ainda mais arte. Copular com outros códigos parece ser mesmo a condição para a sua escrita. Como vimos, amor, arte e fetiche fomentam o imaginário da obra *O livro de Praga*, cuja escrita surge da relação estabelecida entre a libido do corpo e a libido da arte. Para Sérgio, a arte é movida pela dimensão fetichista do desejo nunca suficientemente saciado apenas pelo uso da palavra. É o desejo que alimenta sua vontade insana de narrar, mantendo acesas narrativas que nunca terminam, pois sempre têm algo a dizer e sempre encontram formas diferentes de dizer. Sant'Anna é um artista incomodado. Como escritor, ele não teme riscos e está sempre à procura de algo: novos *insights*, diferentes sensações, constantes reelaborações... Se tem uma coisa da qual ele não tem medo é da inovação, reinventa continuamente sua ficção, daí seu gesto obsessivo em fazer da sua literatura uma "obra aberta" a outras artes, admitindo que escrever só lhe interessa "se for para enfrentar uma questão estética"¹³². Despojado, ele também não se intimidou em regar seus textos com doses expressivas de sexualidade e erotismo, dando voz a narradores que, ao problematizarem os limites da palavra, utilizam o corpo, fonte substancial de sensações, como suporte para a experimentação da linguagem.

O recorte analítico proposto por esta pesquisa buscou manter, quando possível, um profícuo diálogo com a literatura de Sérgio Sant'Anna, mas, ainda assim, não se esgotaram as possibilidades de reflexão sobre o modo como sua escrita operacionaliza a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica em suas narrativas. Por isso, quando questionei como essas

¹³² SANT'ANNA, Sérgio. In: CASTELLO, José, "A estação vazia de Sérgio Sant'Anna", *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 5 de janeiro de 1995, p. 1

duas instâncias se relacionam em sua ficção estava ciente de que investigar como a escritura do autor promove a confluência entre arte e erotismo representaria apenas uma via de acesso plausível para que se possa refletir sobre uma face de sua proposição artística, que ganha, a cada obra, diferentes configurações e redimensionamentos. Como expliquei na apresentação do trabalho, fui movida por uma necessidade em entender como a evocação do fenômeno erótico na ficção de Sant'Anna potencializa o seu expressivo diálogo com outras artes e/ou como esse contato permanente com outras semioses provocar-lhe-ia ainda mais na produção de uma literatura pautada na dinâmica do corpo. Para tanto, busquei traçar, em um primeiro momento, uma linha argumentativa capaz de evidenciar como sua literatura se destaca por um movimento que vê na interface das artes não só um potencial meio para repensar continuamente o fazer literário e problematizar os modos usuais de representação, mas também um meio possível para simular o encontro erótico e tomá-lo como fonte do processo criativo, dada a recorrente coparticipação do narrador, um artista-escritor, em performances artístico-eróticas. Mas, durante o percurso investigativo, constatei, com o apoio do aporte teórico, que o movimento inverso também pode ser acessado para leitura dos seus textos, pois, se, para Robert Stoller (1998), aprendemos mais sobre estética estudando o erotismo, percebemos que Sérgio Sant'Anna parece ver na narrativa de relações eróticas e transgressivas um fértil material para operacionalizar uma escrita cuja palavra deixa-se envolver por outros signos, digerindo, com isso, novos *sentidos* em seu fazer literário.

Sendo o corpo uma realidade experimental possível e viva, como nos ensina Christine Greiner (2010), o narrador de Sérgio Sant'Anna faz do corpo desejante um experimento possível para a própria palavra, pois, enquanto lugar de onde emana o desejo, ele não apenas materializa a relação erótica mas também é o principal operador da inteligência imaginativa. Por isso, entendemos que o corpo e seu erotismo representam, na obra aqui analisada, um canal para o seu narrador, um artista-escritor, promovendo a integração entre as artes, elaborar uma narrativa que interroga a relação especular com a realidade e se materializa enquanto experiência sinestésica e erótica. Sendo assim, como é na experiência de conhecer o corpo do outro que comparece o fenômeno erótico, o narrador Antônio Fernandes é um escritor cujo procedimento para acessar e elaborar a realidade baseia-se no erotismo e na experimentação, de maneira que sua escrita é tecida pela exorbitância do corpo e pelo gozar dos *sentidos*.

Com base no exposto, entendemos que a confluência de signos e as relações eróticas constituem dispositivos que movimentam dialeticamente as narrativas da obra estudada. Colocar a palavra na conjugação amorosa com outros signos apresentou-se como uma envergadura fecunda de uma escrita que nasce pela necessidade de narrar as relações

estabelecidas com os objetos artísticos. Do mesmo modo, o estudo evidenciou que a excitação do artista-escritor não é pelo corpo feminino, mas pelas expressões artísticas com as quais as mulheres estão envolvidas. O corpo feminino é, na verdade, apenas uma materialidade por que passa o desejo do escritor ficcionalizado, que, ao possuir eroticamente as mulheres, consome transgressivamente a arte. Por isso, a relação do artista-escritor com a palavra é tão turbulenta e inquieta como as relações eróticas, carregadas de desejo e movidas por uma contínua busca do objeto perdido, pois é, no gesto de traduzir, elaborar e escrever os *sentidos* provocados pelas artes, que o narrador se completa.

Assim sendo, entendemos que o discurso amoroso em *O livro de Praga* é um exercício estético e pensante que coloca o narrador na vivência da falta e da procura em seu processo criativo. A narrativa é transformada em objeto de desejo, de modo que a escrita representa o exercício que lhe possibilita a realização oblíqua e indireta desse desejo latente em sua jornada enquanto escritor, que vê, a cada encontro ou coparticipação com alguma manifestação artística, uma nova possibilidade para, fazendo uso da palavra, contar e narrar suas experiências frutivas. Para alimentar o seu gesto obsessivo de narrar, multiplica seu encontro com as artes, pois quanto mais experimenta a provocação de outros signos, acumula mais material narrativo para falar, fabular e elaborar sua ficção.

Além disso, se a perversão é a repetição do gesto que crê alcançá-lo, como nos ensina Severo Sarduy (1979), encontrar objetos artísticos, recordar suas provocações sensitivas e narrá-las resumem a tara desse narrador-andarilho e dão o tom perverso do texto, isso porque, para narrar, o artista-escritor acessa a memória, relembra suas experiências estéticas e presentifica pela palavra o vivido. Por isso, elaborar e narrar exaustivamente os encontros artístico-eróticos é repeti-los e rerepresentá-los para si, como quem “deglute a palavra como objeto sexual mesmo, como objeto erótico” (LEMINSKI, 1987, p. 74). Com efeito, extasiado pelo encontro erótico e contagiado pelas provocações artísticas, o narrador acaba por operar uma narrativa cuja linguagem, pautada na cifra do gozo, faz-se frenética, prolixa e convulsiva, como a nos mostrar a elaboração de um pensamento produzido no confronto dos corpos, na troca energética e no roçar dos *sentidos*.

Dessa forma, a pesquisa nos mostrou que, na obra, assim como as relações eróticas experimentam decadência e violentação, o corpo textual da narrativa também se inscreve através da dissolução de certos padrões narrativos. Por isso, o envolvimento do artista-escritor com práticas artístico-eróticas e transgressivas representou uma importante chave de leitura que nos permitiu pensar a transfiguração do corpo enquanto linguagem e discurso. Uma prova disso é que a natureza “inacabada” e “aberta” dos textos materializa discursivamente a condição

descontínua do artista que busca na narrativa uma possibilidade de continuidade, mesmo que transitória. Por outro lado, a relação entre escritor e produtor/ editor, escondendo um jogo entre liberdade e limitação, tornou-se um “prato cheio” para encenar os desafios da escrita na contemporaneidade. Como vimos, o escritor ficcionalizado realizou algumas manobras para subverter o que fora estabelecido pelo patrocinador do projeto da escrita do livro, mas sem estabelecer um confronto direto com ele. Para tanto, cuidou de tensionar, por exemplo, o gênero e a temática propostos, diluindo os contornos formais para entregar “narrativas” atravessadas por enunciações típicas de outros gêneros, bem como ressignificando o tema conforme se dão as relações afetivo-amorosas na sociedade contemporânea. Burlar as imposições de um projeto com fins lucrativos aponta para a natureza da arte enquanto discurso político e transgressivo que interroga práticas engessadas e asfixiantes. Em entrevista concedida a José Castello em 1995, o autor já reconhecia:

A literatura brasileira atual é antivanguarda por excelência. Portanto, as cartas são dadas pelo mercado e pela mídia. Isso leva a um nivelamento e a uma mediocrização terríveis. Os clássicos embaraços dos romances históricos e das biografias começaram a prevalecer. Quando me tornei escritor, nós queríamos escrever para transgredir, para afrontar [...] ¹³³

A transgressão tornou-se mesmo um princípio fundante da ficção de Sérgio Sant’Anna. Isso não se deve necessariamente à recorrência de cenas de cunho erótico- sexuais, mas devido, entre outras operações, ao agenciamento de uma escrita pautada no desejo insano de se reinventar constantemente. Nesse exercício de reinvenção, vê no encontro das artes e na coparticipação de narra(t)ores aliados possíveis que nos obrigam ao desautomatismo do olhar acostumado com as formas convencionais de apreensão realista, fazendo uso de uma linguagem multifacetada e sensorial, cujas palavras “não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores”. (BARTHES, 1978, p. 21) Sendo assim, em *O livro de Praga*, a indissolubilidade é um fenômeno que não se materializa apenas na interface do estético e do erótico, mas no próprio limiar entre a arte e a vida em que se encontra a instância narrativa, pois Sérgio Sant’Anna transfere para Antônio Fernandes o legado de um escritor encaminhado a Praga por um projeto para a escrita de um livro.

O diálogo estabelecido com artistas que problematizaram os parâmetros

¹³³ SANT’ANNA, Sérgio. In: CASTELLO, José, "A estação vazia de Sérgio Sant'Anna", *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 5 de janeiro de 1995, p. 1

convencionais das artes, a exemplo de Andy Warhol e Marcel Duchamp, também contribuiu para Sérgio Sant'Anna ressignificar continuamente sua ficção. Apesar de não sensualizar a linguagem, o narrador incorpora, no texto, a expressão do corpo em seu excesso de energia libidinal através do excesso da própria escrita, na forma de repetições, superposição de episódios “linkados”, sintaxe prolixa, entre outros procedimentos executados na materialidade da linguagem. É na trama fracionada e rizomática, que mobiliza mais perguntas que respostas, por isso, lacunar, inquietante e vertiginosa, que a palavra de Sérgio Sant'Anna comunica exaustivamente as ressonâncias do erotismo, elaborando um discurso fatigante capaz de presentificar a instância do desejo e alimentar sua imaginação perversa. É por essas e outras que entendemos que o erotismo surge como elemento estruturador da sua escrita, pois o fenômeno se manifesta na energia libidinal que o artista investe para a produção da sua narrativa, tratando-se de um erotismo que, conforme nos ensina Eliane Robert Moraes (2015) “é, antes de tudo, um modo de pensar. Um modo de pensar por meio de palavras, implicando uma operação específica de linguagem”. (MORAES, 2015, p. 26/27) Sob esse prisma, entendemos que a vivência erótica é explorada, na obra, como fonte de criação estética e crítica. Em outras palavras, seja através do excesso da escrita, seja através do consumo exacerbado das artes e da fruição dos seus *sentidos*, a narrativa em estudo presentifica o excesso do gozo das relações eróticas e seus possíveis desdobramentos. Por isso, ainda que as relações eróticas entre o narrador, personagens e objetos artísticos estejam escancaradas na obra, o erotismo não é propriamente o tema, mas a operacionalização do próprio texto. Pensando nisso, Samira Chalhub (1986) nos ajuda a compreender que quando “[...] um texto não apenas diz, mas opera metalinguisticamente, temos não só o tema, mas o tema estruturado na feitura do texto, de tal forma que fica impossível separar o procedimento do que se diz.” (CHALHUB, 1986, p.63) Sendo assim, a análise confirmou a proposição levantada no início deste trabalho de que, na escritura de Sérgio Sant'Anna, o fenômeno erótico não se reduz às dimensões estritamente sexuais, podendo ser entendido a partir de variados jogos de linguagens. Como a sexualidade é um tema cercado de tabus, o autor apropria-se das provocações envolvidas por essa dimensão, para, interrogando estruturas de poder, desestabilizar discursos dominantes. Tratando-se de um autor que, ao longo da sua carreira, sempre nos surpreendeu com seu processo criativo, reitero que a proposição analítica aqui realizada não exauriu a abordagem de uma ficção fecunda em material crítico e estético. O desejo é que esta investigação possa abrir outras passagens e germinar em outros domínios.

REFERÊNCIAS

Do autor

SANT'ANNA, Sérgio. *A dama de branco*. Organização e apresentação de Gustavo Pacheco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANT'ANNA, Sérgio. Entrevista a Beatriz Resende. *Fórm Virtual de Literatura e Teatro*, ano 7, nº 1, 2004. In: NIGRI, André; PACHECO, Gustavo (Org.) *O conto não existe*: Sérgio Sant'Anna (Entrevistas e ensaios: 1969-2020), Recife: Editora Cepe, 2021, p. 73.

SANT'ANNA, Sérgio. *Ler livros enriquece uma existência*. Entrevista a Jonatan Silva (10/10/2019). Disponível em < <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/sergio-santanna-ler-bons-livros-enriquece-uma-existencia> > Acesso em 10/05/2022.

SANT'ANNA, Sérgio. *Anjo noturno*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

SANT'ANNA, Sérgio. *O conto zero e outras histórias*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

SANT'ANNA, Sérgio. *O homem-mulher*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, Sérgio. *Páginas sem glória*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de praga*: narrativas de amor e arte. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. O texto tatuado. In: *Granta em Português/4*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 45-58.

SANT'ANNA, Sérgio. *Carta a Mirisola*. Disponível em <<http://colunistas.ig.com.br/sergiorodrigues/2007/03/21/com-a-palavrasergio-santanna/comment-page-8/>> - Acesso - Nov. 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. O criminoso delicado volta ao local dos primeiros crimes. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 28, p. 10-11, ago. 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. O monstro. In:_____. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. Breve história do espírito. In:_____. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. A Senhorita Simpson. In:_____. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: _____.
Contos e Novelas Reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer). In:
_____. *Contos e Novelas Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANT'ANNA, Sérgio. *Junk-box: uma tragicomédia nos tristes trópicos*. Rio de Janeiro:
Editora Anima, 1984.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de
Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SANT'ANNA, Sérgio. *Circo: poema permutacional para computador, cartão e perfuratriz*.
Belo Horizonte: Edições Quilombo, 1980.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira, 1975.

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

Sobre o autor

ABOS, Márcia. *Livros e documentários voltam na bagagem de viagem de 17 escritores brasileiros que participaram do projeto 'Amores Expressos'*. In: Globo Online, 8/05/2008. http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/05/07/livros_documentarios_voltam_na_bagagem_de_viagem_de_17_escritores_brasileiros_que_participaram_do_projeto_amores_expressos_-427256441.asp - Acesso - Nov.2008.

CARNEIRO, Flávio. Um livro valis. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 38, n. 1267, p. 20-21, abr. 2004.

CASTELLO, José, "A estação vazia de Sérgio Sant'Anna", *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 5 de janeiro de 1995, p. 1

CONTI, Mário Sérgio. Técnica apurada. *Veja*. São Paulo, n.917, p. 84, 02 de abril de 1986.

DEALTRY, Giovanna. Erotismo e uma caminhada pelas cidades. In: DEALTRY, Giovanna; GRACIANO, Igor Ximenes (Orgs). *Sérgio Sant'Anna: cartografia crítica*. Brasília: Edições Carolina, 2022.

DEALTRY, Giovanna. Sérgio Sant'Anna contempla o real. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DIAS, Angela Maria. O sentido extremo da cena. In: DIAS, Angela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Org.) *Sérgio Sant'Anna: um autor em cena*. Niterói: Eduff, 2016, p. 137.

EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, Caderno 2, p.8, 04 de maio de 1986.

FLORES, Guilherme Gontijo; KONDO, Daniel. Poema visual. In: *Coestelário: mundos para lembrar*. 10/05/2020. Disponível em <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5180/sergio-santanna>. Acesso em 02/12/2023.

FREITAS, Guilherme. “Fantasias de Sérgio Sant'Anna”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 mai. 2011. Prosa & Verso. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/fantasias-de-sergio-sant-anna-382945.asp>. Acesso 27 jan. 2013>.

GOMES, Izabella Borges de Abreu. *Transgression et généalogie: le dialogue entre les arts dans la poétique de Sérgio Sant'Anna*. Tese (Doutorado). Paris: Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2016, 333f. Disponível em < <https://theses.hal.science/tel-02054669v1/document> > Acesso em 20/01/2022.

JI, Renan. Entre ninfas e meninas. In: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.) *Sérgio Sant'Anna – um autor em cena*. Niterói: Eduff, 2016, p. 71-86.

MIRANDA, Wander Melo. “Ficção-passaporte para o século XXI”. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (org.). *Literatura/ Política/ Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 99.

GRACIANO, Igor Ximenes. *O Gesto Literário em Três Atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. 2008. 97f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: < <http://www.gelbc.com.br> >. Acesso em 20 abril 2012.

LAFETÁ, João Luiz. A respeito de Ralfó, o farsante. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004, p. 444-448.

LEMINSKI, Paulo. "Poesia: a paixão da linguagem". In: CARDOSO, Sérgio et alii. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LUCENA, Suênio Campos de. *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MAINARDI, Diogo. Mais do mesmo. *Veja*. São Paulo, p.139, 14 de maio de 1997.

MEDEIROS, Benício. Alegorias urbanas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno Livro, p. 3, 11 de março de 1978.

MENDES, David França. Grandiosas e banais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Idéias Livros, n. 267, p. 03, 09 novembro de 1991.

MORICONI, Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno Idéias, p.10, 18 de março de 1989.

OLIVEIRA, Margareth Laska de. *O erotismo na literatura brasileira contemporânea*. 2007. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Letras-Português e Respectivas Literaturas) - Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Paranaguá. Universidade Estadual do Paraná. Paranaguá. 2007. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em: 01 set. 2010.

PAULI, Alice Atsuko Matsuda. A desconstrução do romance em Confissões de Ralfo (uma biografia imaginária), de Sérgio Sant'Anna. *Estação Literária*. Londrina, Vagão-volume 1, p.04-12, Março. 2008. Disponível em: < <http://www.uel.br>>. Acesso em 28 fev. 2012.

PÉCORA, Alcir. In: ESTEVES, Bernardo. O sobrevivente: Sérgio Sant'Anna e a obsessão pela literatura. *Revista Piauí*. Edição 103, Abril 2015. Disponível em < <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-sobrevivente/>> Acesso em 13/07/ 2020.

PÉCORA, Alcir. Crítica: Recursos de Sérgio Sant'Anna ainda surpreendem. Folha de S. Paulo. 06/09/2014. Disponível em < <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1511527-critica-recursos-de-sergio-santanna-ainda-surpreendem.shtml>> Acesso em 13/07/ 2020.

PEIXOTO, Mariana. Nesta terça, Bia Lessa retoma sua parceria com Sérgio Sant'Anna. *Estado de Minas*. 27/10/2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/10/27/interna_cultura,1198353/nesta-terca-bia-lessa-retoma-sua-parceria-com-sergio-sant-anna.shtml> Acesso em 20/07/2023.

PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p.101-116.

PEREIRA, Marcelo de Souza. *Fingidores em cena: a metaficção em Sérgio Sant'Anna e Rubens Figueiredo*. 2013. 232 f. Tese (Doutorado em Letras/ Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: < <https://www.bdt.uerj.br:8443/handle/1/6068>>. Acesso em: 15 abril 2013.

PORTO, Ana Paula Teixeira. *Das estórias à História: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*. 2011. 206 f. Tese (Doutorado em Letras/ Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 15 abril 2012.

SÁ, Sérgio Araújo de. *A reinvenção do escritor: Literatura e Mass Media*. 2007. 285 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em: 10 de Dezembro 2011.

SANT'ANNA, Sérgio. *Sérgio Sant'Anna: "Se ficar tímido demais, não sai livro nenhum"*. Rio de Janeiro: Estadão. com.br/blogs, 2011. Entrevista concedida a Raquel Cozer. Disponível em: < <http://blogs.estadao.com.br>>. Acesso em: 09 jan. 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. In: *Sérgio Sant'Anna em Praga*. Documentário dirigido por Tadeu Jungle e Estela Renner. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5s-e6FIA5V0>. Acesso em: Acesso em 18/04/2022.

SANT'ANNA, Sérgio. *Escritor à vista: entrevista com Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna, 2000. Entrevista concedida a Luís Alberto Brandão Santos. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. p.109-119.

SANT'ANNA, Sérgio. Esperança quixotesca. Entrevista concedida a Paulo Paniago. In: *Jornal de Brasília*, Brasília, 10 de janeiro de 1995, caderno 2, p. 1.

SANT'ANNA, Sérgio. *Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas*. São Paulo: Folha de São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p. 1. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção (ou não será outra a verdade?). In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos – ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 73- 82, Out. 1995. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2011. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.3..73-82>

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

TEDESCO, Patrick. *A escrita literária na confluência de linguagens estéticas: relações entre palavra e imagem em Sérgio Sant'Anna*. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Comunicação - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. *Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna*, 2008, 124f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: < <http://repositorio.bce.unb.br>>. Acesso em: 25 abril 2012.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Senhor Sant'Anna & Senhorita Simpson. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1155, p. 12, out. 1990.

VIEIRA, Luís Gonzaga. A tragédia brasileira. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1081, p. 08-09, ago. 1987.

VIEIRA, Luís Gonzaga. Sérgio Sant'Anna: verso e prosa. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1030, p. 06-07, jul. 1986.

VIEIRA, Luís Gonzaga. Um romance de geração. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 19, n. 933, p. 05, ago. 1984.

VIEIRA, Luís Gonzaga. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.

VILLANÚA, María D. "Lolita". *O especta(u)tor na narrativa performática de Sérgio Sant'Anna*. Brasil. Revista de Literatura Brasileira. ISSN Eletrônico: 2526-4885. VOL. 32, Nº 60 2019 - BRASIL/BRAZIL. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/99323>. Acesso em: 22/01/2024.

WERNECK, Humberto; PELLEGRINO, Carlos Roberto. Sérgio Sant'Anna: o sobrevivente. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 4, n. 153, p. 6-7, ago. 1969.

Gerais

ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara*. Trad. Gregorio Araoz. Bueno Aires, Nova, [s/d.]

ALBUQUERQUE, Fernanda; SALCEDO, Doris. Artista e instituição: um encontro doloroso. Porto Arte: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-8, jul.-dez. 2017. e-ISSN2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80122>. Acesso em 12/02/2022. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.80122>

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Amor por encomenda*. Folha de São Paulo. 27 de Julho de 2013. Disponível em < <https://beneviani.blogspot.com/2013/07/amor-por-encomenda-marco-rodrigo-almeida.html>>. Acesso em 10/04/2022.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, A. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, C. (tradução, seleção e notas). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora Digital. Disponível em: < <http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em: 27 de Maio de 2023.

BAIRON, Sérgio; PETRY, Luís Carlos. *Hipermídia: psicanálise e história da cultura*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

BALZAC, Honoré de. Sarrasine. In: __. *A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida parisiense*. Tradução de Vidal de Oliveira et alli. São Paulo: Globo, 1992.

BALZAC, Honoré de. *Sarrasine*. Paris: Libretti, 2001.

BALZAC, Honoré de. *Seráfita*. Tradutora Carmen Lúcia C. L. Gerlach. Santa Catarina: UFSC, 2006.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BATAILLE, Georges. A estrutura psicológica do fascismo. Tradução de Bruno Reiser. Publicado originalmente em *La Critique Sociale*, n. 10, Paris, 1933. In: Remate de Males, Campinas-SP, v.41, n.1, pp. 238-267, jan./jun. 2021. <https://doi.org/10.20396/remate.v41i1.8664633>

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum* 1953. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. — 2. ed. rev. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*, V. Paris: Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Editora 34, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. O elogio da maquiagem. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1996, p. 56.

BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.51.

BEAUVOIR, Simone. *Deve-se queimar Sade?* (1955). Disponível em <<https://doceru.com/doc/e1e1n1xn>> Acesso em 01/06/2023.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas por Jeanne Marie Gagnebim. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *A modernidade*. Obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 271-293.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, vol.3.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERND, Zilá. Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 30, 2007, pp. 89-97. Universidade de Brasília. Brasília, Brasil. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9139>. Acesso em 13/02/2022.

BORGES, Jorge Luis. “Os jardins das veredas que se bifurcam”. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOST, Hubert. *Babel: du texte au symbole*. Genève: Editions Labor et Fides, 1985.

BUSH, Vannevar. *As we may think*. Atlantic Monthly, v.176, 1, p.101-108, 1945. Tradução livre de Fábio Mascarenhas e Silva. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7635638/mod_resource/content/1/BUSH_as%20we%20may%20think.pdf. Acesso em: 05 fev. 2023.

CAGE, John. *De Segunda a Um ano*. Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAILLOIS, Roger. “Le sacré de transgression: Théorie de la fête”. In: *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1989 [publicado originalmente em 1939], p. 127- 168; e o “Appendice III - Guerre et sacré”, p. 219-242. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/21768552.2015n19p15/30942/141047>> Acesso em 20/06/2023.

CAMPOS, Haroldo de. Babel & Desbabel. In: FABBRINI; Regina; OLIVEIRA; Sérgio Lopes (Org). *Interpretação*. Lovise, São Paulo: 1998, p. 161-164.

CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução de Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARIDADE, Maria do Amparo Rocha. Arte erótica, a fantasia e o desejo sexual. *Revista Brasileira De Sexualidade Humana*. 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.35919/rbsh.v21i1.264>> Acesso em 13/05/2022.

CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Traduzido por André Cristi. São Paulo: Mojo, 2019.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>> Acesso em 16/06/2022.

CENTENO, Y. K. *Literatura e alquimia*. Lisboa, Presença, 1987.

CHALHUB, Samira. *Poética do erótico*. São Paulo: Ed. Escuta, 1993.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHERNIER, André. *Ensaio sobre as causas e efeitos da perfeição e da decadência das Letras e das Artes*. Obras Completas, ed. Gérard Walter, Paris, Gallimard, 1958.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 16ª. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes; emoção, razão e cérebro humano*. 2ª reimp. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica das sensações*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Consta. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barretto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DIAS, Ângela Maria. O vôo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, v. 9/10, p. 35-51, dez. 2003. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3157/3104. Acesso em: 07 Dez. 2023. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.9.0.35-51>

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000.233 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000211363>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FILGUEIRAS, Virgínia Aparecida Ramos. *A migração do operário cataguasense em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2016. Disponível em < <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3575>> Acesso em 20/05/2022.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9º ed. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1983.

FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FOSTER, Hal. O retorno do real (Cap. 5). In: *The Return of the Rea*. Tradução Cláudia Valladão de Mattos. Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005. Disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br> Acesso em 20/05/2022.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

FRAGA, Eudiny. *Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Art e Tec, 1992.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. (Obras incompletas)

FREUD, Sigmund. Escritores Criativos e Devaneio. In: ____. *Edição Standart Brasileira das*

Obras Completas de Sigmund Freud. Tradução brasileira sob a Direção-Geral e Revisão Técnica de Jayme Salomão. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Sobre as teorias sexuais das crianças. In: __. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução brasileira sob a Direção-Geral e Revisão Técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 9, p. 211-228.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: __. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução brasileira sob a Direção-Geral e Revisão Técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 7, p. 121-237.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge, University Press, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Antonio Feliciano de Castilho. - 1ª ed. - Porto: Civilização, 2015.

GÓGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rocco: Rio de Janeiro, 2008.

GRECCA, Gabriela Bruschini; PRADO, Márcio Roberto do. *O algoritmo como poeta do ciberespaço: da idealização do mesóstico de John Cage à programação computacional*. Revista interfaces | número 23 | vol. 2 | julho–dezembro 2015, p. 45-46) Disponível < <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29688>>. Acesso em 04/02/2023

GREENAWAY, Peter. *O livro de cabeceira* (The Pillow Book), 1996. Duração:123 min.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. Christine Greiner. São Paulo: Annablume, 2010.

GUSDORF, Georges. *A palavra*. Portugal: Edições 70, 2010.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Rapahael Mahl. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

HUISMAN, Denis. *A estética*. Tradução de Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Edições 70, 1984.

HUYSMANS, J.K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 33-34.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

KAFKA, Franz. O emblema da cidade. In: *Narrativas do espólio*. Organizado por Max Brod. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

KENNICK, Willian E. *Does traditional aesthetics rest on a mistake?* In: *Mind*, New Series. Vol. 67. n° 267 (Jul. 1958), p. 317 – 334. <https://doi.org/10.1093/mind/LXVII.267.317>

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 2003.

KUBISTA, Anna. *Os desastres estéticos de Andy Warhol*. In: *Radio Prague International*. 10/08/2007. Disponível em <https://francais.radio.cz/les-catastrophes-esthetiques-dandy-warhol-8605188>. Acesso em 08/02/2022.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

LACAN, J. Kant com Sade. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 780.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*: sob a direção de Daniel Lagache. Tradução de Pedro Tamen. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 501.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *A hora da lâmina: últimos textos-ninja de Paulo Leminski*. Londrina: Grafatório, 2017.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 172.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LOBO, Rosana Corrêa. *Amores expressos: narrativas do não-pertencimento*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAIA, Claudia. Italo Calvino: os museus e a memória do mundo. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Museologia & Interdisciplinaridade. Vol.10, n°19, Jan./Jun. de 2021. DOI 10.26512/museologia.v10i19.33321. ISSN 2238-5436. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/33321/29994>> Acesso em 11/07/2023. <https://doi.org/10.26512/museologia.v10i19.33321>

MANDEL, Arnaldo; SIMON, Imre; DELYRA, Jorge L. *Informação: computação e comunicação*. Revista USP, São Paulo (35): 10-45, Setembro/Novembro, 1999. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26865/28646>> Acesso em 03/02/2023.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MEIRA, Caio. Rimbaud, o estranho. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (Org.) *Arte e artifício: manobras de fim de século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002, p. 25.

MENDES, IBA. *Dicionário de Nomes Próprios: com ênfase aos nomes bíblicos*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014. Disponível em < www.poeteiro.com>. Acesso em: 12/04/2022.

MICHAELIS. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/FANTASIA/>> Acesso em: 02 de Junho de 2023.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIGUET, Marie. *Andróginos*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 26-39.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed. 1975.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTEIRO, Maria. *Encontrada a cadeira eléctrica que aproximou Alice Cooper e Andy Warhol*. Disponível em < <https://www.publico.pt/2017/07/25/culturaipsilon/noticia/recuperada-a-cadeira-electrica-que-aproximou-alice-cooper-e-andy-warhol-1780220>> Acesso em 20/05/2022.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. *Considerações sobre as Causas da Grandeza dos Romanos e de sua Decadência*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922 – 2022)*. Pernambuco: CEPE, 2022.

MORAES, Eliane Robert. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Traços de Eros. In: BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 305-316.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo, Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de*

Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Eliane Robert Moraes. Imaginação erótica se baseia no excesso. *Folha de S.Paulo*, 16/1/1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/16/mais!/15.html> Acesso em: 05/04/2023.

MORAES, Eliane Robert. *Figuras do excesso na literatura brasileira a partir do século XX*. Disponível em <<https://ccint.fflch.usp.br/figuras-do-excesso-na-literatura-brasileira-partir-do-seculo-xx>>. Acesso em 20/06/2023.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & Simulacro Decadentista: uma leitura de Il Piacere de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades* [recurso eletrônico]. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. - 5. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Disponível em <https://doceru.com/doc/8scx0ex> Acesso em 13/05/2022.

NEVES, Orlando Loureiro. *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em <<https://www.topleituras.com/livros/dicionario-nomes-ca67>> Acesso em 12/04/2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de potência*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. Trad. R. Torres Filho. In: MARÇAL, Jairo (Org.). *Antologia de Textos Filosóficos*. Curitiba-PR: SEED, 2009.

NISARD, Désiré Nisard. *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Suivie de jugements sur les quatre grands historiens latins. T. 1. Paris: L. Hachette, 1849.

NOLL, João Gilberto. In: ROSARIO, Miguel do, DORIGATTI, Bruno. A literatura é muito perigosa. (entrevista). *Revista Arte e política*. 12 de outubro de 2004. Disponível em: <<http://www.eclipping.inf.br/imagens/noll1.jpg>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fonte, 1989.

PAZ, Octavio. A dialética da solidão. In: *O labirinto da solidão*. Trad. Ari Roitman & Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.190.

PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Tradução Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PINSON, J-C. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel sur le Rhône:

Champ Vallon, 1995.

PINTO, Manuel da Costa. *Trama de Nikolai Gógol faz anatomia do fetichismo da mercadoria e da alienação*. Resenha publicada na Folha de São Paulo Ilustrada em 08/09/2012. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/65081-trama-de-nikolai-gogol-faz-anatomia-do-fetichismo-da-mercadoria-e-da-alienacao.shtml> Acesso em 12/04/2022.

PINTO, Sílvia Regina. Encenações discursivas num baile de máscaras. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.) *Cenas do Discurso: deslocamentos e transformações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 97-114.

PLATÃO. O Banquete. In: Platão. *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

POE, Edgar A. *O Homem da multidão*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Edição Bilíngüe. Porto Alegre: Paraula, 1993, 51p.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

RAMNOUX, C. Mitologia do tempo presente. In: GEMMIE, L. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 17-28.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

REIS, Laura Salmeron. *Torre de Babel e a cultura midiática*. 73 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020. Disponível em < <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/27884> > Acesso em 02/02/2023)

RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A Carta do Vidente*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, Coleção Nova Crítica, 1969. v.1.

ROCHE, Maurice. *Compact*. Coleção *Tel Quel*, Seuil, 1966.

ROJAS-URREGO, Alejandro *et al.* *Shibboleth* de Doris Salcedo: reflexões sobre a representação do negativo. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 45 nº.1 São Paulo: jan./mar. 2011.

ROSÁRIO, Miguel do; DORIGATTI, Bruno. A literatura é muito perigosa. (entrevista). *Revista Arte e política*. 12 de outubro de 2004. Disponível em:

<<http://www.eclipping.inf.br/imagens/noll1.jpg>>. Acesso em 12 de outubro de 2004.

SADE, Donatien Alphonse François. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*. Traduzido e anotado por: Rosa Freire d'Aguiar. Posfaciado por: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SALCEDO, Doris. *Shibboleth*. In: Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 2007-2008. Disponível em < <https://www.flickr.com/photos/blahflowers/1554257290>> Acesso em 22/02/2022.

SALLES, Luciana. Corpos-letrados: o poema e o flâneur. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; FARIA, Flora de Paoli. *Corpos-letrados, Corpos-viajantes*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007, p. 106-114.

SANTAELLA, Lucia. Para compreender a cibercultura. *Revista Texto Digital*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Florianópolis, Volume 8, n.2, p.229- 240, jul./dez. 2012. ISSN: 1807-9288. DOI: 10.5007/1807-9288.2012v8n2p229. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/18079288.2012v8n2p229>> Acesso em 04/02/2023. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2012v8n2p229>

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: uma série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SEIGEL, Jerrold. *Paris Boemia: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. Tradução de Dolina Bush e Madame Fire Wasp. [1967]. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7511401/mod_resource/content/1/susan-sontag-a- imaginac3a7c3a3o-pornogrc3a1fica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7511401/mod_resource/content/1/susan-sontag-a-imaginac3a7c3a3o-pornogrc3a1fica.pdf). Acesso em 07 set. 2022.

SOUZA, Eneida Maria de. Prefácio. In: GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rocco: Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Paulo César Lima de. *Freud, Nietzsche e outros alemães*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

SPINELLI, Egle Müller; RAMOS, Daniela Osvald. *O Uso do Link em Textos Literários na Internet*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007

Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0015-1.pdf>> Acesso em 07/02/2023.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Tradução de Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 2003.

STOLLER, Robert J. *Observando a imaginação erótica*. Tradução de Raul Fiker e Marcia Epstein Fiker. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Tradução de Myriam Campello. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

WEITZ, Morris. *O papel da teoria na estética*. Tradução de Célia Teixeira. 2004. Disponível em < <https://criticanarede.com/weitz.html>> Acesso em 20/04/2023.

WEITZ, Morris. “The Role of Theory in Aesthetics”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, set. 1956, pp. 27-35. https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac15.1.0027

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILSON, Elizabeth. The invisible flâneur (O flâneur invisível) Versão revista de artigo publicado originalmente na *New Left Review*, n. 191, jan.-fev. 1992. WILSON, Elizabeth. *The contradictions of culture: cities, culture, women*. London: Sage Publications, 2001. Tradução de Edinan J. Silva. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 43-63, jul.-dez. 2013. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8330959.pdf>> Acesso em 12/04/2022.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção: Os Pensadores).

ZIFF, Paul. The task of defining a work of art. In: *The Philosophical Review*, Vol. 62, n° 1 (Jan. 1953), p. 58-78. <https://doi.org/10.2307/2182722>

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou o inacabamento*. Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1997.