
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

FICÇÃO OBSCENA, OBSCENIDADE FICTÍCIA: A OBRA DE SÉRGIO SANT'ANNA

Luiz Carlos Santos Simon
(Universidade Estadual de Londrina)

Resumo: O artigo se propõe a examinar as formas de incorporação e representação da obscenidade na ficção brasileira contemporânea através da análise de dois textos de Sérgio Sant'Anna: o romance *Amazona* e a novela "O monstro". A obscenidade aparece como jogo e recurso, uma estratégia da ficção pós-moderna que já não descarta os mecanismos e a prática da mídia.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna – obscenidade – ficção brasileira contemporânea

No conto "Zap", de Moacyr Scliar (SCLiar 1995: 369-370), o narrador e protagonista é um menino de treze anos que, munido do controle remoto, não sai da frente da televisão. Entre as diversas imagens que ele impede que se fixem na tela, surge a de um roqueiro com sua guitarra em um programa de entrevistas. Esta imagem permanece no vídeo durante alguns instantes e logo vem a explicação: trata-se do pai do garoto que abandonou a família para dedicar-se ao rock. Acima de qualquer sentimentalismo, o personagem-espectador dá o troco, ao abandonar a imagem paterna e substituí-la por uma jovem que aparece nua em outro canal.

Este é apenas um rápido exemplo de como se pode constatar o destaque com o qual a obscenidade vai circular pelos meios visuais na contemporaneidade. A exposição das imagens obscenas é garantida por uma ampla rede de disponibilidades: tais imagens são acessíveis na televisão (em seus diversos programas), na publicidade impressa, no cinema, em fitas de vídeo, em revistas eróticas ou pornográficas, em *outdoors* e, mais recentemente, via internet.

Por mais que a obscenidade suscite uma série de discussões em torno da multiplicidade de usos do termo (pode-se reivindicar as imagens da violência como obscenas, por exemplo; e mesmo Baudrillard explora o termo de um modo peculiar e com sentido ampliado, conforme vai ser demonstrado), é no âmbito da sexualidade que se situam com mais frequência

as alusões a imagens obscenas. É também com este sentido que se pretende, neste trabalho, abordar a apropriação das imagens obscenas por alguns textos do ficcionista brasileiro contemporâneo Sérgio Sant'anna.

Mesmo restringindo o campo de significação do termo, persiste a necessidade de fixar um espaço preciso em que o obsceno não seja determinado por convicções moralistas. Esta precisão, no entanto, encontra obstáculos já na própria natureza da idéia de obscenidade. Se algo é considerado obsceno, isto se deve a uma convenção em torno do que pode e do que não pode ser dito e exibido. Assim, o obsceno sempre esteve relacionado com uma dinâmica de interdição e transgressão, constituindo-se no produto de um desafio àquilo que é condenado pela moralidade.

Os padrões morais utilizados para julgar uma cena como atentatória do pudor variam imensamente ao longo da história. Se a exibição de partes do corpo humano não pode servir como parâmetro para a análise da evolução do moralismo – haja vista que pinturas e esculturas trabalham com a nudez há séculos, gerando repercussões nem sempre dramáticas –, o *como* esta exibição é feita funciona com grande adequação para este propósito. O cinema pode fornecer exemplos para o exame desta evolução: filmes que já provocaram escândalos podem hoje ser considerados inocentes se comparados com as produções pornográficas que recorrem a cenas de sexo explícito; ao mesmo tempo, a exposição de corpos nus em determinados filmes que não são tidos como pornográficos pode resultar em imagens menos obscenas do que aquelas em que atores e atrizes pornô *ainda* não retiraram suas roupas. É a polêmica sobre erotismo e pornografia que pode ser correlacionada com outros aspectos do debate contemporâneo, como o faz, por exemplo, Nuno Cesar Abreu:

A distinção entre obras eróticas e obras pornográficas, hoje, pode também atravessar a problemática questão de distinguir cultura de massa e cultura erudita. Sob o rótulo de erótico estão abrigadas aquelas obras que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor “nobre”, “humano”, “artístico”, problematizando-os com “dignidade” estética, e de pornográfico, as de caráter “grosseiro e vulgar”, que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos (ABREU 1996: 40).

Esta reflexão de Nuno Cesar Abreu, que lhe permite avançar em sua pesquisa sobre a representação pornográfica no cinema e no vídeo, é fundamental não só para esclarecer o espaço ocupado pelo obsceno mas também para resgatar uma divisão – cultura erudita, de um lado; cultura de massa, do outro –, que é um aspecto tantas vezes questionado nas discussões contemporâneas sobre cultura. Se as dificuldades para estabelecer distinções entre o erótico e o pornográfico forem as mesmas que desorganizam as

especificidades de cada esfera cultural, o âmbito do obsceno será necessariamente ampliado e modificado. Em outras palavras, com a dissolução das fronteiras entre erotismo e pornografia, a obscenidade, que estava muito mais identificada com a segunda destas duas formas de abordagem e representação da sexualidade, passa a ter uma caracterização indefinida e um alcance maior, uma vez que manifestações ditas eróticas já não são tão imunes a uma identificação com o pornográfico e com o obsceno.

Pode-se chegar, portanto, à idéia de que a obscenidade é uma tendência da vida contemporânea pronta para transpor os espaços restritos em que já esteve encerrada. Ainda que determinados limites resistam, há uma espécie de convergência das diversas manifestações culturais em direção à obscenidade. Neste sentido, muitas cenas de beijo em telenovelas aproximam-se das cenas de sexo explícito dos filmes tipicamente pornográficos, mantendo, em relação a estas últimas, diferenças sutis que não podem ser explicadas como erotismo. A obscenidade está além da sutileza e do segredo, afirmando-se como a tendência da exposição total, transcendendo também o âmbito da sexualidade. Baudrillard observa nesta tendência o desaparecimento da oposição entre o público e o privado:

o universo inteiro passa a se revelar arbitrariamente na sua tela doméstica (toda a informação inútil que chega a você do mundo inteiro, como uma pornografia microscópica do universo, inútil, excessiva, exatamente como o *close* sexual em um filme pornô): tudo isto explode a cena outrora preservada pela separação mínima do público e do privado, a cena que era desempenhada em um espaço reservado, conforme um ritual secreto conhecido apenas pelos atores.¹ (BAUDRILLARD 1983: 130)

Para Baudrillard, a obscenidade extrapola a sexualidade, invadindo as estratégias através das quais os meios de comunicação veiculam informação. O excesso de informações acompanha a expectativa de tornar tudo absolutamente transparente, sem que isso signifique um apego à noção de verdade. Esta transparência é carregada de uma saturação que conduz o espectador a uma legibilidade sem qualquer distúrbio. Tal qual o filme pornográfico, as informações jornalísticas apresentadas em suas minúcias não guardam espaço para a reflexão ou para o questionamento. Toda a atenção deve estar concentrada na imagem, ali exposta, nos detalhes que a compõem e

¹ “the entire universe comes to unfold arbitrarily on your domestic screen (all the useless information that comes to you from the entire world, like a microscopic pornography of the universe, useless, excessive, just like the sexual close-up in a porno film): all this explodes the scene formerly preserved by the minimal separation of public and private, the scene that was played out in a restricted space, according to a secret ritual known only by the actors.” (BAUDRILLARD 1983: 130)

não na motivação dos acontecimentos que proporcionaram a imagem. A superação do questionamento através do impacto da obscenedade é também o ponto de partida de Jameson em sua análise do cinema:

O visual é *essencialmente* pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento (...) Assim, filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. Certamente sabemos disso com maior clareza hoje, porque nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo (...) exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens. (JAMESON 1995: 1)

Ao retomar a questão da pornografia para o plano das produções artísticas e da sexualidade, Jameson ressalta o forte vínculo entre imagens e arrebatamento. Este irracionalismo provocado pela intensa difusão de imagens reforça a tese de Baudrillard, enfatizando noções como saturação e transparência. O excesso de visibilidade com que a sociedade se apresenta serve mais uma vez a uma associação com a pornografia, considerando-se ainda que este potencial pornográfico é algo inerente aos filmes, às imagens em geral. Segundo Jameson, a sociedade contemporânea como um todo está vivendo um processo marcado pela obscenedade e, neste sentido, as imagens cinematográficas cumprem seu papel.

A ficção brasileira do final do século XX não ignora a emergência da obscenedade. Comprimida de um lado pelo avanço da televisão e do cinema e do outro pela proliferação de publicações de revistas pornográficas, esta produção ficcional não tem como se esquivar do assunto, seja para incorporar à narrativa passagens com a temática sexual tratada mais abertamente seja para repelir a adoção da obscenedade. Ao se deter sobre os contos de Rubem Fonseca, Alfredo Bosi delinea os traços desta tendência:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva;

impura, se não obscena (...) Está, necessariamente, fazendo escola... (BOSI s.d.: 18)

A referência à obra de Rubem Fonseca não é fruto de uma observação isolada. Além deste autor, são mencionados Luiz Vilela, Wander Piroli, Sérgio Sant'anna e Moacyr Scliar como participantes desta “escola”. A estes nomes podemos ainda acrescentar os de Roberto Drummond, Raduan Nassar e Patricia Melo. Também não é Bosi o único crítico a perceber a formação de uma tendência literária que busca o registro de situações obscenas. Antonio Candido (1987, p. 199-215) ressalta esta vertente como um desafio à censura em ensaio publicado em 1987. Alguns artigos de Silviano Santiago² revelam a atenção da narrativa recente com sexo, corpo e desejo, a partir de análises de obras de Edilberto Coutinho e João Gilberto Noll.

Com “O monstro”, primeiro texto de Sérgio Sant'anna a ser analisado, a obscenidade aparece muito mais como objeto de discussão do que como fonte de prazer. Até mesmo esta propriedade das imagens e dos relatos obscenos é questionada na entrevista que constitui o conto. Na entrevista, o repórter de uma revista fictícia faz perguntas ao professor Antenor a respeito de sua participação em um crime que resultou na morte de Frederica Stucker, uma jovem quase cega. A realização da entrevista quase um ano após o estupro e o assassinato de Frederica e três meses depois da condenação do professor em tribunal confirma o impacto do crime e a possibilidade de uma repercussão com longevidade, dadas as circunstâncias em que os personagens se envolveram. Na introdução da entrevista, porém, há uma espécie de esclarecimento que pretende antecipar a suposta orientação daquele texto:

Quando inúmeras outras ocorrências não menos brutais têm mantido em permanente estado de choque a opinião pública, *Flagrante*, antes do que procurar reviver os detalhes de um caso que foi exaustivamente tratado pela imprensa, sem que faltasse alta dose de sensacionalismo, considerou oportuno ouvir Antenor, pela certeza de contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como este, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de origem econômica e social. (SANT'ANNA 1994: 40)

A alusão à “alta dose de sensacionalismo” é feita com o objetivo nítido de demarcar as características daquela publicação, diferenciando-a da imprensa

² Trata-se de dois artigos: “O narrador pós-moderno”, sobre Edilberto Coutinho; e “O Evangelho segundo João”, sobre João Gilberto Noll. Ambos estão incluídos em SANTIAGO (1989), p. 38-52 e p. 62-7.

em geral. Ao explicitar um outro propósito, relacionado com o desvendamento de “mecanismos existenciais e psicológicos”, a revista parece reconhecer o espaço da obscenidade como um campo de interesses vulgar com o qual não quer estar associada. Um leitor possível da entrevista estaria, assim, alertado para não desenvolver expectativas quanto a referências aos detalhes dos relacionamentos sexuais entre Antenor e Marieta – a co-autora do assassinato –, da vida íntima de Marieta, dos hábitos sexuais de ambos e do estupro. Contudo, as perguntas do repórter não tardam a contradizer o pretenso ar nobre da entrevista, como se percebe já em seu início através de um comentário sobre um envolvimento entre Marieta e uma cantora famosa. A resposta de Antenor é inequívoca: “Não vou alimentar com pormenores o sensacionalismo de uma imprensa que considero bastante suja” (SANT’ANNA 1994: 45).

Esquivando-se dos pormenores, o entrevistado rejeita satisfazer a curiosidade que, a princípio, fora posta de lado como um objetivo a ser superado em nome de preocupações mais elevadas. Ao mesmo tempo, esta resposta reforça o interesse de toda a imprensa por episódios que possam proporcionar obscenidades. Torna-se claro, portanto, que as intenções da entrevista mencionadas na introdução nada mais eram do que um despistamento, uma forma de atender às expectativas obscenas de um público leitor que exige um certo disfarce na oferta de obscenidade. Antenor, atento, esforça-se para não cair nas armadilhas do repórter, que, por sua vez, também não desiste facilmente de investigar a presença de situações que tornem a história ainda mais “emocionante”. Uma destas tentativas é a insinuação da convivência e da homossexualidade de Frederica:

FLAGRANTE: O senhor disse que não notou qualquer sinal de homossexualidade em Frederica. Não acha contraditório que ela tenha não apenas aceitado tomar banho em casa de alguém que mal conhecia, como permitido que essa “nova grande amiga” compartilhasse o banheiro com ela?

(...)

Não lhe ocorreu, ainda que não naquele momento, que Frederica possa ter pressentido a presença e olhar do senhor, sem reagir a isso? (SANT’ANNA 1994: 50 e 53)

A cada sugestão do entrevistador correspondia uma negativa do entrevistado, evidenciando progressivamente um jogo de forças: de um lado, a insistência na revelação de mais dados obscenos; do outro, a tentativa de resguardá-los, um esforço para demonstrar a participação de outros sentimentos em todas aquelas cenas. No momento em que Antenor se dispõe

a detalhar mais a narração do contato físico ente ele, Marieta e Frederica, a importância do voyeurismo torna-se um dado a mais para a interpretação deste jogo de forças:

Ela [Marieta] já recuperara o comando da situação e fizera de mim o seu cúmplice. E não sendo, estritamente, uma homossexual, a única forma de consumir a posse completa de Frederica, satisfazer uma voracidade sem limites, era através de um homem, através de mim. Enquanto isso acontecia, ela nos rondava, nos tocava, ao mesmo tempo que satisfazia a si própria, avidamente. (SANT'ANNA 1994: 63)

As atitudes de Marieta, guardadas as proporções, não se distanciam do comportamento de alguns outros interessados: o repórter e os leitores da entrevista e do conto. Todos eles transformam Antenor em cúmplice, aguardando a narração pormenorizada do crime que os entusiasma. Todos eles encontram-se impossibilitados de consumir a posse de Frederica e, por isso, se alimentam da experiência derradeira da vítima com aquele que esteve ao seu lado. Todos eles são movidos por uma voracidade sem limites que se prolonga por um ano sempre em busca de novas informações, novas luzes que venham a confirmar ou incrementar o caráter obsceno do caso inteiro. Todos eles, enfim, rondam aquela história, procurando de alguma maneira, obter satisfação. De acordo com esta leitura, Antenor é muito mais inocente do que “monstro”, como se pode observar também a partir da exposição de seus sentimentos durante o estupro:

Então, apesar de toda a agressividade, violência, que uma ação dessas implica, procurei, quando possuí Frederica, fazê-lo da forma mais amorosa e delicada possível. Eu não queria magoá-la, feri-la. Vou me permitir ser até ridículo. Frederica se encontrava diante de mim como uma bela adormecida, uma princesa, a namorada que o homem sombrio que sempre fui gostaria de ter tido. Cheguei verdadeiramente a fantasiar que ela gostava de mim, entregava-se por isso e que, de repente, poderia enlaçar-me em seus braços para sentir junto comigo. (SANT'ANNA 1994: 62)

Imprimindo a idéia de delicadeza à narrativa do estupro, o entrevistado desvia-se mais uma vez das expectativas do repórter e dos leitores. Ao invés da brutalidade que poderia ser o complemento esperado para a situação obscena, surge a fantasia de que algoz e vítima pudessem ser príncipe e

princesa. Leitores e espectadores, porém, já não toleram nem se identificam com os contos de fadas. Ou, ainda, se persistem algumas semelhanças, as bruxas e os monstros devem ser mais e mais cruéis e obscenos.

Com o livro *Amazona*, Sérgio Sant'anna expõe a história da ascensão de Dionísia, a personagem que sai da condição de uma mulher casada, condenada às limitações da classe média para chegar ao posto de candidata à Presidência da República. O que encurta a distância entre essas situações tão díspares é a grande oportunidade – que a protagonista não desperdiça – de posar nua para uma revista e conquistar o cobiçado direito de ser capa. Compondo essa trajetória, diversos personagens aparecem: o marido Francisco Moreira, bancário; Dr. Avelar, o banqueiro, Sílvia, sua filha, e Antonio Augusto, o genro; Jean, o fotógrafo; Fred e outros integrantes da OBA, Organização dos Bancários Anarquistas, além de alguns personagens com participações menos significativas. No que diz respeito à importância da obscenidade na obra, dois aspectos se sobressaem: o papel crucial atribuído à publicação das fotografias de Dionísia e o entrelaçamento dos vários personagens efetuado através de relações sexuais minuciosamente narradas.

A nudez exposta de Dionísia na capa da revista é, como se pode deduzir, fundamental para o desenrolar da trama, pois é a partir da publicação das fotos que a protagonista sai do ostracismo a que estava confinada. Tratava-se, antes, da esposa de um bancário, longe em diversos sentidos da cúpula do poder: seu marido era apenas um funcionário, sem autoridade para decisões e sem dinheiro suficiente para garantir ao casal uma ostentação perante a sociedade; além disso, os dois moram em Niterói, o que os mantém separados da cidade do Rio de Janeiro, palco dos negócios, e ainda determina uma imagem suburbana para a protagonista. O casal, no entanto, preserva alguns contatos com os poderosos e é na festa promovida por um desses, o banqueiro Dr. Avelar, patrão de Moreira, que Dionísia desperta a atenção de Jean, o fotógrafo especializado em revistas de nus femininos.

A projeção de Dionísia após a publicação das fotos é imensa, o que pode ser comprovado pelo desfecho da obra em que a candidatura da modelo à Presidência da República é lançada com aclamação. É possível, porém, examinar a repercussão da capa da revista assim que seu corpo começa a ser exibido nos mais variados pontos da cidade. Um dos momentos mais interessantes – e engraçados também – para avaliar esta repercussão é a forma patética e lenta com que o marido descobre as fotos e suas circunstâncias. O bancário Moreira estava inocentemente caminhando pelas ruas do centro do Rio em direção ao trabalho quando: primeiro, tem a impressão de haver próximo de si um rosto conhecido; em seguida, admira a bela mulher exposta na capa da revista; depois, percebe que aquela mulher é a sua esposa; nota, ainda um pouco mais tarde, que a foto havia sido tirada durante um gozo

sexual; e só então descobre que o homem a proporcionar aquele prazer à esposa não era ele, o marido, mas o fotógrafo.

O último a saber: Sérgio Sant'anna reitera do modo mais irônico possível a máxima sobre o marido traído. É preciso que sua esposa tire a roupa e apareça na capa de uma revista para ele somente assim descobrir. Mais: essa descoberta transcorre em pleno espaço público e urbano, inviabilizando de uma vez por todas a permanência da intimidade. Curioso ainda é perceber que em meio à perturbação da novidade surgem diferentes modos de encarar a situação: “E quem sabe aquela súbita notoriedade da mulher não o valorizaria diante dos escalões superiores?” (SANT’ANNA 1991: 56). Uma vez mais observa-se a explosão da obscenidade como tendência incontornável capaz de minimizar os movimentos da vida íntima e privada. A esse respeito é interessante recordar as idéias de Baudrillard sobre a inversão que a obscenidade e os meios de comunicação de massa operam entre o que é público e o que é privado (BAUDRILLARD 1983: 126-133). A angústia de se sentir traído passa a dividir espaço com a expectativa de ganhos que a obscenidade, tornada pública, pode garantir.

Ainda no que se refere à publicação das fotografias de Dionísia é preciso dedicar espaço a um capítulo que reúne textos atribuídos a falas ou pensamentos da modelo como uma espécie de legenda para suas imagens. Sem qualquer interferência do narrador, o capítulo é integralmente reservado a estes textos previsíveis, que são reproduzidos no romance com fidelidade ao estilo desenvolvido nas revistas que apresentam o nu feminino:

(Na carruagem.)

Encerrada neste cárcere negro, eles não me vêem. Mas advinham, aqui dentro, um jardim secreto. Saudosa de um futuro que me ligue ao passado ancestral, tenho ganas de rasgar os véus e cavalgar, nua, esses fogosos cavalos.

(...)

(Ao piano.)

Lentamente, faço soar os acordes que me intumescem os seios brancos e me conduzem à tensão de um clímax.

(...)

(Levando aos lábios a taça de champanha.)

E subitamente me torno louca e abro-me a todos os olhares. Por minhas veias corre uma embriaguez de sonho e sou tantas mulheres quantos são os meus trajes. (SANT’ANNA 1991: 64-5)

Carruagem, piano, taça de champanha: bastariam essas referências para que conseguíssemos visualizar as fotos, as poses e os detalhes. Não há

qualquer esforço para fugir ao lugar-comum. Ao contrário, o clichê é perseguido e reforçado com a inclusão dos textos curtos sob as fotos. Inevitável também notar a ironia que atravessa toda a narrativa, já salientada na mediocridade do marido em sua reação. O que importa se eles não a vêem dentro da carruagem, se o que interessa são os leitores – ou melhor, espectadores – que podem perfeitamente ver tudo? Quais seriam as relações entre o piano e os seios intumescidos ou entre os acordes e um clímax certamente pouco musical? Por que falar em variedade de trajes se quando eles aparecem estão no chão? A ironia sobre a obscenidade não se esgota, portanto, no discurso do narrador. Ela se estende à incorporação de outros discursos identificados com o vulgar e com o banal, que, contudo, não são ignorados.

O segundo aspecto relativo à obscenidade em *Amazona* é o polígono amoroso (ou mais especificamente sexual) que vai se desenhando ao longo da narrativa. Começemos por uma ponta desta rede: Dona Rita, secretária do banqueiro e simpatizante do OBA, transa com Fred, líder da organização, que transa com Lucinha, sua companheira, que é flagrada com Bandeira, o sociólogo com mestrado em Berkeley, que transa com sua companheira Doris e com Silvia Avelar, a filha do banqueiro; ambas transam com o fotógrafo Jean, sendo que Silvia transa ainda com o marido Antônio Augusto; o fotógrafo transa com Dionísia que transa com Moreira que por sua vez transa com Violeta e com a empregada.

Pelo menos dez destas relações sexuais são narradas com detalhes, o que realça mais uma vez o caráter obsceno da obra e a aproxima da estrutura tradicional dos *best-sellers*. A transa entre Moreira e a empregada é um dos dois desses envoltimentos que merecem destaque:

Foi um festim enquanto durou, como o carnaval. No meio daqueles panos perfumados e coloridos, como fantasias, ela era transportada a um mundo mágico onde se confundiam senhores e escravos, empregados e patrões. E a este mundo ela se entregou, esquecendo-se, por instantes, de sua condição, temores e culpas.

Quanto ao Moreira, talvez haja sucedido com ele algo mais complexo, psicologicamente, como é próprio da pequena burguesia. Não que disso ele se tenha dado conta, pois apenas mergulhou sofregamente naquela carne negra, como quem mergulha nos mistérios e prazeres de uma civilização desconhecida. (SANT'ANNA 1991: 95)

Fica evidente a alusão a uma série de estereótipos: há o marido enganado disposto a superar o trauma do adultério, transando com a primeira mulher disponível, o que reforça a idéia levantada por Anthony Giddens (1993: 79) para quem o homem não sabe lidar tão bem quanto a mulher com a transformação da intimidade na vida moderna; recorre-se ao sexo entre patrão e empregada, tão comum no imaginário erótico e pornográfico; associa-se a transa com o carnaval e seu espírito liberador, emblemas persistentes da vida cultural brasileira; e, ainda, identifica-se o envolvimento físico com o processo de colonização e suas relações de poder que se instauram no contato entre raças e culturas. Vale ressaltar que, ao mencionar questões referentes a carnaval, poder, colonização e raça, o autor afasta-se de um registro exclusivamente erótico, obsceno ou pornográfico. Mesmo sem pretender um discurso aprofundado e sério sobre cada um desses assuntos, todos eles vêm à tona e se fundem à atmosfera daquela transa que poderia ser, mas não é apenas carnal e sensual.

O outro episódio a ser observado traz uma relação entre marido e mulher: depois de transar com Dionísia e Jean, porque quis, e com Bandeira, por chantagem, chega a vez de Silvia Avelar ir para a cama com Antônio Augusto, seu marido. Vejamos um trecho deste episódio.

Refreando sua impaciência, não se opôs quando Antônio Augusto (...) quis ensaboá-la, o que, pouco a pouco, a foi excitando incrivelmente. Não por causa daquele cretino, é claro, mas porque a curva da sua excitação, caso verbalizada, o poderia ser da seguinte forma: “eis que o meu próprio marido me lava dos vestígios de outro homem a quem me entreguei por amor a um terceiro”. (SANT'ANNA 1991: 146)

Situemo-nos: Bandeira é o outro homem, o terceiro é Jean e o “cretino” é o marido. Este papel coadjuvante do cônjuge no que concerne à vida sexual da personagem não apenas abala ainda mais a instituição do casamento mas sobretudo aponta para a vulgarização dos relacionamentos sexuais. A verbalização do desejo naquele momento confirma essa idéia. A sintaxe é sinuosa, a frase precisa ser rebuscada para que nela caibam todos os amantes. O que não cabe é uma justificativa consistente para a seqüência de transas ou para um desejo permanente. Nesse sentido, é interessante perceber que o relacionamento mais deslocado e incoerente é o que ocorre entre marido e mulher. Novamente é o peso de um imaginário erótico tradicional que pende sempre com mais vigor para o terreno das aventuras extraconjugais.

Diversas passagens de *Amazona* aqui assinaladas indicam uma tendência para situar a obscenidade como objeto da ironia do autor. De fato, Sérgio Sant'anna joga com estes materiais pornográficos ou quase-pornográficos, prática observada por Brian McHale na ficção pós-modernista em geral:

O objetivo deste sensacionalismo é persuadir o leitor a fazer um investimento emocional na seqüência mantida em suspense, tipicamente despertando suas ansiedades, fascinação com o tabu ou interesses obscenos. Após ter se envolvido na representação, o leitor, então, se ressentido quando a representação é desrepresentada, apagada. O impulso do leitor em se agarrar à seqüência omitida aumenta a tensão entre presença (desejada) e ausência (lamentada)... (1994: 102)³

Este apelo combinado com um recuo, no que se refere à obscenidade, é uma constante na obra de Sérgio Sant'anna. Se a obscenidade é tratada freqüentemente com ironia, é preciso reconhecer que ela ocupa também um espaço privilegiado em *Amazona* e *O monstro*, além das outras narrativas do autor. Do mesmo modo, deve-se ainda ressaltar que o autor está longe de ceder a uma inflexão moralista. Assim, Sant'anna não ignora nem condena a obscenidade; ele prefere jogar com os seus prazeres nos quais se incluem o rir diante do obsceno e o fazer ficção com esses materiais.

BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, N. C. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- BAUDRILLARD, J. "The Ecstasy of Communication." Trad. John Johnston. In: FOSTER, H. (Ed.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. 126-33.
- BOSI, A. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo." In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d. 7-22.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed.Unesp, 1993.
- JAMESON, F. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia A. Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

³ The aim of such sensationalism is to lure the reader into making an emotional investment in the sequence under erasure, typically by arousing his or her anxieties, fascination with the taboo, or prurient interests. Having become "involved" in the representation, the reader thus resents it when the representation is *de*-represented, erased. The reader's impulse to cling to the erased sequence heightens the tension between (desired) presence and (resented) absence...

- MC HALE, B. *Postmodernist Fiction*. New York/ London: Methuen, 1994.
SANT'ANNA, S. *O monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
_____. *Amazona*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
SCLIAR, M. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.