

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 6, jan-jun/2009

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Abjeção em textos de André Sant'Anna

Leandro Salgueirinho

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, Brasil

RESUMO

Abjeção em textos de André Sant'Anna

Trata-se de uma leitura de textos do escritor André Sant'Anna a partir da problematização que, em *The Return of the Real* (1986), o crítico de arte norte-americano Hal Foster faz da noção de abjeto e da dita *abject art*.

Palavras-chave: literatura – psicanálise – André Sant'Anna - Hal Foster - abjeto

ABSTRACT

Abjection in the Works of André Sant'Anna

A reading of works by Brazilian writer André Sant'Anna based on the thoughts developed around the notion of abject, and the so-called *abject art*, by North American art critic Hal Foster in his book *The Return of the Real*, 1986.

Keywords: literature - psychoanalysis - André Sant'Anna - Hal Foster – abject

SALGUEIRINHO, L. “Abjeção em textos de André Sant’Anna”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. III, n. 6 (jan-jun/2009), pp. 71-84.

Aprovado: 16.04.2009. Publicado: 14.07.2009.

© 2009 Leandro Salgueirinho. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 16.04.2009. Published: 14.07.2009.

© 2009 Leandro Salgueirinho. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Que cada homem grite.
Tristan Tzara

Em certo momento de seu livro *The return of the real* (1996), Hal Foster fala sobre o “artifício da abjeção”, que, no seu entender, construiria um elo entre muitas produções artísticas contemporâneas.¹ Obviamente, ele recorre a Julia Kristeva, a primeira talvez a dedicar todo um livro (*Powers of Horror*, 1982) ao tema da abjeção. Kristeva, em uma de suas inúmeras definições do termo, dirá que “*the abject is what I must get rid of in order to be an I*” (o abjeto é aquilo de que preciso me livrar no intuito de ser um Eu).² O abjeto seria algo fantasmático, não somente estranho ao sujeito, mas também íntimo dele. De fato, é a superproximidade do abjeto com o sujeito que produz o pânico neste, fazendo-o perder a noção espacial de dentro e fora, bem como, em termos psicanalíticos, “a noção da passagem entre o corpo materno (domínio do abjeto) e a lei paterna”.³ Enfim, uma condição na qual a distinção entre sujeito e objeto sucumbe.

Recorrendo a Judith Butler, no entanto, Foster sugere que o abjeto tenha um papel crucial na construção de subjetividades racistas e/ou homofóbicas.⁴ Mas o faz, afinal, para salientar as ambiguidades da própria noção de abjeto, seja no seu viés psicanalítico ou no seu viés cultural, mostrando que tanto a possível validade político-cultural como a fraqueza desta noção residiriam nesta mesma ambiguidade.

Afinal o abjeto pode ser representado? Se ele se opõe à cultura, ele pode ser exposto na cultura? Se ele é inconsciente, pode ele se tornar consciente e permanecer abjeto? Em outras palavras, pode haver uma *abjeção conscienciosa*, ou isto é tudo o que pode haver? A arte abjeta pode alguma vez escapar a um uso instrumental, de fato moralista, do abjeto? (Num certo sentido, essa é a outra parte da questão: pode haver uma evocação do obsceno que *não* seja pornográfica?)⁵

Se tomarmos como exemplo o texto *O importado vermelho de Noé*, de André Sant’Anna (André, doravante), veremos que é quase didática a sua aplicabilidade àquela noção ‘cultural’ do abjeto. Para o seu narrador em primeira pessoa, um administrador que dirige seu carro importado pela Marginal Tietê, em São Paulo, abjeto são: os carros nacionais; os pedestres; a própria Marginal Tietê; o engarrafamento; as falhas no sistema administrativo de São Paulo; o seu “prefeito preto”; “os pretos e os seus excrementos”; “o subproduto indesejável da insignificante indústria nacional”. Em contrapartida, o seu ‘eu’ se autodefinirá quando for capaz de se fundir com tudo o que for sinônimo de: dinheiro; beleza; Nova Iorque (“terra prometida”); mulheres; celebridades (Naomi Campbell, “preta mas muito gostosa”; o “corpo nu de Julia Roberts”); poder aquisitivo; brancos; Paulo (Maluf?), que é provavelmente o seu único amigo e certamente o seu espelho, o seu ‘par’ na espécie; *American Airlines*; tecnologia (de última geração); carro importado; *paparazzis*; capacidade gerencial; objetividade; e, não esquecendo, Deus.

Vê-se que, para este personagem, o abjeto não é inconsciente, ele é sim representado *na* cultura – no caso, em tudo que se referiria ao “subproduto” da indústria brasileira (dos nossos carros aos nossos “negros”). E, portanto, este narrador também não escaparia a um uso instrumental e moralista do abjeto.

Hal Foster salienta que a ambiguidade da noção de abjeto em Kristeva residiria na diferença entre a operação “*to abject*” e a condição “*to be abject*”. A primeira, fundamental para a manutenção tanto do sujeito como da sociedade; a segunda, corrosiva das duas formações. O abjeto fundaria ou destruiria as ordens subjetiva e social? É o abjeto somente uma espécie de operação regulatória, pergunta o autor, no mesmo sentido em que Bataille afirmava que a transgressão não nega o tabu, mas o transcende e confirma?⁶ Ou será que a condição “*to be abject*” pode ser representada de modo a provocar a operação “*to abject*”? Por fim, o que é este “Eu Primordial” que expelle em primeiro lugar?

No conto de André, *Noé* termina, mesmo protegido por seu carro importado, preso no engarrafamento e afogado pela águas do rio Tietê. Então não se deixa de dramatizar, aqui, essa “autoridade simbólica num estado de emergência”.⁷ Segundo Kristeva, a tarefa do artista não seria mais a de sublimar o abjeto (como ocorreria na escrita modernista), e sim a de levá-lo até o extremo, o que, como vimos, pode bem ser dito de *O importado vermelho de Noé*. Se o que caracteriza muitas narrativas da pós-modernidade é o fato de não se tratarem de narrativas programaticamente caóticas (como as modernistas, que se voltariam contra uma idéia de ordem ou unidade), mas, ao contrário, de se admitirem como parte de uma complexidade inabarcável (o mundo contemporâneo), a referência à narrativa bíblica da arca de Noé, ou seja, a metáfora do cosmos provisório (a arca) que resistirá ao caos provocado pela enxurrada, é de fato exemplar.⁸ Exemplar porque não resiste.

Kristeva afirmaria (segundo Foster, um tanto ‘enigmaticamente’) que estamos num mundo em que o ‘outro’ sucumbiu, o que portanto implicaria uma crise na lei paterna que subscreve a ordem social.⁹ O que, portanto, extinguiria a vocação da vanguarda. Como alternativa, Foster sugere que reformulemos esta vocação, ou seja, que pensemos a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heróica desde fora da ordem simbólica, mas como uma fratura produzida, de *dentro* da ordem, por uma vanguarda estratégica, para que a sua crise seja exposta e para que se registrem as novas possibilidades que esta própria crise pode abrir.¹⁰

Foster entende que a chamada *abject art* seguiu, de modo geral, duas direções outras. Uma identificaria a obra com o abjeto, aproximando-se dele de algum modo na intenção de investigar as feridas do trauma e tocar o real ‘obsceno’. A outra tendência representaria a *condição (to be abject)* da abjeção a fim de *provocar (to abject)* sua operação – ou seja, capturar a abjeção em ação, tornando-a reflexiva. Entretanto, alega Hal Foster, nenhuma dessas posturas impede que um espectador puritano (ou comprometido com tais causas) complete esses trabalhos negativamente, fazendo com

que esses espetáculos, inadvertidamente, afirmem a própria normatividade da ordem simbólica.¹¹

Daí que todas as estratégias da *abject art* são problemáticas. Foster nota que o surrealismo já se voltava para o abjeto como num teste de sublimação, clamando para si o ponto onde impulsos dessublimatórios confrontariam imperativos sublimatórios. Justo neste ponto teria ocorrido a divisão do surrealismo em duas facções, uma encabeçada por André Breton, a outra, por Georges Bataille. Para Breton, Bataille se recusaria a levantar o baixo para o alto, e por isso o chamou de ‘filósofo do excremento’ [*excrement-philosopher*]. Bataille, por sua vez, denunciava a ‘pose de Ícaro’ de Breton, dizendo que esta seria assumida menos para desfazer uma lei do que para provocar a sua própria punição.

Seriam estas duas tendências presentes na arte contemporânea: de um lado, haveria os que, por assim dizer, provocam a lei paterna *como para confirmar que ela ainda está lá*; e, de outro, aqueles que, descontentes não apenas com os “refinamentos da sublimação” como com os “deslocamentos de desejo”, fixam-se na perversão e se atolam na abjeção.¹² Foster pergunta: seriam apenas estas as opções que o artifício da abjeção nos ofereceria: travessura edipiana *ou* perversão infantil?

O autor constata também que, se, de um modo geral, entre os artistas, aqueles que investigam o corpo materno reprimido pela lei paterna tendem a ser mulheres, os que assumem uma posição infantil para zombar da lei paterna são em sua maioria homens. Esta “mimesis da regressão”, ele destaca, seria muito pronunciada na arte contemporânea.

Posso relacionar a última afirmação com outro texto de André, a começar pelo próprio acabamento gráfico da primeira edição de *Amor* (Dubolso, 1998), à maneira de certos livros infantis, com seu formato quadrangular, letras grandes e ilustrações feitas a partir de um programa de computador (Paintbrush), as quais, no entanto, remetem tanto a uma espécie de “primitivismo da figuração” (Süssekind) como se assemelham a desenhos feitos à mão por uma criança. De modo que, se o texto em algum momento agride, por sua vez o próprio acabamento do livro sugere que se tenha para com este a mesma tolerância que temos para com as ‘artes’ das crianças.

[...] o Cristo sofrendo, lá, com aqueles romanos de toga e as espadas dos romanos enfiadas nas barrigas das criancinhas esguichando sangue e o sol secando o sangue das criancinhas e o sangue das criancinhas queimando o piloto em chamas e o Pelé chorando pelas criancinhas e todos aqueles golaços do Pelé e o Pelé falando e o Pelé com aquela loura e a loura falando com as criancinhas e as criancinhas olhando para a loura e aquela loura segurando o pau do Pelé e o Pelé olhando para a boceta daquela loura, pensando naquelas palavras todas e o Pelé lá e o Newton Santos abraçado com o Pelé e o Gilmar e o Pelé chorando e enxugando as lágrimas naquela camisa azul e todos aqueles jogadores de futebol olhando para aquelas bocetas louras na Suécia e o povo todo suado e fedendo, torcendo por aqueles jogadores de futebol e o povo todo desejando aquelas bocetas todas e o povo esguichando sangue e o sol secando o

sangue do povo e aqueles caras explicando aquelas palavras todas e as galáxias se expandindo.¹³

Foster diz que este movimento, predominante na arte contemporânea, poderia significar uma reversão simbólica daquele primeiro passo em direção à civilização – a repressão do anal e do olfativo –, tal como sugerida por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930).¹⁴ Contudo, na arte contemporânea, esta “rebeldia anal-erótica” seria sempre autoconsciente e mesmo autoparódica, o que ele ressalta para mostrar o quão instável é o sentido, sobretudo político, de tais regressões.¹⁵

Foster concorda que esta rebeldia pode ser patética (*pathetic*), mas novamente salienta que, ao mexer com “a lei paterna da diferença”, ela pode ser perversa também.¹⁶ E mais do que uma fadiga em relação à política da diferença (sexual e geracional, étnica e social), para a qual frequentemente o culto do abjeto aponta, por vezes a *abject art* indica uma fadiga ainda mais fundamental:

[...] um estranho impulso para a indistinção, um desejo paradoxal de não desejar, de acabar de vez com tudo, um apelo da regressão para além do infantil rumo ao inorgânico.¹⁷

Foster termina por associar estas condições ao ideal (perverso) de uma beleza redefinida em termos de sublime, como postulada pelo surrealismo: uma convulsão possessiva do sujeito aberto a uma alegria mortal.

Num texto mais curto de André Sant’Anna, *Você já experimentou? (Amor e outras histórias, 2001)*, a própria ‘experiência’ faz o cansaço de Jimi Hendrix desaparecer. Ele se sente eufórico e não pode dormir. Mas, ao dormir, afoga-se num “vômito harmonioso” que o faz “desligar”, como se dotado de um *output*.

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

Jimi adormeceu mas continuou a ouvir sons. Tinha algo a ver com a saliva da loura em seu ouvido. Depois, foi um som de vômito. Um vômito harmonioso. Jimi se sentiu sufocado, mas aquele som era demais e Jimi continuou deitado. O som era líquido. Jimi desligou.¹⁸

Em muitos textos de André se insinua um grito tal, um radical desespero (ou alegria) que não é capaz de se expressar. Em *Bird e algo (Amor e outras histórias, 2001)*, Charlie Parker é perseguido pela sensação de que algo lhe falta, um ‘algo mais’ a que se faz menção a todo momento e que não lhe permite se sentir satisfeito nunca, “um troço além dos próprios sentidos, além da própria vida”, pois “querer algo era tão angustiante”, algo

que nem mesmo a música lhe dera e que de algum modo lhe cortava as asas de pássaro. Outro exemplo seria o texto *Deus é bom nº 6*, cujo narrador, um tipo de pastor alucinado, fala diversas vezes “daquele negócio do alívio”:

Porque quando sai sangue das pessoas que a gente não gosta, a gente gosta e fica sentindo alívio porque não é o sangue da gente que está saindo.¹⁹

Chegando a dizer que é Deus quem gosta da ‘nossa’ agonia, pois

Se a gente ficar batendo em quem fica batendo na gente, a gente fica que nem eles, os demônios, e fica demônios também. Porque bater é que nem fazer sexo: dá uma coisa gostosa que Deus é contra, que é essa coisa de ter alívio, de se livrar de um negócio que está incomodando a gente, que é as pessoas.²⁰

Percebe-se, permeando os textos de André, uma constante dialética de relaxamento e tensão. Em *Marginal!!! (Amor e outras histórias, 2001)*, o narrador-jogador de futebol diz que não tem paciência para nada; uma hora ele deseja relaxar, outra hora ele precisa “extravasar”. Em *Minhas memórias* (idem), o narrador diz da necessidade de se tomar uma cerveja ao final do expediente, para que, afinal, as memórias de uma vida não se resumam a (ou se escondam fantasmagoricamente em) um único dia rotineiro de trabalho. Como se a dita cerveja não obedecesse ao mesmo mecanicismo. No mesmo sentido, enquanto a primeira cena de *Sexo* (1999) desenrola-se dentro de um elevador, num prenúncio do mal-estar que paira sobre personagens com destinos catalogados ou sem direito a um destino próprio, *Nothing is Real (Amor e outras histórias, 2001)* opõe a isto a alegria, a leveza, a juventude, e principalmente, o futuro aberto a tantas possibilidades e experiências para os quatro Beatles, mesmo que toda a cena se passe dentro de um banheiro (do Palácio de Buckingham, supostamente):

“Eu queria ser um polvo.”
 “A gente já sabe, mas dá pra rolar o baseado?”
 “Argh! Tá todo babado.”
 “Alguém tem fósforo pra tirar o cheiro?”
 “O George deve ter incenso.”
 “Não tenho, não. Eu só vou me enturmar com os indianos daqui a dois anos.”
 “Eu sou um elefante marinho.”
 “Mais tarde. A gente ainda tá na fase reis do iê iê iê. A fase psicodélica também vai começar daqui a dois anos.”
 “Psico o quê?”
 “Psicodélica. Vamos ser hippies. Já ouviu falar em LSD?”
 “Que porra é essa?”
 “Não sei. Ainda não inventaram.”²¹

Entendo que a esta dialética de sublimação e dessublimação, André oponha a mecanização simulada de sua própria atividade, simulação levada a um extremo no romance *Sexo*. Desdobrando poucos temas em séries, mas pontuando a “sistematicidade latente” de cada motivo seu, André promove uma aproximação aparentemente brutal com o real, mas igualmente cautelosa, pela própria desreferencialização que pratica, anestesiando tudo aquilo a que supostamente adere.

Em textos mais recentes²², como *Cultura* (7 Letras, 2003), *Rush* (Boitempo, 2003) ou *O primeiro amor dele* (Francisco Alves, 2002), André tem plasmado, sempre na primeira pessoa, subjetividades mais ou menos prenunciadas em outros textos seus. Mentalidades tão contemporâneas quanto preconceituosas, racistas e/ou moralistas. Sobretudo enlatadas. Se nos discursos que esses aparentes tipos sociais produzem a repetição já se dá de forma evidente (nos seus falares, ou por retornarem sempre às suas fixações), o tratamento narrativo, por outro lado, ainda que sempre caricatural, é bem mais “natural” que o de textos mais antigos como *Sexo* ou *Amor*.²³ Certamente pode haver um propósito de denúncia, nesses textos, destes sujeitos nem sempre em aparente agonia ou crise, mas sempre morbidamente sintomáticos. Contudo, na medida em que novos textos são agrupados, nossa atenção se volta também para o fato de que o autor desdobra e espiraliza cada motivo, formal ou conteudístico, já presente em sua pequena obra. Esta condiciona diretamente o trabalho a ser feito e é interessante constatar os diversos níveis (nem sempre tão previsíveis) em que ocorre esse condicionamento.

Em oposição ao que denomina “estrutura estática dos sentimentos”²⁴ – com seus sentimentos de êxtase ou de horror ante uma imaginada quebra da ordem simbólica e compreendida não raro em analogia com a esquizofrenia²⁵ – outros artistas se deixariam dominar pela melancolia, o que (a exemplo de Kristeva) também se poderia associar a uma ordem simbólica em crise. Nesta bipolaridade da arte pós-moderna, Foster incluirá também uma mudança qualitativa: muitos artistas teriam em vista um lugar de afeto total (a “obscena vitalidade da ferida”), ao passo que outros tenderiam a se despir de qualquer afeto, ocupando a “*niilidade* radical do cadáver”.²⁶ O autor sugere que esta fascinação com o trauma ocorra tanto devido à insatisfação com a visão convencional de realidade como com o modelo textualista de cultura – como se o real, recalçado pelo pós-estruturalismo, tivesse reaparecido agora como traumático.

De um lado, o autor concorda, o discurso sobre o trauma também dá prosseguimento à crítica pós-estruturalista do sujeito por outros meios, uma vez que, num registro psicanalítico, não haveria o sujeito do trauma. Por outro, lembra que, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que assegura o sujeito, o qual, ainda que perturbado, retorna como uma testemunha, um sobrevivente. E, sobretudo, como um sujeito de autoridade absoluta, pois ninguém pode desafiar o trauma de ninguém: ou você se identifica com ele ou não. De maneira que tal discurso tentaria dar conta de dois imperativos contraditórios na cultura contemporânea: análise desconstrutiva e identidade política. Mas que identidade é esta, Foster pergunta, uma vez que o sujeito histórico para o culto da abjeção não lhe parece o trabalhador, nem a mulher, nem o negro, mas sim o cadáver?²⁷

A melancolia, normalmente velada nos textos de André, é sugerida pelo conto *Gases* (*Amor e outras histórias*, 2001), cujo narrador, o próprio escritor, se vê comprometido com um prefácio para uma nova edição de *O casamento*, romance de Nelson Rodrigues.

Ainda que, no conto, este encarne uma espécie de anti-herói, parece ainda haver, para ele, a possibilidade tanto do original como do trágico. Nelson Rodrigues pode experimentar a própria impotência com grandeza, por assim dizer. Com “o pênis murcho e as axilas mal cheirosas”, Nelson Rodrigues assiste, pela janela, à festa dos jovens que se desenrola no apartamento em frente ao seu. O escritor acordou de madrugada sentindo dores, em parte provocadas por sua úlcera, em parte por causa do acúmulo de gases no estômago:

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

Vai nascer a obsessão das fezes no cérebro de Nelson Rodrigues [...].²⁸

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

O conto salta então para o ano 2000, quando, no entanto, tudo é narrado num tempo passado. O narrador afirma que não havia mais sentimento de culpa ou “Complexo de Édipo” em 2000, ano em que já se fazia ou se escrevia sobre sexo com naturalidade. No entanto, continua havendo para esse narrador de André algum tipo de aprisionamento ainda mais insolúvel. Agora é ele próprio quem, dentro de sua casa, sente dores no estômago provocadas por gases.

No texto de *O casamento*, de Nelson Rodrigues, é o próprio monsenhor – que, posteriormente, celebrará o casamento – quem afirma que as pessoas, caso revelassem as suas intimidades sexuais, não teriam coragem de olhar na cara umas das outras. Contudo, o narrador de *Gases* nota que esta tese não se aplicava mais no ano 2000. Muito pelo contrário, no ano de 2000,

Era muito fácil, e até bonito, revelar nossas preferências por sexo anal, por sexo oral, sexo grupal, *menage à trois*, etc.²⁹

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

A lepra e a miserabilidade eu só via em Nelson Rodrigues. O meu ânus e o meu pênis murcho não eram suficientes.
 Nelson Rodrigues poderia morrer coberto de fezes e envolto por gases. Seria espetacular. Mas eu não. Seria humilhante. Eu era um homem de bem no ano de 2000. Eu sou um bosta.³⁰

Em *O casamento*, Nelson Rodrigues afirmava a tese, também pela boca daquele mesmo monsenhor, de que é preciso que cada um assuma as suas próprias ‘fezes’. É igualmente sabido que, logo após publicar o romance, Nelson Rodrigues tem a venda deste proibida por uma portaria do Ministério da Justiça.

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

*

A ambiguidade e/ou razão cínica em André certamente paga mais tributo ao rock e aos anos 60 do que a qualquer linhagem mais erudita ou canônica. Um outro texto seu se chama *Simpatia pelo demônio* e eu penso imediatamente em Mick Jagger olhando para a lente da câmera, garantindo ao seu interlocutor que “*what’s puzzling you is the nature of my game*”. Por outro lado, nada parece impedir que igualmente se diga de um romance como *Sexo*, por exemplo, o mesmo que Adorno dizia de certos romances assemelhados a “epopéias negativas”, por compartilharem

[...] a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável.³¹

Professor da Universidade de Sussex, na Inglaterra, James Donald entende que nenhuma identidade construída a partir da abjeção tem solidez e, por isso, não se poderia fundar uma política baseada na expressão ou na perfeição dessas identidades. Ao falar, por exemplo, sobre os filmes de vampiro, Donald escreve que

Eles não podem ser medidos contra uma escala de efeitos políticos. Eles são mais bem compreendidos como sintomáticos e não como funcionais: não como causas mas como signos da instabilidade da cultura, da impossibilidade de seu fechamento ou de sua perfeição.³²

A extensão, do eletrônico ao aberrante, que o narrador de Sant'Anna percorre, certamente corresponde à diluição de fronteiras entre “a *maquinaria* da educação e a *alma* do cidadão”³³, a qual, mais do que nunca, é acentuada pela circulação eletrônica da informação. Como o disse Donna Haraway, num texto muito citado, todos se tornam “híbridos de máquina e organismo”; todos se tornam “ciborgues”. E, contudo, se a superproximidade com o abjeto produz pânico, por outro lado nada parece sobrar nesse processo de expulsão, por assim dizer, da máquina pelo organismo. Pois talvez o “Eu Primordial” só se dê à medida que mantemos o diálogo com aquilo que, a um só tempo, nos é exterior e (na medida em que outra paisagem não se nos oferece) de que continuamente nos despojamos. Neste sentido, a utilização “instrumental, moralista e/ou pornográfica” do abjeto se repete em André. Ou como uma operação regulatória mesmo – ao modo como, no âmbito do espetáculo, ela parece funcionar para aquele jogador que é capaz de “extravasar”; ou, como o narrador de *Gases* nos quer fazer crer, para Nelson Rodrigues.

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

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

HARAWAY, D. J. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In. SILVA, T. T. (org.) *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KRISTEVA, J. *Powers of Horror – an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

SANT'ANNA, A. *Minhas memórias*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001.

SIBILIA, P. *O homem pós-prgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SÜSSEKIND, F. “Toda essa angústia”. *Jornal do Brasil*, “Idéias/Livros”, 03/07/1999.

* **Leandro Salgueirinho é doutorando em Letras pela UFF.**

¹ Para ilustrar o que quer dizer com *abject art* (arte abjeta), Foster seleciona trabalhos de artistas como Mike Kelley, Andrés Serrano, Kiki Smith, Cindy Sherman, entre outros.

² FOSTER, H. *The Return of the Real*. Cambridge, London: October, 1996, p. 153.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem. O autor escreve em nota de rodapé, na página 270: "Kristeva tende a atribuir caráter primordial à repulsa; [Judith] Butler, no seu mapeamento da abjeção na homofobia, tende a primordializar a homofobia. Mas então talvez ambas sejam primordiais" ("Kristeva tends to primordialize disgust; in her mapping of abjection onto homophobia, [Judith] Butler tends to primordialize homophobia. But then both might well be primordial").

⁵ "Can the abject be represented at all? If it is opposed *to* culture, can it be exposed *in* culture? If it is unconscious, can it be made conscious and remain abject? In other words, can there be a *conscientious abjection*, or is this all there can be? Can abject art ever escape an instrumental, indeed moralistic, use of the abject? (In a sense this is the other part of the question: can there be an evocation of the obscene that is *not* pornographic?)" Ibidem, p. 156.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Devo essa formulação a Paloma Vidal.

⁹ FOSTER, H. Op. cit., p. 156.

¹⁰ Ibidem, p. 157.

¹¹ Foster dá como exemplo disto o estardalhaço do senador evangélico Jesse Helms contra certos artistas, nos Estados Unidos.

¹² Foster cita Bataille: "Eu desafio qualquer amante da pintura a amar um quadro tanto quanto um fetichista ama um sapato". FOSTER, H. Op. cit., p. 159.

¹³ SANT'ANNA, A. *Amor*. Minas Gerais: Edições Dubolso, 1998, pp. 12-13.

¹⁴ FOSTER, H. Op. cit., p. 160.

¹⁵ Ibidem, p. 160. Nesse momento Foster cita Peter Sloterdijk, para quem a mencionada regressão poderia ser tanto 'química', quando a degradação individual é levada ao ponto da denúncia social, como 'cínica', quando o sujeito aceita essa degradação por proteção ou lucro.

¹⁶ FOSTER, H. Op. cit., p. 161.

¹⁷ "[...] a strange drive to indistinction, a paradoxical desire to be desireless, to be done with it all, a call of regression beyond the infantile to the inorganic". FOSTER, H. Op. cit., p. 164.

¹⁸ SANT'ANNA, A. "Você já experimentou?" In: *Amor e outras histórias*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001, p. 77.

¹⁹ Idem. "*Deus é bom nº 6*". In: OLIVEIRA, N. (org.) *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 312.

²⁰ Ibidem, p. 309.

²¹ Idem. "*Nothing is Real*". In: *Amor e outras histórias*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001, p. 72.

²² Esse texto não aborda publicações ainda mais recentes de André Sant'Anna, como *O paraíso é bem bacana* (Cia das Letras, 2006) e *Sexo e amizade* (Cia das Letras, 2007).

²³ O que também sugere uma outra cadeia, filiando o narrador ainda humano, mas demasiadamente enlatado destes contos ao “narrador-abjeto” de *O importado vermelho de Noé*, ao “narrador-elétrico” de *Amor*, bem como ao “narrador-eletrônico” de *Sexo*.

²⁴ FOSTER, H. Op. cit., p. 165.

²⁵ Ibidem: "De fato, para Fredric Jameson o sintoma primário do pós-modernismo é um colapso esquizofrênico na linguagem e na temporalidade, o qual provoca um investimento compensatório na imagem e no instante. E muitos artistas realmente exploraram intensidades simulacrais e pastiches não-históricos nos anos 80" ("Indeed, for Fredric Jameson the primary symptom of postmodernism is a schizophrenic breakdown in language and temporality that provokes a compensatory investment in the image and the instant. And many artists did explore simulacral intensities and ahistorical pastiches in the 1980s").

²⁶ Ibidem, p. 166.

²⁷ Ibidem.

²⁸ SANT'ANNA, A. "Gases". In: *Amor e outras histórias*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001, p. 55.

²⁹ Ibidem, p. 63.

³⁰ Ibidem, p. 54. Esta conclusão remete ao final do conto *Marginal!!!*, quando, em contraposição, o jogador-narrador afirma convencido: "Eu sou foda".

³¹ ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 62-63.

³² DONALD, J. "Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro?" In: SILVA, T. T. (org.) *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 136.

³³ Ibidem, p. 91.