

PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO NAS ESCRITURAS DE SANT'ANNA E NOLL

Maria Isaura Rodrigues PINTO¹

RESUMO: As escrituras de Sant'Anna e Noll situam-se no quadro da reutilização de discursos, mantendo com a série literária e extraliterária relacionamentos intertextuais (KRISTEVA, 1974) que se inscrevem na ordem da repetição e do jogo de simulacros (DELEUZE, 1988). A caracterização dessas práticas literárias como jogo simulador aponta para transformações significativas na forma de conceber a instância autoral e o narrador. Dessa forma, a perspectiva de análise aqui assumida volta-se para esses assuntos e observa, em relação à instância autoral, a perda de seu componente aurático, o que invalida a noção de texto inédito e analisa, quanto à estruturação do olhar do narrador, o seu desaparego à profundidade e o seu modo de exercer a serialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Sant'Anna; Noll; práticas de apropriação.

ABSTRACT: The texts of Sant'Anna and Noll are situated in the framework of the reuse of speeches, keeping with the literary and extraliterary series connexions of intertextuality (KRISTEVA, 1974) that are in the order of repetition and simulacra (DELEUZE, 1988). The assumption of these literary practices as game of simulacra points to significant changes in what concerns to the way that the authorial instance and the Narrator are conceived. In this way, the perspective of analysis here taken is related to these matters and notes, about the instance of the authorship, the loss of its auratic component, which invalidates the notion of new text analyses, about the structuring of the narrator's gaze, his detachment to the depth and the way that he exercises the seriality.

KEYWORDS: Sant'Anna; Noll; practices of appropriation.

A obra de escritores como Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll são modalidades de ficção nas quais unir num único procedimento escritura e leitura é um dado recorrente, que, sobremaneira, as caracteriza. A escritura como leitura produtiva acarreta a repetição que é, em síntese, também diferença, visto que, conforme assinala Gilles Deleuze, “a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição” (DELEUZE, 1988, p.46). Considerando essas questões, o presente trabalho busca investigar o modo como as referidas escrituras mantêm com a série literária e extraliterária relacionamentos intertextuais que se inscrevem no sistema de simulação.

A estratégia de construir a narrativa a partir de mecanismos de inter-relacionamentos textuais, logo na chave da releitura, não é um expediente inédito, no entanto, o modo de praticá-la, na atualidade, é diferente. Já o notará Leyla Perrone-Moisés:

¹ Maria Isaura Rodrigues Pinto é Doutora em Letras pela UFF, com Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra. É Professora Associada da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise ao estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso apropriado) (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.60).

Nesse processo *polifônico* (para usar a terminologia de Mikhail Bakhtin), autor e leitor, atuando como categorias textuais engendradas pela linguagem, intercambiam funções, já que o autor, abandonando o papel de proprietário/criador do discurso, mostra-se como produtor/leitor do que escreve, enquanto quem lê o texto, torna-se ele também um produtor do que lê, já que, envolvido na busca de um possível sentido, participa do projeto de construção do texto, suplementando-o e enriquecendo-o com sua ação interativa. Isso posto, os textos oferecidos à leitura são eles próprios produtos resultantes de releituras, configurando um entrelaçamento intertextual que produz um texto de natureza singular: “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63).

Sintonizadas com essa visão crítica, as escrituras de Sant’Anna e de Noll abrem, logo de saída, caminho para uma leitura do tipo dialógico, a qual consiste em ler o romanesco como gesto articulador de textos, estilos e linguagens, cuja ação conflui no espaço sem fronteiras do literário. O discurso de natureza híbrida evidencia uma concepção de trabalho com a linguagem baseado na intertextualidade, que, sem negligenciar a sua especificidade de prática literária, mantém com outras formas textuais constante relação.

Nessa direção, convém lembrar que a criação do termo *intertextualidade* se deve a Júlia Kristeva (divulgadora das premissas de Bakhtin), para quem *todo texto é absorção e transformação de um outro texto* (KRISTEVA, 1974 a, p.64). O conceito que a pesquisadora apresenta, em seus estudos, para *intertextualidade* é de caráter bastante amplo. Ela assim se pronuncia: “o termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutros” (KRISTEVA, 1974 b, p.60). A expressão *sistema de signos*, que consta na citação apresentada, é utilizada por Kristeva como sinônimo de *texto*; nesse caso, a palavra *texto* abarca dimensões abrangentes, podendo referir-se a diferentes modalidades de discursos não restritos ao campo verbal. Como, aliás, indica Bakhtin: “o texto é aquilo que diz respeito a toda produção cultural fundada na linguagem” (BAKHTIN apud STAM, 1992, p.13). Por isso mesmo, o texto literário, na contemporaneidade, tende a se exhibir como território aberto onde se imbricam diferentes formas de linguagens. Conforme observa Roland Barthes, “o que se desloca a partir daí é a responsabilidade da obra: já não é consagrada por uma propriedade limitada (de seu criador imediato), mas viaja em espaço cultural aberto, sem limites, sem separações, sem hierarquias” (BARTHES, 1990, p.139).

O IMPÉRIO DA IMAGEM

Na sociedade atual, o prestígio do olhar se amplia devido à atuação de uma rede de dispositivos visuais. O deslumbramento pelo espetáculo da comunicação midiática é notório. O império dos processos de reprodução de informações e imagens provoca o

esgarçamento do poder hegemônico da palavra, em face de uma nova concepção de mundo, sobretudo, visual. Consequentemente, com a expansão das linguagens visuais, o ato de leitura passa por uma redefinição. No horizonte da cultura de massa, em função dos novos modos de veiculação de mensagens, a prática de leitura já não se vincula exclusivamente ao verbal, incluindo, sobremaneira, elementos de natureza visual. Muitos tipos de textos compõem atualmente a fragmentada linguagem televisiva que mobiliza o espectador pelo olhar. A propósito comenta Eduardo Subirats:

Diante de meus olhos, a indefinida série de imagens que a tela define. São imagens filmicas de ficções narrativas, que se justapõem, sem solução de continuidade, com mensagens comerciais carregadas de signos normativos para a conduta individual e a própria consciência de si, interrompidas sucessivamente por espaços neutros de entretenimento, também dotados de um significado socializador e condicionante da consciência e do comportamento, que, por sua vez, são secundados por citações fragmentárias da realidade, informações e mensagens procedentes de acontecimentos, lugares e significados heterogêneos entre si (SUBIRATS, 1989, p.85).

A percepção visual fragmentada, de que fala a citação, é análoga à que se tem diante da tela de um computador conectado à imensa rede mundial de informações, sem começo, meio e fim. A generalização e a pluralização de mensagens, consequências do desenvolvimento tecnológico, tornam a experiência que se tem do mundo cada vez mais indireta, recortada e imagética.

Com o incremento de novas formas de transmissão cultural, fundadas na profusão de imagens reduplicadas e amplamente difundidas, verifica-se a proliferação de artifícios visuais. Vive-se num mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, diversificadas e intercambiáveis. Os cruzamentos, as trocas e o trânsito incontrolláveis das imagens ganham proporções sempre crescentes, o que produz o sentimento generalizado de que se está na era da imagem.

A experiência visual é, frequentemente, atravessada por inúmeras imagens que, via tecnologia da reprodução, simulam de modo espetacular o real, produzindo uma hiper-realidade que, por ser o real intensificado em suas propriedades, é sempre mais sedutora e atraente. A hiper-realidade atinge o espectador de tal maneira que este, inebriado por sua (ir)realidade fascinante, deixa-se arrastar pela espiral de duplicações que ela promove e acaba por se acostumar com o apagamento do referente por trás do simulacro espetacular. Assim, no contexto midiático, o espetacular é, por um lado, o “verdadeiro” (o acontecimento) que se apresenta dotado de um caráter extremamente fictício (recurso das transmissões jornalísticas e dos programas de televisão sensacionalistas); por outro, o “falso” que se impõe como verdadeiro. Este é o caso das cópias que superam o original, por se apresentarem como réplicas mais perfeitas do que o próprio real. Em *Viagem na irrealidade cotidiana*, Umberto Eco, ao referir-se à Disneylândia como sendo a *obra prima* do casamento perfeito entre o verdadeiro e o falso, assim comenta:

O prazer da imitação, já o sabiam os antigos, é um dos mais inatos à alma humana, mas aqui, além de se desfrutar uma imitação perfeita, desfruta-se a persuasão de que a imitação tenha atingido o próprio auge e que daqui em diante a realidade lhe será sempre inferior (ECO, 1984 b, p.58).

No plano literário, observa-se que o expediente textual se estabelece como efeito de superfície — máscara — que exhibe uma estruturação capaz de baralhar limites. O signo, nesse caso, não remete mais a um referente, pois um é indissolivelmente outro, na tela da narrativa-vídeo. As imagens agenciadas pelo discurso, sob as formas de simulacros, constituem signos-coisas e, dessa forma, constroem o seu próprio referente, fundam o seu próprio sentido. Como puro efeito visual, devem ser experimentadas por um olhar epidérmico, que não busque o sentido em camadas subjacentes. A respeito da produção de sentido que resulta do jogo simulador construído pela linguagem, assim fala Deleuze: “Em suma, o sentido é sempre um efeito. Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no “sentido óptico”, “um efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem” (DELEUZE, 1974, p.73).

Como o jogo simulador, comum aos sistemas textuais de Sant’Anna e de Noll, ganha nuances diversos em cada uma das escrituras, conforme os propósitos estéticos visados, a questão que se coloca, a seguir, é a de reconhecimento dessas diferenças.

O EXPEDIENTE LÚDICO DA REUTILIZAÇÃO DE DISCURSOS COMO ESTRATÉGIA DE LINGUAGEM

As escrituras de Sant’Anna e Noll, opondo-se ao paradigma da literatura clássica, fazem da ficção um sistema móvel, autorreflexivo, em que vigora uma pluralidade que fragiliza os princípios da coerência e da plausibilidade. No decorrer da narrativa, linguagem e cultura aliadas agilizam a organização/desorganização do discurso. O sistema textual, engendrando um olhar narrante que remete à voz de um outro só parcialmente absorvido, articula recortes discursivos, sem se deixar vincular à exclusividade de uma voz, de uma consciência plena e superior, que ordena um sistema lógico-discursivo, concebido como acabado, unificado e uniforme.

Com a remissão permanente da linguagem ao discurso do outro, as fendas e os vazios se instauram e atuam como forças desestabilizadoras, assim, a pureza apolínea é perturbada pela desorientação dionisíaca provocada pelo fragmento, pela diversidade de discursos. No corpo fragmentado das escrituras, tem-se a vigência das superfícies, das colagens, das imagens superpostas. O olhar do narrador, situado fora do campo metafísico, abole a profundidade, perde o seu poder revelatório, passando a se apresentar, como um olhar instituidor do serial, do cotidiano, do banal, reduzido ao absurdo.

Em ambas as produções, o movimento de efetuar retornos, de revestir constantemente a escritura com a leitura, constrói a figura do narrador como a de um simulador, como a

de um plagiário. A palavra plágio é aqui entendida com o sentido que Michael Schneider lhe confere:

É certamente com abuso deliberado que dou à palavra plágio uma extensão que vai além de seu sentido estrito e faço designar as influências, a partilha de pensamentos e a intertextualidade das formas escritas (SCHNEIDER, 1990, p.39).

Como o narrador plagiário traz a organização do texto para a superfície textual e essa nada mais é do que uma coleção de resíduos, de citações, de fragmentos, o que vai interessar é a mobilidade dos signos, o trânsito das palavras/imagens, para enfatizar o jogo relacional e não para fazer referência a algo anterior ou exterior a elas. Sobrepujando pressupostos essencialistas, o modo como o texto é construído evidencia que, embora a linguagem possua singularidade, não é de jeito nenhum inédita (primeira).

Em Noll, o imaginário revisitado é, sobretudo, o fornecido pela mídia. As referências constantes ao cinema mostram isso. A *imagerie* ou o comércio de imagens que enforma a vida cotidiana fornece, em grande parte, o material para compor a iconografia do narrador. Técnicas e recursos experimentados pela linguagem cinematográfica (do cinema comercial e de vanguarda), bem como componentes discursivos extraídos de gêneros padronizados de consumo popular — novelas policiais, cinema de *Hollywood*, *best-sellers* — são resgatados e inseridos na linguagem romanesca, passando por um processo de reciclagem que abole hierarquias de valor estético. Os constituintes dos gêneros apropriados pela leitura não são utilizados como temas, mas como referências do imaginário das figuras ficcionais. O narrador pertencente ao cânone literário imprime legitimidade a esses discursos, utilizando-os nas diversas situações discursivas: nos diálogos, nos sonhos e/ou alucinações e nas imagens mentais dos personagens. Os clichês, os substratos imagéticos banalizados, enfim, todo um repertório de recursos e de componentes que entra na constituição do produto cultural da civilização urbana está presente na escritura na forma de resíduos imagéticos. Por essa razão, o espaço percorrido pela escritura pode ser mais facilmente identificado pelo leitor.

Em Sant'Anna, a instância narrante, optando por atuar numa outra linha, se compraz em recuperar constituintes de convenções bem diversas. Elabora, nesse caso, uma espécie de coquetel estético, misturando elementos de um imaginário bastante amplo e generalizado. A prática citacional adota, por um lado, a redundância (fórmulas e clichês), próprias do universo da mídia; por outro lado, faz o reaproveitamento de cânones artísticos, sem que nesse movimento de repetição ocorram critérios diferenciadores entre as modalidades de materiais apropriados. Apesar disso, não se aplicam nesta escritura critérios neutralizadores entre as formas cultas e populares, as quais mantêm um convívio tenso. O narrador se diverte teatralizando as fragmentações a que expõe a narrativa, viabilizando ao máximo as glosas, multiplicando suas máscaras, alternando e contrapondo dicções.

As conexões entre o erudito e o popular efetuadas pela escritura de Sant'Anna não pressupõem o abandono de modos de estruturação experimental, comum às vanguardas. A prática romanesca realiza um trabalho de hibridização refinado, exibindo na sua execução variadas táticas de montagem e jogos de ironia.

Tem-se, no caso, um tipo de produção de feição plural, que dialoga com as técnicas e formas de percepção desenvolvidas pela indústria cultural, mas que não alude constantemente ao cinema, como ocorre em Noll, embora utilize e redefina, via código verbal, o que dele interessa ao seu projeto de hibridização. A releitura ampla e presentificadora que o narrador de Sant'Anna faz dos cânones é decididamente enformada pelas linguagens técnicas.

Ressalvadas as particularidades de cada ficção, essas escrituras coincidem no fato de se constituem-se num tipo de narrativa de caráter móvel e múltiplo, em que a linguagem, construindo-se como uma palimpsesto de leituras, interpretações e reescrituras, impõe o seu (ir)real, opera sua autorreferencialidade. Essas práticas literárias não se situam, pois, na esfera clássica do reflexo do real, da duplicação reprodutora, em que se insere o modelo de literatura representacional. O âmbito a que pertencem é o da produção de simulacros, da duplicação simuladora, que marca, sobremaneira, este momento cultural, cuja cena pública invadida pela comunicação midiática toma, enquanto dimensão simbólica, a forma do simulacro: imagem artificialmente processada por meios tecnológicos.

Os textos de Sant'Anna e Noll, inseridos numa ambiência dominada pelas técnicas de comunicação visual, em que reina a simulação, fazem parte de um contexto de superposição de réplicas que se repetem insistentemente e se transformam em clichês por força da ação reduplicadora — princípio técnico que estende à produção escritural, visto que, no plano literário, concebe-se, cada vez mais, o fazer poético como prática de reutilização de discursos. Assim, transposta para o domínio literário, a reduplicação alinha o fazer artístico com as leis da produção técnica, servindo para descrever modos de exercer a intertextualidade.

Atuando nessa direção, as narrativas de Sant'Anna e de Noll, afeitas à manipulação de material reciclado, trazem para o espaço narrativo técnicas e recursos de outras linguagens, bem como componentes discursivos extraídos de gêneros literários e extraliterários. Os padrões requisitados pelas escrituras são incorporados e misturados através de colagens, numa atitude intertextual que abala o conceito pejorativo de plágio. Assim, num processo de *repetição diferida* (DELEUZE, 1988), introduz-se o simulacro da identidade com a atualização de componentes estratificados que passam a compor a tela em mosaico da narrativa.

O livro *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1887) exemplifica magistralmente esse procedimento. Veja-se, a propósito, o quadro a abertura do romance:

Com seu instrumento de trabalho (a pá), o coveiro — e Autor-Diretor do Espetáculo — faz soar no chão as três pancadas de praxe que anunciam o início deste espetáculo. E será este mesmo Coveiro quem, lentamente, descerá as cortinas.

Clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um primeiro rastro luminoso na mais densa treva, Caos que antecede o Verbo. Esta luz, ainda tão esmaecida, nos dá a impressão de que gera a si mesma, como um fogo-fátuo. Adaptando-se, porém, os olhares à escuridão, perceber-se-á que tal luminosidade é emitida por uma pedra branca, retangular, a arrastar-se lentamente, ainda na horizontal. Depois, aos poucos, ela começa a erguer-se dentro de um ritmo até colocar-se em posição vertical. Mais tarde, quando a claridade for suficiente, se poderá ler, gravada naquela lápide, a inscrição:

Ao anjinho Jacira, a nossa saudade eterna 1950-1962. (SANT'ANNA, 1987, p. 9)

Nele, bem como em todo o restante do romance, a perspectiva textual, dentro da qual se inscreve a fala do narrador, funciona como um trabalho de linguagem que, além de manter similaridades com um espetáculo teatral, desencadeia efeitos visuais com características cinematográficas. A prática romanesca simula a apresentação de uma peça que se desenvolve a partir de uma situação francamente imaginária, como mostra o pequeno texto introdutório, com feição de prólogo:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como um sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (SANT'ANNA, 1987, p. 5).

No trecho citado, a linguagem, com função metalinguística, põe em exibição sua natureza ficcional, ao assumir-se como “história de um espetáculo imaginário”; concomitantemente, faz referência a uma espécie de “cinema mental”, onde a história pode ser vista. A narrativa possibilita o acesso ao conteúdo mental do Autor-Diretor: o leitor é como que convidado a “ver” o espetáculo na mente-tela que o fabrica. Assim, além da sintonia que se estabelece com o discurso dramático, um outro aspecto ganha relevância: trata-se do fato de a escritura buscar formas de elaboração que a aproximem também de um espetáculo fílmico. Para tanto, organiza-se artificialmente, de modo a identificar-se com imagens. O que se nota é que a imagem passa a funcionar como suporte narrativo, pois o texto se constitui no enfoque de um olho-mente. Atuando, então, à maneira de uma câmera, o olho-enunciador capta imagens que são visões mentais em que se mostram operações da imaginação.

Nesse caso, a palavra-olho do narrador exerce a especial função de flagrar componentes de um plano imagético-discursivo que precede ou acompanha a realização linguística propriamente dita, etapa em que a escritura, ao buscar traduzir verbalmente as visões imaginadas, ativa, por meio de palavras, o mecanismo mental do leitor, exortando-o a ir além da página expressa: a migrar para o campo visual. Construído sob essas condições, o texto de Sant'Anna ilustra pressupostos teóricos apresentados por Italo Calvino que

apontam, como questão decisiva nos processos imaginativos, o intercâmbio entre palavras e imagens:

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto.

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstituída em sua corporeidade num set, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme (CALVINO, 1990, p. 99).

Em *A tragédia brasileira*, é bastante significativo o realce que ganha a imaginação visiva. Nessa abertura, a configuração visualmente elaborada do espetáculo é prescrita em termos que lembram instruções para a *mise-en-scène* de um filme expressionista. Toda a sequência consiste em focalizar com os olhos da imaginação o espaço cênico que, trabalhado a partir de penetrantes explorações no domínio do claro-escuro, se reveste da famosa “função metafísica”, visada pelo cinema clássico alemão:

O jogo das sombras e as distorções sistemáticas, tendentes a aguçar as características básicas da forma, procuram constituir uma experiência sensível modelada segundo estruturas primordiais da “alma humana” — o projeto é reintroduzir no nosso cotidiano “sensação do cosmos”. Um objeto não é apenas um objeto, há sempre um além por trás da sua presença imediata: “mesmo a matéria morta é espírito vivo” (KANDINSKI apud XAVIER, 1991, p. 84).

Em relação à sequência de abertura, pode-se falar na adoção de uma atitude expressionista e considerar, sob esse aspecto, o recorte do enquadramento do olhar do narrador que, como artifício óptico dissipador da separação rígida entre sujeito da enunciação e câmera, realiza manejos próximos aos que se verificam no cinema. Dessa maneira, o olho do leitor, colocado no ângulo de visão da instância narrante, é levado de um plano a outro, ao longo da linha de montagem que a prática textual promove: na tela/palco da narrativa, surge, em primeiro lugar, a figura do próprio observador (Autor-Diretor) que entra em cena e assume o papel de coveiro (o narrador se vê como se fosse um outro); este, incumbido de anunciar o início do espetáculo, introduz no quadro uma notação auditiva, ao bater com sua pá três vezes no chão. O ruído metálico evoca uma “acústica psíquica” que produz as vibrações necessárias para dar às imagens um alcance trágico. Ruído e imagem se integram na atmosfera de pendores sinistros, miragem do pensamento do Autor-Diretor, neste primeiro momento do romance.

Uma sucessão de planos progride por meios enfaticamente visuais, calcados na manipulação admirável da iluminação. O que se observa em primeiro lugar, segundo a decisão do olho-câmera, é uma pedra branca que, efetuando a princípio um movimento horizontal, acaba por se erguer das trevas e por tomar a função de uma lápide. A narrativa-vídeo permite ao leitor/espectador não somente vê-la, como também, sob as indicações do narrador, ter acesso ao que se lerá nela, quando a claridade for intensificada. Submetida a um movimento cadenciado, a pedra-túmulo ganha um sentido transcendental, podendo ser entendida como símbolo da engrenagem do destino, com sua implacável marcha. Visto em primeiro plano, em ângulo frontal, o objeto prefigura a natureza trágica do que se vai narrar. Trata-se de um prelúdio do desastre que, mais adiante, irá ocorrer.

Tudo parece mais ilimitado quando a “câmera” recua para revelar, num plano de conjunto, o espaço dramático, sintético e artificial, construído por um trabalho cenográfico que busca os mais diversos efeitos, entre eles, o da sensação de frio. Os efeitos luminosos vão num crescendo, conforme se aproxima a meia-noite, e a luz chega mesmo a dar a impressão de sonoridade: o som grave da nota sol é associado à primeira réstia de claridade, cujos fachos se projetam como gritos, ao se expandirem no espaço labiríntico da tela/palco, agora tomada por uma sensação progressiva de calor. As vibrações de luz e os contornos esfumados criam, na cena de tendência expressionista, uma perspectiva que, alheia ao enquadramento tradicional (superfície clara, trama inteligível), quebra a coerência espacial, instituindo dobras e sombras. Posteriormente, captam-se, no universo flutuante, movimentos entrecortados (doze) que, como os de bonecos mecânicos, lembram a gesticulação de marionetes. Tem-se, então, aumentada a densidade trágica da atmosfera, pela inquietante sugestão do aparecimento de um espectro.

Um *close-up* ressalta, em seguida, o rosto da personagem Jacira que emerge das trevas, com vigor pungente. Ele aos poucos adquire pleno relevo, ao ficar desnudo pela queda do véu negro que o mantinha indistinto no escuro. A “objetiva” pescruta-lhe, em ângulo frontal, a beleza, revela a luminosidade da pele em contraste com a escuridão, onde ecoam sons. Nesse ponto, a impressão que se tem é que a câmera narrante efetua um breve recuo (*travelling* lento e curto para trás) para incluir na imagem a figura também espectral de uma outra personagem, o Poeta, que ocupa, logo após, o primeiro plano na dicção do narrador e consequentemente, na recepção do leitor/espectador. O foco de observação se desloca para o movimento que ele realiza: o de balançar-se numa cadeira. O ir e vir guarda, no contexto cênico, uma conotação temporal. Vê-se também um ponto luminoso que oscila repetidas vezes, para cima e para baixo. Este provém, como mais adiante elucida o narrador, de uma lanterna de foco que se acha presa à cabeça do Poeta. À maneira lenta, aprofunda-se o sentido simbólico desses objetos. A cadeira de balanço e a lanterna, com suas funções corriqueiras minimizadas, tornam-se, segundo princípios expressionistas, elementos de composição que fazem parte do simbolismo das “relações metafísicas”.

A cena seguinte põe, novamente em evidência, a personagem Jacira. Mostrada agora, em plano médio, de baixo para cima, ela traça uma túnica negra que lhe deixa à mostra a parte superior do corpo. Ao claro-escuro, associa-se uma espécie de erotismo visual, quando a

sua imagem sedutora impregna, com sua seminudez luminosa, a atmosfera sepulcral que a circunda. Sob o efeito de uma nova tomada, vislumbra-se a silhueta do Poeta que se revela um quê de cadavérico e impessoal. Um plano de conjunto ressalta, então, a dinâmica de uma atitude recíproca que provoca o entrechoque de duas luminosidades: o poeta dirige-se para Jacira que, também, caminha em sua direção. A paixão mágica que anima e nutre o contato entre ambos se revela, cenicamente, num jorro de luz que dissipa as trevas, até que, na última página do livro, elas se façam de novo presentes.

Pode-se, pois, inferir dessas colocações que, em Sant'Anna, a interação entre o verbal e o visual é indissolúvel. A tal ponto a visualidade está introjetada no sistema ficcional que a imagem parece mesmo surgir da palavra, já que os constituintes textuais são dotados de uma especial aptidão para mobilizar a fantasia visual do leitor. Dessa forma, quando, neste trabalho, se faz menção às imagens suscitadas pela escritura dos autores em estudo, o que se pretende indicar é esse efeito, na ordem do visível, que a linguagem poética promove através do apelo para o nível não-verbal da comunicação, cuja ênfase torna a mente extremamente sensível à relação palavra/imagem.

Se a visualidade é um dado inerente ao literário, na produção de Sant'Anna, ela se constitui num fator de definição da própria escritura. Há, no caso, um exacerbado desejo de alcançar a visualidade e promover o seu realce. O fazer escritural, devido a esse aspecto, tem como principal atributo o situar-se numa fronteira de baixa definição com as artes audiovisuais: tem-se, assim, a linguagem literária no limite com a linguagem cinematográfica, no limite com a linguagem teatral. Ao longo do conjunto de produção do escritor, essas linguagens, à medida que permanecem unidas, como que se desfazem umas nas outras, embora paradoxalmente, guardem as diferenças substanciais que dizem respeito a cada uma delas.

Quanto a esse aspecto, diferentes não são as diretrizes que norteiam o fazer poético de Noll. Leve-se em conta, nessa perspectiva, que as escrituras de Sant'Anna e Noll exemplificam, no contexto literário atual, de maneira particularmente intensa, a atitude discursiva de se basear a narrativa em procedimentos ópticos. A proximidade de posturas entre as duas produções, em relação à figura do narrador-câmera, pode ser reconhecida, quando se coteja a cena de abertura de *A tragédia brasileira* com o seguinte trecho que finaliza o romance *O quieto animal da esquina*, de Noll:

Aí nadei peito, deslizei, às vezes boiava e constatava que o dia já tomara o céu inteiro, um dia limpo de dezembro, me virei para tentar agora borboleta, ao me virar reparei que na margem do lago Kurt me olhava.

Em cima do pijama e sobretudo preto, na mão, o braço estendido, ele me oferecia umas roupas que eu não reconhecia como minhas, concluí que deveriam ser algumas roupas dele.

Eu olhava em posição vertical, ali não tinha pé, eu mexia as pernas como em bicicleta, às vezes descia um pouco para o fundo, só até a cabeça desaparecer, depois voltava à tona e olhava Kurt a me sorrir de um jeito como eu nunca vira antes, assim como quem sorri porque se sente pequeno diante de uma situação, ele me oferecia as roupas na ponta daquele braço estendido, e eu voltava para o fundo, fiz a contagem para saber até onde o meu fôlego ia no

interior do lago, na imersão seguinte fiquei bem mais, depois abria a boca e puxava todo ar para os pulmões, e outra vez a minha cabeça submersa, e novamente saía, os olhos para fora, Kurt a sorrir, ele não dizia nada, mostrava a roupa que eu deveria trocar pela molhada, o que ele estava a me oferecer era uma camisa listrada e uma calça escura, ali, na margem do lago, e eu levei novamente a cabeça para dentro da água, e pensei em contar mais uma vez os segundos que eu aguentava, mas eu disse não, eu vou até lá, pego aquela roupa, nem abotoei a camisa, o dia vai ser quente, depois vejo o que fazer, e aí vim à tona, dei duas ou mais braçadas, depois comecei a caminhar sobre o fundo das margens, era preciso aceitar aquelas roupas que Kurt me oferecia com a mão trêmula, e quando cheguei perto me veio uma coisa, como se um veneno e eu dei um berro, arranquei a camisa molhada de meu corpo de um só golpe, rasguei, os botões voaram, num ímpeto baixei a calça e a cueca, sacudi desembestado a perna para que a calça se desvencilhasse de mim, e agora eu vestiria a roupa seca que Kurt me dava, e depois eu iria para a cama, me sossegar, dormir quem sabe, sonhar (NOLL, 1991 b, p.79,80).

Na sequência transcrita, observa-se o emprego reiterado do verbo “olhar” (e de similares), ressaltando o caráter visual do enunciado e o liame entre palavra e imagem no texto. Nessa passagem, como aliás em todo conjunto de produção de João Gilberto Noll, a linguagem verbal, valendo-se, de modo artificioso, de procedimentos próprios da tecnologia da imagem, engendra efeitos visuais que a colocam num plano vizinho ao das imagens técnicas.

O segmento, em destaque, inicia-se com uma rápida panorâmica: o olhar do narrador (um simulacro da câmera de filmagem) percorre com ligeireza o amplo espaço circundante e capta uma imagem nítida do mesmo (“o dia já tomara o céu inteiro, um dia limpo de dezembro”); enquadra, em seguida, o personagem Kurt que, situado na beira do lago, olha para o narrador-personagem. Detendo-se nas aparências, a câmera-olho/voz narrativa revela aspectos da vestimenta de Kurt e ressalta o detalhe do braço estendido que oferece roupas secas.

Essa cena se repete várias vezes, à maneira de uma falha técnica. Do ponto de vista temático, o artifício estampa o feroz impasse no narrador-personagem diante da oferta de domesticidade que Kurt (simbolicamente) lhe faz; por outro lado e paralelamente, processa o rompimento (embora sutil) da ilusão realista de representação natural, ao sugerir a presença da câmera e um possível defeito de aparelhagem.

A configuração decorrente do processo de repetição da imagem de Kurt — congelada momentaneamente e mostrada, em plano médio, de baixo para cima (contra-*plongée*): “Eu olhava em posição vertical ” — acentua, no caso do narrador-câmera, seu estado de crise, ao se sentir empurrado pelas circunstâncias para um beco sem saída.

Convém ainda atentar para o fato de que (como a perspectiva visual do texto é fornecida pelo olhar do narrador-personagem) a imagem, no trecho destacado, parece sumir da página/tela, quando este mergulha no lago. De forma análoga, a narrativa se encerra com o fechar de olhos desse personagem (“e depois eu iria para a cama, me sossegar, dormir quem sabe, sonhar”). No caso, é como se o processo óptico tivesse sido interrompido, provocando o apagamento da imagem. Tal recurso, que aproxima a narrativa de uma

filmagem não concluída, revelando ser o texto uma construção de linguagem, já fora utilizado no término de *Rastros do verão* (“Depois me joguei na cama como se fosse mergulhar. E não vi mais nada”. NOLL, 1990, p.94). Em *Hotel Atlântico*, manejo equivalente se faz notar, uma vez que o final do romance coincide com a perda de visão do narrador-personagem (“e fui soltando o ar, devagar, devagarinho até o fim”. NOLL, 1989 b, p. 98). Tomando-se ainda, como objeto de análise, essa sequência, observa-se que a narrativa se encerra com a palavra “fim”, que pode ser entendida como signo integrante do processo discursivo propriamente dito (nesse caso, sugerindo dubiamente a morte do narrador), mas também como clichê cinematográfico, em geral, utilizado para assinalar o término do espetáculo. Essa alternativa de leitura amplia a ambiguidade em torno da suposta morte do narrador. Independentemente, no entanto, de qualquer direção de leitura, fica claro que a ausência do olhar do personagem-narrador, motivada pela perda derradeira do instrumento olho (o narrador experimenta perdas sucessivas, até que perde a visão) assinala o encerramento do texto.

É interessante notar que, no término de *A tragédia brasileira*, estratégia semelhante é estabelecida: utiliza-se o termo “fim” na acepção anteriormente indicada, só que aqui em referência explícita ao cinema: “E, de repente, estará tudo tão silencioso e vazio como uma grande produção cinematográfica quando se projeta sobre a tela a palavra fim” (SANT’ANNA, 1987, p.164). Tal manejo, por um lado, acentua o diálogo com o cinema; por outro, atuando como recurso anti-ilusionista, mostra que o único espaço na narrativa/vídeo é o da página/tela, sendo este objeto de manipulação infinita. Atentando-se ainda para o desfecho do romance, constata-se que a composição faz uso de cenas que lembram filmes já bastante divulgados sobre a vida e a morte de Cristo, a partir das quais são retomadas as noções de Caos e Verbo, já introduzidas no trecho de abertura do mesmo.

Essas ideias reinseridas configuram um discurso que entendido como alusão metalinguística, sugere metaforicamente um possível reingresso do leitor/espectador, via leitura, no caos original, no mundo das incertezas, entre elas, o da relatividade de todas as “visões” enunciadas: “Depois deste fim, porém, sobreviverá a cada noite uma nova representação e um novo princípio. Sob os braços abertos de Cristo nas cruzes clareia então tênue, quase imperceptível, como um rastro luminoso na mais densa treva, o Caos que antecede o Verbo...” (SANT’ANNA, 1987, p.164).

Assim, no final dos dois romances, *A tragédia brasileira* e *Hotel Atlântico*, por perspectivas diversas, as ideias de vida e morte, começo e fim, se fazem presentes e se entrecruzam no vislumbre de um possível recomeçar, visto que o hipotético leitor, sugerido pelo texto, ao deslizar os olhos pela página/tela, reativará o mecanismo óptico do narrador, viabilizando o reagenciamento das imagens.

Tendo em vista o exposto, pode-se concluir que o jogo simulador possibilita a realização de diferentes expedientes estéticos no plano romanescos. Mas, se nas escrituras apreciadas, distintos são os procedimentos aplicados no seu uso, análoga é a via pela qual se efetiva o exercício lúdico da reutilização de discursos, já que, nos dois autores, a prática escritural torna a imagem o suporte básico do processo de apropriação que, dessa forma, se firma como espetáculo visual.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Unesp, 1993.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad.: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, D.P&A, 1997.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semánlise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

_____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

_____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro, Rocco, 1990

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira. Romance-teatro*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. São Paulo, UNICAMP, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo, Nobel, 1989.

XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991.