

**A CENA ABERTA:  
MULTIPLICIDADE POLIFÔNICA NAS NARRATIVAS  
DE SÉRGIO SANT'ANNA E JOÃO GILBERTO NOLL**

*Maria Isaura Rodrigues Pinto (UERJ e UNIPLI)*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ítalo Calvino aponta, dentre as principais qualidades da arte literária nesta virada de milênio, a multiplicidade como sendo um de seus atributos particularmente essenciais. A multiplicidade, segundo o crítico e escritor, se constitui numa vocação do romance contemporâneo para se compor como “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1994, p. 121). Com efeito, grande parte da produção romanesca atual tem seu projeto estético calcado na multiplicidade, aspecto que norteia as ações e os pensamentos no mundo globalizado. A contemporaneidade é vista como uma trama de signos, de discursos, de acontecimentos simultâneos que constroem realidades plurais e mutantes, cuja heterogeneidade não cabe mais nos limites de uma narrativa ordenada e hierarquizada.

A produção literária como “texto múltiplice” (a expressão é de Calvino) se encontra fora dos territórios de fronteiras bem definidas, estabelecidas pela tradição. A sua “multiplicidade polifônica” (idem) corresponde a um jogo de ressonâncias, apoiado em travessias intertextuais amplas e irrestritas. A tática empregada é a de fazer estalar o corpo escritural para nele introduzir múltiplas vozes e múltiplos textos, oriundos de vários focos da cultura.

Observa-se que a produção literária dos contemporâneos, em seu impulso sincrético, tem se voltado abertamente para práticas da indústria cultural com o propósito de daí extrair modelos para compor sua multiplicidade e revitalizar sua técnica com novas configurações formais e temáticas. Longe de exercitar com exclusividade a revisitação e a reciclagem de seus próprios produtos, a literatura atual se reabastece das energias das formas culturais consagradas pelos meios de comunicação de massa. Esse parece ser hoje um procedimento que muitas obras literárias bem sucedidas não desejam ignorar, mas problematizar.

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

Atenta a essas questões, a pesquisa aqui empreendida, elege como caminho de análise o enfoque do considerável grau de interseção entre o domínio literário e o domínio midiático na atualidade, visto que esse parece ser o ponto que identifica, sobremaneira, a produção literária de hoje. Para realizar tal intento, foram escolhidas como objeto de exame as escrituras de Sérgio Sant'Anna e de João Gilberto Noll, por se considerar tais narrativas um campo especialmente privilegiado para a investigação proposta.

### A CENA ABERTA

A prática escritural dos autores citados exhibe, de imediato, o perfil de um autor/leitor que, através de registros de leitura, toma parceladamente de empréstimo, para compor seus textos, modos de dizer já estabelecidos.

Dá a afirmação que o Autor-Diretor, alter ego de Sant'Anna, faz no romance *A tragédia brasileira*: “Toda obra no Universo já se encontra antecipadamente inscrita. Mas cabe ao artista, sintonizá-la e cumpri-la” (SANT'ANNA, 1987, p. 82). Aqui sintonizar, cumprir é sempre um exercício de reutilização desviada do já inscrito, visto que, como o próprio personagem diz em outra passagem, “há sempre novas idéias, utilização de várias mídias, filmes, holografias, cheiros, sons” (SANT'ANNA, 1987, p. 79). Repetições, substituições, subtrações e acréscimos fazem surgir um novo texto superposto ao já existente. Em *Bandoleiros*, um dos romances de Noll, as considerações da personagem Ada, sobre o romance de uma irlandesa, podem ser vistas como alusão metalingüística que diz respeito ao regime de estruturação do texto. Nesse caso, elas também mostram a narrativa como domínio público, em que dialogam os mais diversos sistemas escriturais: “Aí o livro passa a ser um liquidificador das coisas mais dispersas. E o romance desagrega. De repente a voz da trama torna-se átomos cintilantes. Microscópicas esferas soltando faíscas. Por todos os poros” (NOLL: 1985, 87).

Produzidas em consonância com esses traços, definidores da sensibilidade atual, as escrituras de Sant'Anna e Noll tecem a sua rede intertextual, explorando o cruzamento entre o código verbal e a ocorrência da imagem. No jogo dialógico, as narrativas desses pro-

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

dutores atualizam múltiplos “processos imaginativos” que, compondo o enunciado verbal, vão, no ato de leitura, suscitar o surgimento de “imagens visivas no cinema mental” do leitor (CALVINO, 1990, p. 99). Elas unem, assim, no processo de leitura, a palavra à imagem.

Essa forma imagética de exercer a intertextualidade propicia amplas travessias, abrindo à ficção a possibilidade de viajar por territórios extraliterários (o cinema e o teatro, por exemplo,) na busca de constituintes discursivos passíveis de reutilização pelo romanesco. O empreendimento da travessia se desenvolve na forma de um paradoxo que pressupõe proximidade e distanciamento. Considerando-se que tais incursões resultam em transcodificações nas quais a escritora aparece como um corpo cindido, que abarca fragmentariamente outros corpos textuais, engendrando novas e múltiplas significações, é possível reconhecer o expediente de apropriação utilizado, próximo do *gestus* de que fala Gilles Deleuze: “o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, freqüentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel” (DELEUZE: 1990, 231). Nessa perspectiva, os discursos valem pela sua *performance*, são cênicos: eles posam e dão a ver, em espetáculo, os recortes discursivos apropriados. Engendram o que, em sentido dramático, se pode chamar de representações, reparações que acabam por funcionar como encenações da própria escritura.

Do cinema e do teatro, as ficções de Sant’Anna e Noll simulam o *gestus*, não o produto: forjam efeitos de superfície, simulacros. Embora as escrituras estabeleçam uma certa relação com o universo cinematográfico e com o universo teatral, não se trata de uma relação de identidade, de imitação. Fazem apenas alusões, montam artifícios, produzem o que, numa perspectiva semiótica, se chama de equivalências: repetições criadoras que introduzem a diferença. Sem se fechar numa estreita categoria de representação, as escrituras desses produtores, embora de forma diversa, trazem a organização do texto para a superfície, realizando-se como jogo simulador.

O TEXTO LITERÁRIO COMO AGENCIADOR DE GESTUS

Em *A tragédia brasileira*, o elo de simulação com o teatro, tão freqüente na escritura de Sant'Anna, é incrementado. O livro é um exemplo emblemático dessa ligação. O próprio subtítulo romance-teatro já indica a atuação da escritura em via dupla. O processo textual transita entre os dois sistemas discursivos, na verdade, tensiona os limites dessas linguagens e os estende a outras. Assim, de um lado, têm-se a literatura, seus expedientes, seus instrumentos; do outro, em interação permanente com a prática literária, um corpo teatral fragmentado, aberto a outros apelos. Manejos escriturais sintonizam ironicamente a narrativa com a dramaturgia trágica: a temática, envolvendo o aspecto da desgraça, motivada provavelmente por um erro imprevisto e involuntário – um motorista de caminhão atropela e mata uma menina, Jacira, num crepúsculo qualquer de 1962, no Rio de Janeiro – é o elemento coligativo que sugere a aproximação, embora o tratamento prosaico dado ao tema e à fragmentação da trama desestabilizem o esquema conflitivo, nos moldes tradicionais.

A obra se abre à lembrança de uma cultura clássica, cujo vestígio é reconstituído por meio do resgate irônico de caracteres padronizados. Efetua, nesse caso, um verdadeiro recolhimento de elementos do repertório trágico, que são transcontextualizados segundo o princípio do fragmentário. Uma certa noção de destino, de fatalidade, de agouro está presente na narrativa de modo minimal e disperso. Aliado a esse aspecto, a recorrência temática a elementos como crime, vingança, incesto, paixão, suicídio, também contribui para pôr em jogo uma idéia bastante desgastada de tragédia. O senso de trágico suscitado tangencia, assim, procedimentos discursivos comuns ao texto de consumo que, em geral, se vale desses componentes tipificados: as bordas do modelo recebem um acabamento kitsch.

A narrativa de *A tragédia brasileira*, construída a partir de uma ampla compilação de relações convencionais, vale-se de estereótipos tanto na elaboração de personagens quanto na expressão dos seus sentimentos. Exemplo bastante significativo é a maneira como foi construído o personagem Roberto (o Poeta), figura pinçada de um repertório de natureza romântica, já exaustivamente partilhado: “Rua do bairro, a casa de Roberto, poeta mórbido e romântico, à antiga (...)” (SANT'ANNA, 1987, p. 19). O texto também homologa e atua-

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

liza, a partir de formas discursivas banalizadas, aspectos do romance romântico com enredo de amor/paixão que, revestido de dimensão trágica, culmina em morte e/ou suicídio, formas de recompor um dado equilíbrio inicial que fora rompido. Na cena 1, por exemplo, em que é focalizado o atropelamento de Jacira, fica patente o intento de criar uma atmosfera liricizante, dentro dos moldes românticos. Para tanto, o narrador emprega, em larga escala e de forma visivelmente irônica, esgotadíssimos constituintes narrativos, já imbuídos de fama poética, que possuem a peculiaridade de pôr em evidência uma visão emotiva, provocadora de um efeito sentimental claramente elementar:

Aproxima-se o crepúsculo e as crianças vão se dispersando para dar lugar à Jacira, vestidinho curto, que surge do portão de sua casa para pular corda, solitariamente, na rua.

Através da janela entreaberta do quarto de Roberto entrevê-se, então, o vulto do Poeta, voyeur oculto, a observar a menina enquanto se começa a escutar, como se entoada por um coro longínquo de crianças, a canção: “Nessa rua, nessa rua, tem um bosque. Que se chama que se chama solidão. Dentro dele, dentro dele, mora um anjo. Que roubou, que roubou meu coração” (SANT’ANNA, 1987: 20).

Em *Sant’Anna*, o jogo duplo entre literatura e teatro, entre prosa e palco acaba por conduzir a escritura a um envolvimento não menos estreito com o cinematográfico. Esse imbricamento de linguagens fica bastante evidente no pequeno texto introdutório de A tragédia brasileira, em que a mente do Autor-Diretor funciona como tela ou palco de uma peça imaginária a se processar:

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 inconsciente ordenado (SANT’ANNA, 1987: 5).

Teatro e cinema funcionam (não só aqui, mas também no texto de Noll, o que se verá adiante) como duas camadas superpostas que sempre deixam visível a precedente. Há, na verdade, entre essas duas linguagens uma implicação recíproca, uma ressonância mútua.

Na narrativa de Noll, o que é anunciado com maior ênfase é o diálogo com o cinema, embora a dimensão teatral seja uma referência inseparável de sua organização. Em momentos diversos, surgem configurações cuja presença delinea um lugar de destaque para o

*gestus* cinematográfico. Isso pode ser acompanhado no conto “O cego e a dançarina”, que dá título ao livro, e no qual a fala do narrador, espécie de *alter ego* do escritor, chega mesmo a sugerir a primazia do cinema como fonte de trocas intertextuais. Nesse texto, recortado por referências diretas e indiretas ao cinema, o leitor parece estar sendo, de saída, avisado sobre a mão dupla da escritura: “Por isso de uns tempos para cá o cinema tem me seduzido tanto, pois ele não seria uma espécie de pele naturalista sem vôos musicais (embora muitos filmes neguem isso)?” (NOLL, 1991a: 134).

Um outro aspecto a ser considerado é o de que, em relação ao trabalho com a linguagem, a escritura de Noll, apesar da linha comum que a comunica à de Sant’Anna, visa a um caminho distinto. Sua tática de elaboração descarta o caráter de marca, de signo expressivo, de experimento. O método de compor, diferente do de Sant’Anna – que põe em relevo as variações e as complexidades do fazer poético –, revela um conhecimento e uma habilidade extrema por parte do produtor para, ao contrário, reduzir ao máximo a individualidade da escritura. Emoldurada por uma visão intertextual, que corresponde à do jogo de simulacros deleuzeanos (presente também no texto de Sant’Anna), a narrativa de Noll exercita procedimentos e soluções que progridem na busca da concisão e da simplificação (aparente é claro) da linguagem. O resgate e a inserção do repertório cinematográfico na narrativa se dão de maneira mais direta, isso é, segundo modos estruturais que não visam a tornar inaugural o processo utilizado na mixagem, mas a fortalecer o apelo à visualidade.

No romance *Harmada*, a ficção retrabalha artificialmente a linguagem do cinema e o imaginário de Hollywood, com aproveitamento notável de variadas convenções cinematográficas. O texto adota aspectos bem típicos do clima *noir*. Nas cenas iniciais do livro, o “efeito noturno” é utilizado em larga escala. Na seqüência em que o narrador se dirige ao rio em companhia do homem manco, que ele conhecera no bar, o ambiente, mergulhado na escuridão é um lugar anônimo e indistinto, iluminado apenas pelos relâmpagos:

Relampejava , nós dois caminhávamos por uma estrada de terra, e ele me oferecia um lenço, que parecia branco debaixo daquela noite escura, para que eu limpassse o suor que me entrava pelos olhos, o seu ele acabara de limpar com o lenço que me oferecia agora (...) neste instante já estávamos à beira de um rio levado por uma correnteza, uma frondosa copa de paineira sobre nossas cabeças, e lá, na outra margem do rio, na

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

ponta de uma alta e íngreme ribanceira um homem pescava com um anzol, não se via quase nada dele, a não ser que usava um chapéu e uma capa escura, quase até os tornozelos (...) (NOLL, 1993: 10).

Na paisagem aludida, a cenografia, essencialmente fantasmagórica, faz lembrar cenas do cinema expressionista, com seu universo enigmático, povoado de espectros e figuras vampirescas. O exame da seqüência mostra que, posteriormente, a narrativa torna-se mais imprevisível e alucinatória, fazendo desaparecer seres. O espaço inicialmente iluminado pelos relâmpagos, após o temporal, passa a ser debilmente banhado pela luz da lua. A atmosfera incerta do claro-escuro, na cena do rio, compõe o cenário meio tangível, meio irreal, onde personagens vestidos de abstração nebulosa parecem figuras saídas do ideário expressionista. Nesse caso, o clichê *noir* se dilui (ou se metamorfoseia de forma imotivada) em aproveitamento de cena expressionista. A construção discursiva combina padrão industrial com reciclagem do inusitado da vanguarda.

Em *Hotel Atlântico*, a temática noir também se insinua. O episódio de abertura mostra cenas relacionadas a um misterioso assassinato ocorrido no hotel, onde o narrador-personagem fica hospedado por pouco tempo, antes de partir em sua viagem sem origem e rumo determinado. O que poderia, no entanto, tornar-se um enigma policial, envolvendo a coleta de pistas e a busca do assassino que se esconde ou se disfarça, tal como ocorre nos filmes do gênero, não passa de um lampejo do arsenal genérico, desenvolvido pela Hollywood clássica.

A identidade do próprio narrador-detetive se dissolve nas várias personagens que ele incorpora, durante a jornada. Desde o começo, realiza-se como um acúmulo de clichês: ele é o detetive, o *cowboy*, o aventureiro, o ator, só para citar algumas de suas facetas. Em seu mundo impregnado de ficção, vive como se fosse um protagonista de histórias, mantendo-se num estado de permanente representação.

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao emprestar forma literária a “processos imaginativos” decorrentes de variados tipos de leitura, as escrituras de Sant’Anna e Noll elaboram um olhar narrativo que forja um composto heterogêneo de imagens deslocadas, fragmentadas, dispersas, concretizando séries variadas de citações. Recortes discursivos são atualizados pelo olhar e, na reutilização do material díspar coletado, um amplo jogo intertextual de vozes, tempos e imagens ganha corpo. Nessa esteira, a visualidade funciona como ponte intertextual por onde se transpõe o hiato entre cultura erudita e de massa. Agilizandose dessa forma, o texto dá mostras de uma abertura indiscriminada ao diálogo intertextual.

As narrativas aludem constantemente às imagens da experiência estética, preservadas pela tradição (história da arte) e imagens do contexto urbano contemporâneo (indústria, meios de comunicação de massa), mas não se deixam deter e logo avançam para um outro ponto, efetuando um movimento de ultrapassagem que se renova incessantemente. O que importa a essas escrituras problematizadoras é manter com esses discursos uma articulação oscilatória de reinscrever/apagar, já que sua relação com eles é simultaneamente de proximidade e de afastamento.

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

———. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

———. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

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

DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

———. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

———. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JENNY, Laurent. *Revista Poétique / Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, nº 27, 1979.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

———. *Harmada*. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.

———. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

———. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

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