

INTERSEÇÃO ENTRE O DOMÍNIO LITERÁRIO E O DOMÍNIO MIDIÁTICO NA ATUALIDADE

*Maria Isaura Rodrigues Pinto*¹²

O desenvolvimento de novas técnicas de comunicação – disseminadas de modo acelerado, desde as últimas décadas do século XIX – promove, no domínio público, uma prodigiosa ampliação do trânsito das imagens e das informações pelo corpo social, dando origem à nova ordem antropológica da sociedade de massa, paralela à expansão urbana. Sobretudo no ambiente citadino, o sujeito torna-se, em diferentes escalas, consumidor de uma torrente de mensagens que, elaboradas industrialmente, são oferecidas em série por sofisticados meios de reprodução tecnológica.

A contemporaneidade apresenta como um de seus traços mais característicos a (oni)presença da comunicação midiática. Vive-se hoje imerso num torvelinho de signos estetizados – simulacros industriais que hiper-realizam o cotidiano. No mundo da simulação, a visualidade, o imediatismo, a interpenetração e a simultaneidade funcionam como vetores técnico-culturais que reestruturam a vida diária, alteram mentalidades, comportamentos, percepções e processos cognitivos e artísticos dos que convivem diariamente com os artefatos técnicos e as linguagens que deles derivam. A população dos grandes centros passa a ter sua percepção moldada com base numa ló-

¹² Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. m.isaura@ig.com.br

gica cultural urbana, que enfatiza a impressão de um mundo em que as coisas, sob a dinâmica do progresso tecnológico, foram desmaterializadas (desrealizadas) ou convertidas em superfície, uma superfície que pode ser, por exemplo, a da tela do cinema, da televisão, do computador ou do celular. Com a proliferação de simulacros, o sentimento de real e de tempo linear se dissolve num torvelinho de signos. Dessa maneira, principalmente nas grandes cidades, um sentido de proximidade em relação à cultura de massa marca a sensibilidade contemporânea e as condições do relacionamento social cotidiano.

Atentando para a questão, Bolívar Torres apresenta na revista *Amanhã*, do jornal *O Globo*, do dia 09/07/2013, um artigo intitulado “Tudo ao mesmo tempo agora; um fenômeno da era digital”, no qual enfatiza a ideia de que *O tempo não avança mais. Só o agora interessa*. Esse é o diagnóstico sobre o mundo contemporâneo feito por Douglas Rushkoff, professor americano, no seu polêmico "Present shock: When everything happens now" ("Choque do presente: quando tudo acontece agora", em tradução livre), recentemente lançado nos EUA. Para Rushkoff, o “presentismo” é a principal característica da época atual; essa sensação de viver uma espécie de “instante prolongado” afeta diretamente o modo de ser das pessoas. (TORRES, 2013).

No plano artístico, admite-se, cada vez mais, que se pense o fazer literário a partir de seu estreitamento de contato com as linguagens da mídia, em especial a cinematográfica. A questão é que a projeção da cultura de massa na contemporaneidade é tão decisiva e atuante que desconsiderá-la, no âmbito estético, é praticamente impossível.

Observa-se que a produção literária dos contemporâneos, em seu impulso sincrético, típico da época, 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 de ordem

formal e temática. Longe de exercitar com exclusividade a re-visitação 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. Tal expediente, pondo em xeque os postulados de originalidade e autenticidade atribuídos outrora à “criação” artística, conduz a uma revisão da ideia de arte, enquanto bem individualizado.

O que possibilita e gera as condições para que se adote, na literatura, essa atitude versátil que reúne, a par do trabalho com a visualidade, um tipo de pluralismo autorreflexivo apoiado no exercício da apropriação, é o fato de ocorrer, na era da reprodutibilidade técnica, um cabal afrouxamento do princípio centralizador da unidade e uma conseqüente rapidez na sucessão e diversificação de estilos e padrões. Pode-se dizer, nesse caso, que a obra literária desta época corrobora um movimento maior, que se dá nas várias esferas da cultura, para a multiplicidade hiper-real.

Considerando esse contexto, a pesquisa aqui empreendida, em conformidade com o que se delineia como pensamento estético do momento, 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, de modo mais intenso, a produção literária de hoje, gerando a necessidade de se examinar, de forma mais detalhada, a maneira como esse processo vem se evidenciando. Busca-se, sobretudo, investigar o que caracteriza o discurso romanesco, em função de suas complexas e variadas relações com os meios e formas da cultura de massa.

Para realizar tal intento, foi escolhida como objeto de exame a escritura de João Gilberto Noll, por se considerar que esse espaço narrativo é um campo especialmente privilegiado para a investigação proposta. O método de compor do autor

capta a velocidade e a efemeridade das imagens que passam fugazes pela tela. A aceleração do tempo, experimentada no cinema, integra o sistema narrativo, cuja linguagem vertiginosa e fragmentada encena, como espetáculo visual, a vida contemporânea em seu movimento frenético.

O narrar vertiginoso de Noll deve-se, em grande parte, ao ritmo febril dos passos errantes de seus narradores andarielhos, entregues ao torvelinho tumultuado dos acontecimentos. Impelidos a uma errância visual, eles estão sempre na iminência de partir. Essa mobilidade transparece até mesmo no título *Hotel Atlântico*, dado a um dos romances do escritor, já que o hotel é por natureza um local de passagem que, possuindo conotação oposta à casa, ao lar, é um lugar anônimo; em todos os aspectos (mobiliário funcional, produtos descartáveis), destituído de significação pessoal. Nessas andanças, algo está sempre acontecendo com o narrador-personagem, mas logo se percebe que não é bem o que parece ser, é outra coisa que também acaba por não ser exatamente o que aparenta. O compasso alucinante e dúbio da errância remete o leitor ansioso de uma página a outra e assim sucessivamente, até o final do livro e daí, de novo, ao princípio de um tênue fio narrativo, em que as imagens se sucedem em profusão e o enfoque do existencial se realiza na ótica do instantâneo. Nesse caso, como já ressaltou Silviano Santiago:

Olhados no seu próprio presente, isto é, narrados pela perspectiva do instante em que estão “sendo”, os fatos existenciais não suportam encadeamentos lógicos ou explicativos pedidos de empréstimo às ciências clássicas que estudaram o homem. (...) eles são aglutinados anarquicamente pela cola do acaso (SANTIAGO, 1989).

Entre a primeira cena de *Hotel Atlântico* (que alude o um assassinato) e a que a segue, por exemplo, abre-se uma espécie de brecha: o narrador surge, então, aos olhos do leitor, hesitante diante das escadas. Diz a passagem, dando acesso ao que vai em sua mente: *Mas recuar me pareceu ali uma covar-*

dia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então fui em frente (NOLL, 1989, p. 5). Assim, sem explicações prévias ou mesmo alusões anteriores, toma-se conhecimento de que o narrador se encontra na iminência de empreender uma viagem e de que seguir requer coragem. O ato de se pôr em trânsito assinala um duplo início: o da escritura e o da errância.

O episódio anteriormente mencionado é um exemplo do aspecto não causal que caracteriza a ação humana encenada na obra. O narrador não toma uma decisão, é arrastado pelas contingências. Apreende-se de imediato, ao ler a sequência, que na armadilha em que o mundo configurado se transformou, o indivíduo é cada vez mais impelido por forças exteriores, por situações inexoráveis das quais não pode escapar. Em face dessa deriva e incerteza generalizada, o personagem é tomado por uma espécie de embriaguez, de atordoamento.

Assim é que uma gargalhada estridente e inesperada, exibida em “close” logo a seguir, introduz a próxima sequência, que diz respeito à breve estada do narrador no hotel e ao seu rápido relacionamento sexual com a recepcionista. A ambiência contemporânea com sua instabilidade inquietante parece estar sendo aí traduzida pela gargalhada sarcástica desse sujeito atordoado para quem os relacionamentos são sempre ocasionais. O efeito de surpresa e de impacto, provocado pelo incidente desconexo, mobiliza a atenção do leitor que busca decodificar a cena perturbadoramente ambígua:

Quando me vi diante de uma moça atrás de um balcão, que atendia os hóspedes, não pude conter uma imprevista gargalhada. Desde criança eu não dava uma gargalhada como aquela. A moça pensou com certeza que fosse uma gargalhada de algum parente ou amigo do morto em estado de choque, e com um olhar consternado ela esperou que eu acabasse de gargalhar (NOLL, 1989 b, p. 10).

Como se pode constatar, os eventos sucessivos não se vinculam a um ordenamento causal; ocorre, no caso, a justaposição e imbricamento de cenas, em lugar do encadeamento. As

sequências narrativas se apresentam como um arranjo de imagens descontínuas sem que, entre elas, haja elos explicativos que as relacionem ou hierarquizem. As situações existenciais tratadas pelo prisma da vertigem encontram correlato numa técnica de montagem disjuntiva que bem se pode definir como uma vertigem poética do discurso.

Pode-se, a título de exemplificação, conferir o uso dos manejos textuais aludidos na sequência de abertura do romance *Hotel Atlântico*:

Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel de Lemos. Enquanto subia ouvi vozes nervosas, choro de alguém.

De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver.

Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado.

Fiquei parado num dos degraus, pregado à parede. Uma mulher com cabelos pintados muitos louros descia a escada chorando. Ela apresentava o tique de repuxar a boca em direção ao olho esquerdo (NOLL, 1989, p. 5).

É num súbito lampejo que aparece na “tela” do romance o fluxo de imagens mentais do narrador. A escritura tem como estratégia discursiva o agenciamento de cenas que a memória do personagem libera. Tal remessa visual é elaborada artificialmente e oferecida aos olhos do leitor como uma espécie de “cinema mental”.

Na mente do narrador, um eu apresenta – através de olhar que funciona à maneira de uma câmera subjetiva – os episódios dos quais faz parte. As imagens projetadas são expedientes verbais que apresentam peculiaridades cinematográficas, com ângulos de câmera e tomadas de várias distâncias; constituem-se em manejos escriturais agilizados a partir do princípio da montagem, entendida aqui como justaposição de constituintes textuais, visando à produção de significados.

Mesmo que, a exemplo do que ocorre no cinema, esse olho-câmera aponte para o leitor/espectador os percursos a serem seguidos pelo seu olhar, de acordo com as tomadas de visão que efetua em relação ao relato, ainda assim, não submete nem a narrativa nem o olhar do leitor ao seu controle, já que seus movimentos são descentralizadores, deixando transitar o sentido.

Valendo-se dos expedientes da segmentação e da visualidade, peculiares ao fenômeno cinematográfico, o texto simula um espetáculo fílmico. Assim é que, na sequência inicial do romance, constata-se a utilização do corte e da montagem. Em ritmo apressado, resultante da ausência de elos subordinativos, justapõem-se cenas que, articuladas, constituem a sequência (Em linguagem cinematográfica, planos agrupados constituem uma cena, um conjunto de cenas forma uma sequência). O bloco faz lembrar em seu aspecto visual, uma “folha de montagem”, em que os fotogramas estão dispostos lado a lado. Devido à estrutura paratática do texto, é possível descrever a passagem como se fosse o roteiro de um filme, em que se percebe a enumeração de planos:

1. Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel de Lemos.
2. Enquanto subia ouvi vozes nervosas e choro de alguém.
3. De repente, apareceram no topo da escada muitas pessoas,
4. sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs
5. e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver.
6. Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado.
7. Fiquei parado num dos degraus, pregado à parede.
8. Uma mulher com cabelos pintados muitos louros descia a escada chorando.
9. Ela apresentava o tique de repuxar a boca em direção ao olho esquerdo.

O levantamento do trecho por planos mostra que a narrativa, buscando captar o movimento de uma câmera, produz sucessivos deslocamentos de foco: primeiramente, vê-se uma figura humana, o narrador, que começa a subir os degraus do hotel. Introduce-se na cena a notação de uma percepção auditiva – ele ouve vozes nervosas e o choro de alguém. Ruídos e imagens se mesclam na preparação do clima de suspense que começa a ser delineado. O que se observa, em seguida, é um grupo de pessoas no topo da escada. O olho seletivo (olho-palavra) distingue possíveis policiais e PMs, incidindo, depois sobre o banheirão de carregar cadáver que está sendo conduzido pelas pessoas que começam a descer os degraus. Focaliza-se, então, o lençol estampado que cobre o corpo sem vida que é retirado do hotel. Posteriormente, a “câmera” passa a se ocupar de uma mulher de cabelos muitos louros tingidos que desce a escada chorando. Um close ressalta o pormenor do repuxar da boca em direção ao olho esquerdo. A função do recurso parece ser a de mostrar, através de ênfase dada aos lábios (que se movem involuntariamente), a tensão que se apossa da mulher diante do ocorrido. Contudo, em Noll, diferente do que acontece, em geral, nos filmes de suspense, o detalhe que se amplia na “tela” não irá desempenhar papel decisivo em outra sequência, ele é descartado, uma vez que a narrativa passa de um quadro a outro sem manter entre eles uma relação de continuidade.

A narrativa, na verdade, não conta nada – mostra, sugere. Tal procedimento permite ao leitor/observador o exercício da construção do sentido, o prazer de descobrir. Tudo é móvel no texto: as imagens, o narrador, o sentido... Do atropelo de detalhes, de fragmentos, de imagens que se frequentam, que se revezam e se chocam, fica só a impressão geral, cabendo ao leitor preencher os vazios, completar as lacunas.

Por outro lado, como acontece no cinema, o olho-câmera – que corresponde a um olho-voz, ou melhor, a um olho-

máquina que registra a escrita – hipnotiza o leitor. Veem-se, então, os personagens e o contexto da ação através da mente que os capta. Participa-se, na pele do narrador, de aventuras eletrizantes.

O jogo de imagens fascinantes, agenciado pela narrativa, dilui a distância entre espetáculo e espectador, ao mesmo tempo em que opera o apagamento da expectativa de verdade. Percebendo a mascarada, o leitor se apropria da liberdade inerente à farsa e se integra no jogo do falso/verdadeiro da ficção: ele próprio assume a forma múltipla por se desdobrar em outros, através da identificação com o narrador.

Ainda com relação à sequência mencionada de *Hotel Atlântico*, observa-se que a justaposição dos lances visuais que a compõem, engendra a imagem integral da chegada do narrador ao *Hotel Atlântico*, onde, momentos antes, ocorre o assassinato de um dos hóspedes.

A maneira instigante e ambígua de selecionar e apresentar as imagens modela com contornos visuais o clima de suspense. A passagem faz lembrar filmes de mistérios que, dispondo de um começo enigmático, carregado de tensão, estimulam o espectador a elaborar conjecturas na tentativa de decifrar o enigma e dar sentido à montagem, carente de esclarecimentos.

A adoção desse procedimento se constitui numa manobra comercial amplamente utilizada em filmes e narrativas policiais que têm o propósito de atrair o leitor e mantê-lo continuamente atento. Sobre a técnica de elaboração do romance policial, assim se pronuncia Umberto Barbaro:

Como o que se deseja é manter o leitor em contínuo suspense, incerto e desejoso de chegar ao fim e a solução do caso que lhe está sendo narrado, começa-se a narrativa pelo ponto culminante, o crime mais ou menos misterioso. As primeiras cenas da história estimulam poderosamente a curiosidade do leitor e lhe propõem uma espécie de charada ou adivinhação, que

irá se desenvolvendo aos poucos, no decorrer das investigações sobre o caso (BARBARO, 1965, p. 103).

Com efeito, o discurso ficcional de Noll recebe o influxo dos filmes de detetive e das narrativas policiais, o que justifica a recorrência do suspense e a inclusão dos temas de sexo e violência; no entanto, a característica de desvendamento, comum às tramas detetivescas, é aqui desprezada – o texto se desenrola de modo totalmente anódino, não se encaminhando para um término elucidador.

O romance não está vinculado à progressão de uma ação, ao desenvolvimento de uma temática uniforme e definida. Acontecimentos totalmente dispares e dúbios cortam a narrativa, esfacelando possíveis nexos de causalidade. Por essa razão a obra prescinde de um começo fixo, de um desfecho irrefutável – aspectos característicos do narrar clássico, que tende a dispor os fatos de forma precisa e fechada e a direcionar o percurso de leitura, a exemplo do que ocorre na narrativa policial. Em Noll, o suspense se mantém disperso, no acúmulo de imagens incongruentes, de fragmentos, de cortes que a narrativa constrói, como que a simular deslocamentos contínuos e imprevisíveis de uma câmera.

Contrariando o esquema da narrativa policial, a característica do desvendamento é abolida, sendo, no entanto, a par disso, problematizada a relativização dos papéis vítima/culpado, o que instaura jogos de ambiguidade. Não é a chave de seus enigmas o que a narrativa fornece ao leitor, mas um convite a deles participar e, nesse caso, o que estimula a atenção não é o raciocínio lógico aplicado no método de investigação, mas o apreciar as qualidades múltiplas do texto, o seu poder de jogo e margem de indecisão, que faz estalar o paradigma em que parece apoiar-se.

Analisando ainda o romance *Hotel Atlântico*, observa-se que a cena final põe em destaque o caráter flutuante da realidade configurada, ao sugerir a morte do narrador:

Só me restava respirar, o mais profundamente.

E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo ar para os pulmões.

Nesses segundos em que enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim (NOLL, 1989, p. 98).

O desfecho ambigualmente construído, embora não autorize uma conclusão, produz um efeito anti-ilusionista, que lembra ao leitor o fato de este estar diante de uma obra de ficção, de onde se conclui que o eu que apresenta os episódios não passa de uma construção discursiva – uma coleção fragmentada de textos, de imagens, de cenas – no dizer de Roland Barthes, é um “ser de papel” (BARTHES, 1987, p. 59).

A escritura de Noll, com esse procedimento afasta-se do paradigma do gênero policial, visto que, obedecendo às convenções desse tipo de produção de estrutura lógica fechada, o personagem-narrador não poderia reconstituir mentalmente a sua própria morte; fato que, no entanto, fica sugerido na obra.

Como se pode constatar, o texto em face da moldura do gênero policial, renuncia a um procedimento único, oscila entre aceitação e transgressão, utiliza técnicas e recursos do suspense, mas descarta o discurso monológico e racionalista que caracteriza a trama policial, quando abole as leis de causalidade.

Em Noll, tem-se, pois, uma práxis reprodutora, replicante, um amálgama de citações, que passa pela colagem de estilos tipificados. Em sua elaboração, acumulam-se, entre outros, dois fatores que de certa forma a constituem e a configuram: por um lado, a manutenção de vínculos com os dispositivos básicos do método de montagem disjuntiva do cinema de vanguarda – ainda que subtraída de alguns de seus traços fundamentais, como a sua dimensão revolucionária – por outro, o

emprego do pastiche de gêneros cinematográficos estratificados. Em ambos os casos, a narrativa simula identidades com o anteriormente elaborado, oferecendo ao leitor-espectador, como resultado da atividade de produção, o antigo reciclado. Pode-se, pois, constatar, à vista do exposto, que as estratégias de apropriação, possibilitando diferentes soluções estéticas no plano narrativo, tornam a imagem o suporte básico do processo de elaboração da escritura que, dessa forma, se realiza como espetáculo para os olhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBARO, Umberto. *Elementos da estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

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

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

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

TORRES, Bolívar. Tudo ao mesmo tempo agora; um fenômeno da era digital. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 de julho de 2013.