

LITERATURA E COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS E PRÁTICAS DE DUPLICAÇÃO SIMULADORA¹

Maria Isaura Rodrigues Pinto²

RESUMO

O presente estudo se propõe a refletir sobre o considerável grau de avizinhação entre o domínio literário e o domínio midiático na atualidade. O campo de investigação, atuando dentro de uma perspectiva intersemiótica, inclui questões referentes ao modo como escrituras recentes, entre as quais destacam-se a de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, por várias vias, mantêm com a série literária e extraliterária relacionamentos que se inscrevem no sistema de simulação.

Palavras-chave: Literatura; Mídia; Simulação

ABSTRACT

This study aims to reflect on the considerable degree of proximity between the literary domain and the media domain today. The field of investigation, acting within an intersemiotic perspective, includes questions regarding the way recent writings, among which Sérgio Sant'Anna and João Gilberto Noll stand out, in various ways, maintain relationships with the literary and extraliterary series that enroll in the simulation system.

Keywords: Literature; Media; Simulation

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada no XV ABRALIC (2017), UERJ, RJ.

² Graduada em letras-português – literaturas pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em literatura brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), doutora em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado em literatura comparada pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC). Atualmente é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: m.isaura27@gmail.com

1. Introdução

O conceito de pós-moderno, como se sabe, tem-se mostrado ambíguo e suscitado discussões e controvérsias. E ainda, como já salientou Leyla Perrone- Moisés, em seu livro *Altas literaturas*: “Para baralhar a discussão, entre nós usa-se indistintamente pós-modernidade e pós-modernismo, este último por influência do inglês” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.180). Na verdade, há ainda hoje desacordo acerca do assunto. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, “se o termo é tão indefinido, é porque reflete um estado de espírito, mais do que uma realidade já cristalizada” (ROUANET, 1986, p. 28).

O entendimento que, em geral, se tem do termo é o de que designa a nova consciência que envolve as transformações sociais, culturais e artísticas que vêm se processando, aproximadamente, a partir dos anos 60. Tais mudanças se manifestaram inicialmente, de forma mais acentuada, na arquitetura e expandiram-se, atingindo hoje diferentes formas de artes e correntes de pensamento. Dentre os aspectos que caracterizam o pós-moderno, destacam-se: o pluriculturalismo, o gosto pela repetição, a visão da disponibilidade do passado enquanto convenção. Tais fatores, que orientam algumas das tendências mais ativas das artes contemporâneas, indicando uma maneira de pensar própria da atualidade, podem ser encontrados nos textos de Sérgio Sant’Anna e de João Gilberto Noll, tanto na temática que adotam quanto na concepção técnico-visual que assumem.

Como atividade sociocultural, o pós-moderno corresponde ao modo de vida que passou a vigorar nas sociedades, em que atuam meios de comunicação massa, manipulando a realidade. Na contemporaneidade, o espaço público tomado pela comunicação midiática assume, enquanto dimensão simbólica, a forma do simulacro: imagem artificialmente realizada por meios técnicos de natureza variada. A simulação industrial, que se amplia com o desenvolvimento acelerado da tecnologia, define a experiência visual do sujeito nos dias de hoje, principalmente nas grandes cidades. A imagem espetacular, não requisitando uma realidade externa para validá-la, baralha as linhas que separam o autêntico do inautêntico, real do irreal, modelo da cópia, o que ocasiona o apagamento da expectativa de verdade:

A cidade contemporânea, pós-moderna, não mais se define como espaço/tempo da produção mercantil (séc. XIX), mas como espaço/tempo da reprodução de modelos (produção serializada), de operações funcionais, mensagens, objetos, equações racionais, enfim de simulacros industriais cuja origem é a tecnologia da indústria, cujo referencial é o próprio discurso técnico

Religião, Língua e Literatura

científico e cujo “valor de verdade” é a eficácia, o bom desempenho (SODRÉ, 1990, p.25).

O império do simulacro é tão poderoso que a tendência é mesmo de dar maior importância à imagem do que à realidade; esta passa a ocupar um lugar secundário em relação ao simulacro que a constitui de forma nova no processo de simulação. É o que sugere ironicamente a seguinte anedota apresentada por Santos: “Que criança linda — disse a amiga à mãe da garota. — Isto é porque você não viu a fotografia dela a cores — respondeu a mãe!” (SANTOS, 1989, p.12).

Na perspectiva de Baudrillard, tem-se a situação final resultante de uma série de etapas que vão desde a busca de um espelhamento do real até a entrega ao êxtase da simulação, quando o ideal de “reprodução identificadora” é substituído pelo de “reprodução simuladora”: “Hoje toda a realidade cotidiana, política, social, histórica, econômica, etc., tem já desde agora incorporada a dimensão simuladora do hiper-realismo; vivemos em toda a parte já na alucinação “estética” da realidade” (1996, p.128).

Ao liberarem simulacros que dispensam uma referência externa para a sua aceitação, os dispositivos tecnológicos atestam, em última análise, a diluição do ilusionismo (pretensão de uma equivalência entre o signo e o real). O esvaziamento do estatuto da referencialidade (princípio estruturador do modo de representar clássico) se faz notório no fascínio da imagem espetacular, sempre privada de autenticidade.

2. A crise da representação: o esvaziamento do estatuto de referencialidade

A partir das últimas décadas do século XVIII, a concepção de arte representativa (ou clássica, orientada por padrões herdados da antiguidade grega) começa a declinar, em face do impacto provocado pelos novos meios de reprodução: a impressão mecânica, a fotografia, o telégrafo. Referindo-se à questão, diz Kerstin Behnke:

(...) os sistemas de representação humana, particularmente a linguagem, considerados suficientes na época clássica, já não se mostram adequados à realidade e, desta maneira, o termo representação perde, enquanto forma de conhecimento, sua garantia universal relativa à ordem das coisas (BEHNKE, 1994, p.7).

A crise da representação sedimenta-se no final do século XIX e início do XX, com o surgimento de novas formas de linguagens técnicas: rádio, cinema, televisão etc. O progresso tecnológico, as teorias da comunicação e da informação e as novas técnicas de reprodução — funcionando como eixo de mudanças do novo contexto cultural com o qual o artístico entra em interação — originam questionamentos e promovem transformações nas formas de concepção estética, de produção artística e de recepção da obra de arte. O fazer poético, em sua busca de parâmetros adequados a esses tempos ditos modernos, destitui antigos caracteres escriturais de ordem absoluta e de referencialidade e exhibe os processos de elaboração da obra, elegendo-os para objeto de seu enfoque. Ao examinar o significado que o termo “moderno” ganha nesse momento, Raffaele Raja conclui:

O fato de o termo “moderno” adquirir no século XIX seu valor polêmico definitivo deve-se às enormes mudanças sociais que então se processavam; o progresso incubado pela Revolução Industrial gera binômios antinômicos cidade-campo (interior), indústria-agricultura, progresso-conservação, esquerda-direita, traduzindo-se — em termos ideológicos — em luta de classes e teorização da evolução dialética. O moderno é pela primeira vez oposto com rigor ao antigo (...) (RAJA, 1993, p. 50).

Desestabilizar os padrões da estética clássica, subordinada ao rigor da representação realista, foi a tarefa que se impôs a produção artística dessa época. Para a arte clássica, a obra abarca uma representação do real que remete à profundidade desse próprio real. Segundo esse ponto de vista, o processo narrativo é de base referencial. O romanesco centraliza suas atenções no sujeito-criador e na imitação, entendida como reprodução de uma essência, da qual o escritor estaria mais próximo, podendo assim evidenciá-la. Nesse sistema literário, a linguagem é planejada para, num desenvolvimento lógico-linear, garantir um discurso calcado na transparência, ou seja, no encobrimento de sua construção, de modo a realçar a aparência de verdade e promover a impressão de coerência espaço-temporal. Do ponto de vista da recepção, a arte-representação enseja seu consumo como leitura confortável que alimenta a atitude passiva do leitor.

A arte moderna (a que entra em vigência já no final do século XIX – pelo menos, na França, com Stéphane Mallarmé e, no Brasil, com Machado de Assis – e se estende até o meado do século XX) trabalha no sentido de reverter essa concepção. Empenha-se para dissolver o aspecto referencial da

Religião, Língua e Literatura

ficção, já que concebe o processo escritural como produto de linguagem e não como comunicação de um significado preestabelecido. Assiste-se, assim, a uma mudança significativa: o núcleo da conceituação da arte migra do sujeito autoral para a linguagem, cujo sentido, sempre plural, não é mais concebido como sendo algo anterior, mas como algo que desponta de um trabalho discursivo, pleno de lacunas e espaçamentos, que implica o leitor como participante.

Walter Benjamin, no seu célebre estudo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, indica que os meios técnicos de reprodução destroem automaticamente a aura (“aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” BENJAMIN, 1985, p.170), na medida em que põem ao alcance de todos cópias do objeto artístico. Diante da vigência da reprodução técnica, a arte perde o seu significado espiritual. A relação mística e mítica com a obra de arte, cuja crença atribui ao texto funções originais que tornam possível a palavra/expressão, proveniente do intercâmbio do artista com o divino, é irremediavelmente atingida. Na verdade, a desaturação da arte, que caracteriza sua mudança, é a evidência da liquidação da força do estatuto de representação da linguagem.

3. A repetição simuladora como princípio escritural

A nova prática de escritura, cultivada desde o final do século XIX, não deseja mais representar, mas simular. Esgarçado o espaço secular da representação, da plenitude referencial, a que estava restrita a arte pela episteme clássica, imperam as formas do simulacro, que a tradição, por longo tempo, desprestigiou. Esse novo regime se tornou, com a progressiva expansão da tecnologia das imagens, mais vigoroso na era pós-industrial.

Os conceitos da arte clássica (dita nobre) e da arte modernista (tida como individualizada) são colocados continuamente em questão por procedimentos escriturais que podem ser considerados as principais estratégias estéticas da literatura pós-moderna: o constituir-se como reivindicação imagético-cinematográfica e o adotar a repetição como atividade, na qual se detecta uma concepção de arte cujo processo de relações remissivas pode ser sintetizado na ideia baudrillardiana de reprodução simuladora.

Ao repetir, via leitura produtiva, padrões textuais herdados, a produção literária atual demonstra estar atuando na ordem dos signos, dos simulacros, e não na ordem de uma pretensa realidade, o que a coloca numa situação de proximidade com a produção técnica e com a artificialidade da

paisagem citadina atual, reduzida à dimensão da imagem. Nesse sentido, argumenta Jair Ferreira dos Santos:

Temos aí a operação básica da pós-modernidade: a transformação da realidade em signo. Simulação=signo. A fôrnica é o signo do jacarandá, o Monza na TV é signo do Monza na estrada. Mas e daí? Daí que, se o real é duro, intratável, o simulacro é dócil e maleável o suficiente para permitir a criação de uma hiper-realidade (SANTOS,1989, p.97).

A integração de expedientes múltiplos à escritura desdobra o estatuto da recepção: o texto não se doa apenas à simples leitura, mas também à assimilação visual, já que adquire, com o expediente de hibridização, uma conformação imagética. Logo, tem-se um outro mecanismo envolvido nessa prática: o texto ajustado à linguagem e às categorias da mídia, pode ser considerado, na sua versão “mídiatizada”, como um processo tradutório, pois sua produção em linguagem verbal implica um percurso intersemiótico realizado a partir da participação de diferentes linguagens, submetidas a aproveitamentos diversos.

O movimento tradutório é considerado por Roman Jakobson como “transposição de um sistema de signos para outro” (JAKOBSON, 1975, p.72). Em conformidade com essa conceituação, ressalta Salman Rushdie que a etimologia da palavra tradução vem do latim, significando “transferir”, “transportar entre fronteiras”. (RUSHDIE *apud* HALL, 1997, p.96). É assim que a tradução intersemiótica é prática especialmente requerida no momento atual, em que a oscilação das linhas divisórias entre as linguagens constitui uma orientação relevante na cultura e nas artes. Segundo Eneida Maria de Souza:

O conceito de tradução, que há muito se tem infiltrado no campo da Teoria da Literatura, é um dos termos que tem enriquecido o campo literário e ampliado sua atuação. Seu sentido remete não apenas à prática usual da tradução, à transformação interlingual de um texto em outro, mas também ao processo de leitura e reescrita de um texto, aproximando-se do significado amplo da intertextualidade. Grande número de estudiosos confirmam a estreita aliança entre a operação tradutória e a apropriação (SOUZA, 1993, p.35,36).

A operação tradutória, compreendida como agenciamento intertextual, possibilita a agilização do princípio da transferibilidade, devido à migração que os constituintes discursivos efetuam dos contextos em que estavam inicialmente inseridos até ao novo espaço textual, onde, atualizados

Religião, Língua e Literatura

na forma de máscaras discursivas, geram efeitos de montagem/colagem. Segundo Júlio Plaza, a tradução, vinculada à atividade da leitura, caracteriza-se como “trânsito criativo de linguagens” (PLAZA, 1987, p.1).

Esse modo de construir a escritura torna patente a incorporação de procedimentos industriais pela narrativa literária. Numa resposta ao contato com a técnica, o trabalho com a visualidade atualiza e reelabora recursos do cinema. O olhar do narrador como que se industrializa e, efetuando operação similar à de uma câmera cinematográfica, desliza pelas superfícies textuais.

Movimento óptico semelhante é empreendido pelo narrador-personagem do livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, em cujas linhas já se configura uma identidade voyeurística do narrador, ligada à prática industrial. A relação da literatura com as técnicas de reprodução audiovisuais alcança, no início do século XX, um ponto importante em dadas produções do movimento cultural e filosófico chamado Modernismo, como é o caso da escritura de Oswald. Em *Cadernos Plurais / 2*, Luís Costa Lima, apreciando a questão, destaca três determinações estéticas presentes no texto do autor mencionado: o fragmento, a montagem e a visualização. Veja-se o que diz o pesquisador: “a visualização, contudo, será propriedade de constante dominância. Porém, se há de ter cuidado de encará-la na rede formada pelas outras propriedades” (LIMA, 1991, p.18).

Considerando-se que a literatura atual reencena em outros termos esse diálogo, nele incluindo a apropriação indiscriminada do já visto e testado, o que vai interessar, no caso deste trabalho, é fornecer uma abordagem sucinta (como requer o momento) sobre o assunto, que contemple o rumo tomado por esse processo dialógico, ou seja: busca-se uma interpretação para o que esses fenômenos estão provocando na prática romanesca.

As manifestações artístico-literárias mais significativas deste tempo apresentam um projeto geral que resulta na reestruturação da figura clássica do narrador. A prática da escritura atual parece empenhada na reformulação da instância narrante. O mapeamento de textos de autores contemporâneos como Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll torna patente isso e fornece material para a sua configuração. E como se caracteriza esse narrador? De que procedimentos discursivos se vale e de que modo o exame de sua atuação na cena discursiva faculta uma investida de proposta teórica que favorece o delineamento de vias do pós-moderno e da literatura por ele produzida?

O famoso ensaio de Silviano Santiago, intitulado “O narrador pós-moderno”, se ocupa dessas questões e oferece respostas para esses questionamentos. Observe-se a proposta de caracterização do narrador pós-moderno feita por Santiago, a partir da análise de contos de Edilberto Coutinho:

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico da “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de imagem, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento — transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa (SANTIAGO, 1989, p. 51).

Fica claro, nesse caso, que a narrativa se elabora a partir de um olhar que se projeta, transformando tudo em cenário, fachada. Rigorosamente, não se trabalha mais com um narrador que conta histórias, mas que mostra imagens. Nessa posição, a instância narrante adota o papel de *voyeur*, aquele que faz do ato de olhar seu principal propósito. É na experiência do olhar (e não mais das ações, da vivência) que se apoia a sua caracterização. Atuando nessa direção, o narrador como que incorpora a postura do cinegrafista. Ele seleciona e remonta cenas que são fragmentos de observação e lembranças, entrecortados de fantasias e ficções. A realidade, que o sujeito-câmera projeta, surge aos olhos do leitor mediatizada por simulacros de modelos literários e extraliterários. Esse narrador, representante do sujeito pós-moderno, sem espessura, exhibe-se ele próprio como tela, como um conduto de imagens.

Assim é que a visualidade, cabe ressaltar, está longe de ser um dado aleatório no universo ficcional de Sant’Anna e Noll, já que cumpre a finalidade de promover o efeito filmico esperado. Em entrevistas concedidas, ambos deixam claro o vínculo de seu fazer literário com o cinema:

Sérgio Sant’Anna — Quando estava escrevendo *Amazona* e *A Senhorita Simpson*, eu visualizava aquilo em termos de imagens cinematográficas (SANT’ANNA apud TRIGO, 1994, p.9).

João Gilberto Noll — Escrevo com o desejo de estar fazendo cinema (NOLL apud MAUAD, 1992).

O hibridismo sógnico que toma conta do espaço contemporâneo — em que fronteiras foram diluídas — infunde-se nas escrituras, dotando a prática narrativa dos escritores de uma força imagética que atua decisivamente na recepção, abrindo espaço para que o leitor possa empreender um duplo olhar para o texto: por um lado, o olhar do leitor, ao identificar-se com o olhar-câmera do narrador, vale-se dele para olhar e assim assume o lugar da lente;

Religião, Língua e Literatura

mas, ao mesmo tempo é deslocado dessa posição e, mantendo uma certa distância, olha esse olho interposto entre ele e a imagem, observa seu desempenho. A manutenção desse paradoxo implica uma percepção oscilante entre duas posições: uma orientada pelo ilusionismo e outra orientada pelo anti-ilusionismo.

O narrador, por seu turno, acumulando funções é, concomitantemente, o olhar através do qual a perspectiva textual é repassada (olho-câmera) e ainda, apenas mais um olhar face ao espetáculo, já que também ocupa condição análoga ao do leitor. Como diz Santiago, “o narrador é todos e qualquer um diante de um aparelho de televisão” (SANTIAGO, 1989, p.52). A fala do narrador (Autor-Diretor) de *A tragédia brasileira*, recontextualizada como enunciado metalinguístico, exemplifica metaforicamente essa situação discursiva, na seguinte passagem:

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.”

E é assim que a luminosidade a trespassar o interior do espaço cênico parecerá provir, agora, do quarto de Roberto, dos sentidos do Poeta. E seremos acometidos pela sensação de que a única perspectiva para se ver e ouvir o que se passa em cena é aquela dos olhos e ouvidos de Roberto, enquanto sentimos, com ele, um leve aroma de jasmim. Mais ainda do que isso, nos assaltará a sensação de “sermos Roberto”; de que o nosso coração, acelerado na taquicardia, é o coração dele, Roberto, enquanto ouvimos com ele os pezinhos de Jacira a pularem na calçada e depois no asfalto (...) E “sermos Roberto” é principalmente colarmos nossos olhos à fresta da janela para vermos Jacira (...) (SANT’ANNA, 1987, p.21).

Por consequência, capta-se logo a ideia de que a conduta da operação discursiva desse narrador, que “narra a ação enquanto espetáculo”, baseia-se num método de jogo que privilegia o cênico, pois, como diz Silviano Santiago:

O espetáculo torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.; e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavra impressa, etc. Os personagens observados, até então chamados atuantes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma arte, a de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno — ele mesmo detendo a arte da palavra escrita — existe (SANTIAGO, 1989, p. 51).

Em *A tragédia brasileira*, o elo de simulação com o teatro 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 indiferentemente 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 imprevisível 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 um 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.

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*, onde 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, p.5).

Referindo-se à presença do cinematográfico na escritura, diz Luiz Macksen: “O tratamento não cronológico dos fatos se processa em ritmo narrativo rápido, de efeito cinematográfico, que a montagem teatral absorve e projeta rigorosamente” (MACKSEN, 1984, p.2). Teatro e cinema funcionam como duas camadas superpostas que sempre deixam visível a

Religião, Língua e Literatura

precedente. Há, na verdade, entre essas duas linguagens uma implicação recíproca, uma ressonância mútua

Elaborado em consonância com o princípio da transferibilidade, em *Hotel Atlântico*, de Noll, o episódio de abertura, à semelhança de filmes de suspense, com uma linguagem de efeito visual, 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.

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).

Nas escrituras dos autores em questão, a mente-palco do narrador funciona como metáfora para a “sociedade do espetáculo” de que fala Santiago no estudo mencionado. Considerando-se que a realidade cotidiana atual, sob a ampliação dos efeitos da técnica teria se desnaturalizado, tornando-se a vida uma atividade cênica e o viver um contracenar, as escrituras de Sant’Anna e Noll, articuladas com o seu tempo, se realizam como afirmação dessa progressiva ficcionalidade.

Já no livro de estreia dos escritores, uma visão da vida como espetáculo se incorpora ao olho-texto. Vejam-se os exemplos a seguir, extraídos, respectivamente, de *Os sobreviventes*, de Sant’Anna e *O cego e a dançarina*, de Noll:

Durante o jogo, Livia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará uma pose de modelo. Eu acho mais que é de puta. Tudo isso é ideia de Otávio, ele está influenciando Livia, querendo fazer dela um personagem. (...)

Tenho certeza de que ele presta atenção ao papel que representa pra nós e pra Livia. O papel que representa pra ele próprio (SANT’ANNA, 1997 a, p. 58,59).

Ninguém sabe que estou grávida do porteiro do convento, ninguém vê que saio pra me encontrar com ele no Bosque dos Desejos e lá eu canto nua os velhos sucessos de Sarita Montiel e ele me traz violetas com os olhos embaçados porque lembra de sua mulher morta, o viúvo chora até a hora em que nos decidimos. É tudo muito rápido. Mas logo depois eu começo a falar, conto pra ele da minha vida e sei que perpassa por ela um fio de ridículo que ele não entende porque não vê, mas não posso fazer nada, é assim que eu sei viver, sou freira sim, não renego minha raça dramalhonesca, mas ao mesmo tempo me situo entre feras que se

agarram à vida possível porque de nada adiantam as regras que regem o bom senso. Sou audaciosa? Nem tanto: sou inteligente, só faço o que não aparenta. Quem duvidará de uma freira? (NOLL, 1991 a, p. 68).

Tem-se um tipo de texto em que pesa a capacidade de dissimulação dos narradores e dos personagens: um contínuo fingimento que replica o fingir ficcional. Nesse caso, a narrativa expõe a sua ficcionalidade, tornando-a coextensiva ao mundo exterior construído pela linguagem, que passa a ser apresentado ao leitor como cenário. Nesses universos ficcionais, a realidade circundante se mostra como um espaço de representação — uma série de palcos móveis — onde se encenam, consciente ou inconscientemente, múltiplos papéis, para si mesmo e/ou para os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Lisboa, Edições 70, 1996.
- BEHNKE, Kerstin et al. Crises da representação. *Cadernos do Mestrado / Literatura*. Rio de Janeiro, UERJ, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, D.P&A, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- LIMA, Luis Costa (trad. e org.) *Oswald de Andrade – Estudo Crítico*. Rio de Janeiro, UFRJ, Cadernos Plurais, 1991.
- MACKSEN, Luiz. Esboço de uma proposta inovadora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1984, Caderno B, p.2.
- MAUAD, Isabel Cristina. No palco, a fúria da poesia de Noll. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1992, Segundo Caderno.
- NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro, Rocco. 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- RAJA, Raffaele. *Arquitetura pós-industrial*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- ROUANET, Sérgio. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. *Revista do Brasil: Literatura anos 80*. Rio de Janeiro, nº 5, 1986.

Religião, Língua e Literatura

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

_____. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. *O sobrevivente*, Belo Horizonte. Edições Estória, 1969.

SANTIAGO, Silviano. (org.) O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo, Cortez, 1990.

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro, UFMG / UFRJ, 1993.

TRIGO, Luciano. O monstro com face humana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1994, p. 9.