

**1º Lugar**

Pseudônimo: CADA HOLOFOTE

**A PAIXÃO DA NARRATIVA IMPOSSIVEL**  
(iluminação: Sérgio Sant'Anna)

**Luís Alberto Ferreira Brandão Santos**  
LETRAS  
Doutorado em Literatura Comparada

Sérgio Sant'Anna está situado entre os escritores de maior relevância da literatura brasileira contemporânea a partir da década de setenta. Essa relevância diz respeito não apenas ao expressivo número de obras já publicadas pelo autor. No total, são doze livros, entre os quais se destacam: **Notas de Manfredo Rangel, repórter**, 1973 (Prêmio Guimarães Rosa, 1974); **Confissões de Ralfo**, 1975; **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, 1982 (Prêmio Jabuti, 1983); **Amazona**, 1986 (Prêmio Jabuti, 1986); **A tragédia brasileira**, 1987; **A senhorita Simpson**, 1989; e **Breve história do espírito**, 1991.

Na verdade, o que há de mais instigante em sua obra é o contínuo trabalho de pesquisa com a linguagem que perpassa, sem exceção, todos os seus textos. Através da análise de seus livros, é possível delinear um percurso no qual fica patente uma elaborada e depuradíssima exploração de diferentes possibilidades narrativas. Uma exploração que não se confunde, em nenhum momento, com experimentalismos inseqüentes que tornam certos textos literários herméticos e desprazerosos. O trabalho exploratório de Sérgio Sant'Anna, pelo contrário, sempre visou ao uso de uma inteligência aguçada na construção narrativa como um mecanismo para buscar o prazer do ato de manipulação da linguagem. Mesmo quando a linguagem parece desejar forçar seus limites, sugerindo rupturas que, em alguns casos, bordejam sua própria negação, esse exercício afirma-se como um exercício de descoberta, de deslumbramento. A narrativa de

Sérgio Sant'Anna transforma em fascínio a pergunta sobre as possibilidades e impossibilidades de um diálogo do texto com a realidade (em especial, a brasileira) que surge a partir da década de sessenta: uma realidade fundamentalmente urbana e cada vez mais complexa.

O presente ensaio apresenta uma leitura de um dos seus livros mais fascinantes e significativos: *A tragédia brasileira*. Nesse livro, que oscila entre o romance e o teatro, explorando a tensão entre os dois gêneros, Sérgio Sant'Anna constrói um painel fragmentado da realidade brasileira. Na construção desse painel, repleto de sinalizações labirínticas, Sant'Anna propõe uma discussão sobre as possibilidades de movimento do olhar do narrador dentro do espaço de configuração das narrativas-imagens. O objetivo desse ensaio é delinear os principais aspectos dessa discussão.

## **Imagens, Olhares: Presenças, Ausências**

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 num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado. \*

Assim começa *A tragédia brasileira*. Esse pequeno parágrafo, apresentado antes mesmo da "abertura" do espetáculo-livro, é uma espécie de *trailer*, anunciando as principais atrações do texto que se inicia. Imagens rápidas e instigantes que preparam uma captura: o rapto do nosso olhar fascinado.

Falaremos de imagens. De imagens nos limites entre o dizer e o mostrar, entre a letra e o corpo, a história e o espetáculo, a página e o palco, a literatura e o teatro. Quem será esse alguém *voyeur* em cujo cérebro as imagens trafegam entre a ordenação e a inconsciência? Falaremos dos limites entre aqueles que

---

\* SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Todos os trechos citados referem-se a essa edição.

fabricam imagens e aqueles que delas desfrutam, entre criador e criatura. Falaremos de mortos. Quem ilumina quem? Olhar e ser olhado.

Esse é o *trailer* do texto que aqui se apresenta. Um texto que começa com um homem se afastando da calçada de um café. Ele se vê sozinho, indo embora, andando, meio abatido, pela rua deserta. Em sua mente, um pensamento aflora: “Eis, então, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído”<sup>\*\*</sup>. Excluído da imagem, só resta a esse homem converter em imagem sua exclusão, registrar a sua própria ausência. Mas ao efetuar esse registro, o homem percebe, surpreso: a imagem denuncia a sua presença, trazendo em si a marca do seu olhar.

Toda imagem exclui aquele que olha; mas toda imagem aponta para o olhar que a veicula, um olhar para o qual ela é imagem. Essas são as duas inevitabilidades com as quais joga Sérgio Sant’Anna. Um jogo apaixonado — e apaixonante —, à medida que busca, exatamente, exercitar as possibilidades do impossível. Nesse sentido, sua narrativa propõe o esboço — mesmo irrealizável — de dois movimentos:

No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em obra.

O primeiro movimento é a tentativa de mostrar, juntamente com a imagem, a presença do olhar que a observa. O olhar é figurado dentro da própria narrativa, torna-se parte integrante da imagem que é, por ele, narrada. Assim é que, freqüentemente, as personagens que narram não apenas narram, mas vêem aquilo que narram. Desse mesmo modo, as personagens que são narradas sabem desse olhar que as observa. O olhar deseja penetrar no interior da cena quando, por exemplo, a presença de um leitor-espectador é pressuposta dentro do próprio texto-espetáculo que se desenrola. Ou quando o sujeito da enunciação (o

---

<sup>\*\*</sup> O nome desse homem é Roland Barthes, e essa cena se passa no *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência Horta dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 124-5.

criador que elabora a obra) parece desejar incluir-se na sua cena, aparecer materializado como personagem (o Autor-Diretor), ser enunciado pelo seu texto. Aquele que olha quer ser testemunhado na sua ação de olhar. Olhar olhado.

Ah, nós, formas voláteis perdidas no espaço e no tempo, frágeis espectros projetados não se sabe de onde ou quando.

O segundo movimento é a tentativa de excluir, da imagem-narrativa, a marca daquele que olha-narra. Aquele que cria as imagens deseja ausentar-se do seu papel de criador, para que as imagens ganhem a exuberância de existirem por si mesmas. Temos, assim, personagens narradores que escondem o seu olhar, como se fossem apenas um vulto, um “voyeur oculto”, um “espectro que pode ver sem ser visto”. Além disso, esses narradores se multiplicam (o motorista, a mãe, Roberto, o padre, Jacira, o arauto, o pintor, o astrônomo) como que na intenção de dissolver, de disseminar qualquer possível unidade de visão. É também nesse sentido que se dá o recurso à enunciação do teatro, na qual se preserva o efeito ilusório de que cada personagem age autonomamente, não estando sujeita a uma enunciação global. Corpos e vozes se oferecendo na sua brutalidade imediata, como imagens de si mesmas, imagens criadas por ninguém. O olhar, ausente, se apagou.

## Meta-Olhares

Astrônomo (melancólico): — Mas eis, meu caro jovem, que também nós nos eclipsamos.

Ajudante (também melancolicamente): — Sim, Mestre, também nós nos eclipsamos. Como se existissem os ruídos da noite, mas não mais quem pudesse escutá-los.

Eclipsam-se o Astrônomo e o Ajudante.

A coexistência desses dois movimentos (o olhar que se figura, o olhar que se apaga) remete a um modo específico de Sérgio Sant'Anna trabalhar a metalinguagem. De um modo geral, pensa-se a metalinguagem dentro de uma perspectiva hierarqui-

zada, em que uma linguagem “segunda” fala de uma linguagem “objeto”. Algo fala, algo é falado. A metalinguagem de Sérgio Sant’Anna é desierarquizadora: aquilo que fala é falado, o que é falado também fala. Há uma abordagem que vai de dentro para fora (Jacira que surge como a atriz que representa Jacira; o Autor-Diretor que pressente “uma presença às suas costas”). Mas há, também, uma abordagem que vai de fora para dentro (o Autor-Diretor figurado como personagem; o pintor que penetra na sua tela). Fora para dentro, dentro para fora: os olhares são mútuos.

**Autor-Diretor:** — De qualquer modo, se for um defeito, não pretendo corrigi-lo, mas exacerbá-lo. Mais uma volta no parafuso. A junção do micro e do macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica. Aliás, não tinha pensado nisso até este instante. As vezes me parece que as palavras me precedem. Como um ditado vindo de outras paragens. É algo vivo, compreende?

Lidando com linguagens meta-recíprocas, a narrativa parece querer ampliar-se em duas direções infinitas: um olhar cada vez mais interno, e um olhar cada vez mais externo. O Micro, o Macro. Transitar “desta podridão, onde passeiam os vermes”, ao Astrônomo e seu Ajudante, que observam o planeta Terra de algum ponto remoto do espaço. Ir desde as investigações do inconsciente, feitas, inclusive, por Sigmund Freud, até o olhar dos místicos e deuses (o pajé, Cristo, Maomé, Buda). Transitar dos cenários interiores de cada espectador ao Grande Espetáculo do Universo. Vasculhar todos os olhares possíveis: uma impossível narrativa.

## **Criadores, Criaturas**

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno mais nítido para o Poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder o Verbo?

Sérgio Sant'Anna, a princípio o responsável pela iluminação desse espetáculo, usa como principal efeito de luz essa pergunta: de onde vem a luz? (do corpo de Jacira? do seu túmulo? da lanterna do Poeta? a luz gera a si mesma? do olhar de Cristo ou de Buda? dos *spotlights* de Hollywood? de Sérgio Sant'Anna? de mim?). Afinal, quem ilumina quem?

No palco, é através da iluminação que a imagem dos corpos pode se oferecer ao olhar do espectador. Sob o comando do iluminador, cada holofote, ao ser ligado, cria o espaço para que as imagens se revelem. A imagem só se produz quando a luz é refletida por um corpo sobre o qual ela incide. Nesse sentido, é o corpo que cria a luz ao funcionar como anteparo para a sua dissipação. Assim, é o corpo no palco que nos denuncia que há, na cabine, a presença do iluminador. Mas, por outro lado, se nos perguntamos para onde vai essa luz que os corpos refletem, nos lembramos do nosso olhar atento. Acreditamos que, se nossos olhos se fecham, as imagens continuam lá, para além da ausência do nosso olho. No entanto, se, quando as olhamos, é para nós que elas brilham, não podemos pensar que, de alguma forma, somos nós que as criamos? A imagem, a luz e o corpo que a tornam possível, o iluminador que projeta essa luz, não são, também, como que produtos do nosso olhar?

O iluminador Sérgio Sant'Anna nos indaga. Tentando seguir as pistas do seu texto, arriscamos uma resposta: indissociáveis: iluminar e ser iluminado, olhar ativo e passivo, criadores e criaturas. Corpo, olhar, imagem, luz.

A iluminação de *A tragédia brasileira* é feita, principalmente, através das estrelas que continuamente despontam no céu do espaço cênico. Possuídos pelo espírito do Astrônomo, saberemos que as estrelas dividem-se em dois grupos: as estrelas variáveis e as cefeidas. As estrelas variáveis devem a variação de sua luz "ao fato de serem periodicamente eclipsadas por alguma outra estrela obscura que gira ao seu redor". Já as cefeidas possuem uma variação intrínseca, "ora se tornando mais obscuras, ora se tornando mais brilhantes". Ai perguntamos: e as elaborações

e variações de sentido, as incandescências perceptíveis nessa narrativa? Existem em si mesmas, ou são provocadas por algum outro olhar que, em torno da narrativa, gravita?

Essas duas alternativas não se desejam excluir. A certeza de que toda imagem veicula um olhar não deseja negar a possibilidade das imagens, elas mesmas, se projetarem. O exercício do narrar — que arrasta consigo o inevitável olho de um narrador — não deseja impedir que se efetue o exercício do mostrar — que insiste em desfazer a intermediação do olhar que narra. Os corpos descritos pela literatura não se querem obstáculos aos corpos de um teatro utópico: corpos oferecidos na plenitude de suas presenças. Paixão pelo impossível.

## **Projetos de Construção Narrativa**

O desejo de coexistência dessas alternativas desemboca em três projetos de construção narrativa. O primeiro deles é uma narrativa da repetição. A tragédia brasileira pode ser considerada como a repetição exaustiva de uma mesma cena: a morte de Jacira. Várias vezes reconstituída, várias vezes re-encenada, várias vezes re-apresentada. Como se o excesso pudesse garantir a tangibilidade, a concretude dos corpos que são narrados. Como se, narrando mais uma vez, representando ainda mais uma vez, fosse possível recuperar o fulgor perdido em toda e cada narração.

O segundo projeto é o de uma quase não-narrativa. Uma narrativa que fosse, no máximo, a sugestão de uma narrativa. Não propriamente um texto definido, mas apenas um conjunto de indicações, de rubricas. Não exatamente cenas que se desenvolvem, mas a mera sintonização de “atmosferas”. Como se a narrativa desejasse propor a vivência de uma experiência puramente sensorial. Corpos em contato absoluto. Uma experiência que só poderia se efetuar pela dissipação da própria narrativa.

Finalmente, há um terceiro projeto que, de certo modo, abarca os dois anteriores. O projeto de uma narrativa infinita que, num espaço onírico desvairado, deixasse “lugar bastante para o acaso”: “uma peça que se desdobre indefinidamente”.

Uma narrativa que fosse incluindo suas próprias possibilidades — inesgotáveis e aleatórias — de leitura. Um corpo com todas as imagens que qualquer olhar dele pudesse construir. Uma peça não encenável, uma narrativa inenarrável. “A expressão de algo impossível”.

## **Corpos, Mortos**

O Autor-Diretor estava levemente embriagado e sua peça agregava-se e desagregava-se continuamente em seu palco interior, formando novas e infinitas possibilidades de cenas e combinações, de modo que se ele um dia a encenasse, a teria imobilizado como um cadáver.

A efemeridade e a dinâmica da presença do corpo parecem desejar ser captadas pela narrativa. Mas esse corpo capturado, registrado, representado, é um corpo incorpóreo, um corpo ausente. Corpo de morto. A tragédia brasileira deseja nos oferecer, obsessivamente, um corpo presente. Falando exaustivamente esse corpo, ele talvez fulgure, solidificado pela minha narrativa. Falando minimamente esse corpo, ele talvez fulgure, liberto da minha narrativa, desprendido do meu olhar. Oferta que se dá, em ambos os casos, a partir da própria consciência da sua inviabilidade. Nessa encruzilhada, descobrimos que os corpos possuem um outro tipo de presença fulgurante: exatamente, o fulgor da sua morte.

A presença perseguida e anunciada por um ambicioso projeto de apresentação total (corpos exuberantemente tangíveis) enfatiza a concretude de uma ausência fundamental (os corpos não estão aqui, onde meus olhos possam vê-los, onde minhas mãos possam tocá-los). Mas, paradoxalmente, é por ter consciência absoluta dessa ausência e por tomá-la como ponto de partida que essas sombras, esses espectros incorpóreos adquirem um estranhíssimo, inexplicável, fantasmagórico poder: eles nos tocam. Pelo seu excesso de morte, eles vivem.



A única realidade fixa, portanto, é a morte.

Toda tragédia tem como síntese e principal figura condutora a morte. A consciência trágica não deixa de ser, assim, a consciência de ser narrado, já que a morte é, de alguma forma, o sujeito de uma enunciação na qual somos nós os enunciados. Desse modo, nós e nossas narrativas, enquanto possibilidades do Verbo, somos definidos em relação aos caprichos aleatórios do Caos e da Morte. Só somos presença em relação à ausência, luz em relação às trevas.

Entretanto, se toda narrativa é um "cerimonial" de mortos — evocando a presença de corpos ausentes, evocando a ausência de corpos presentes —, em *A tragédia brasileira*, esse cerimonial se exacerba, para tentar tornar-se, simultaneamente, material, instrumento, sujeito e objeto da narrativa. Não apenas narrar os mortos-vivos, mas narrar o próprio mecanismo de mortificação-vivificação que constitui o ato de narrar. Mostrar não apenas a luz, mas a treva que faz com que ela brilhe. Mostrar não apenas a imagem, mas o corpo e o olhar que a constituem.

Paixão, projeto limítrofe: ao lado do Verbo, o Caos. Ao lado do possível, o impossível.