



UM DEVIR NARRATIVO CINEMATOGRAFICO EM *O CONTO ZERO E OUTRAS HISTÓRIAS*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Cristine Fickelscherer de Mattos – cristine.mattos@mackenzie.br

Universidade Presbiteriana Mackenzie, UPM, São Paulo, SP, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-2011-4614>

RESUMO: O caráter inovador da obra de Sérgio Sant'Anna tem sido destacado pela crítica, entre outros fatores, por seus limites fluidos entre o literário e outras linguagens. Sob esse viés, o presente trabalho examina a intermedialidade com o cinema de seu *O conto zero e outras histórias*, de 2016, tendo em conta conceitos intermediáticos e fundamentos gerais a respeito da linguagem fílmica, bem como embasamentos teóricos sobre os contatos dessa linguagem com a literatura. Analisa os contos em separado e o livro como um todo para apontar relações de continuidade e ruptura, inerentes aos componentes da narrativa. A partir dessas análises, o trabalho postula que a obra simule a dinâmica da narrativa cinematográfica moderna, tal como ponderam as reflexões de Gilles Deleuze em suas obras *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade; Sérgio Sant'Anna; imagem-tempo.

1 INTRODUÇÃO

Dentre os escritores da Literatura Brasileira dos últimos 30 anos, Sérgio Sant'Anna é, sem dúvida, um dos nomes consagrados pela crítica. Sua escrita transita por vários gêneros, questiona os limites canônicos da literatura e dialoga com outras linguagens. Há referências musicais destacadas em seus textos e uma extrema visualidade na obra com um todo, que se entrelaça frequentemente com a presença das artes plásticas e da fotografia. O teatro, como linguagem cênica, surge de maneira explícita ou implícita em várias obras, como por exemplo, na peça *Um romance de geração*, de 1981; em *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de 1984; em outros textos que tematizam, questionam e incorporam a linguagem do teatro, como é o caso de *Um crime delicado*, de 1997. O componente cênico, por sua narratividade e pelo seu aspecto performático, se entrelaça nas suas obras com a linguagem de outro relevante meio: o cinema.

Essa rica intermedialidade de Sérgio Sant'Anna vem sendo estudada e merece ser aprofundada. Atuando nessa direção, o presente trabalho tem por objetivo examinar especificamente a proximidade da escrita do autor com a linguagem cinematográfica em seu livro *O conto zero e outras histórias*, de 2016, por meio de uma perspectiva intermediática. Trata-se de analisar como, para além de uma tematização do meio cinema – personagens vão repetidamente ao cinema, comentam filmes e analisam o trabalho experimental de cineastas; o protagonista S assiste às aulas de cinema do professor Ray Kril e até participa de uma filmagem -, a dinâmica expressiva do cinema constitui ingrediente incontestado da mensagem

literária do livro, por meio de uma narratividade oriunda da linguagem cinematográfica que se insere como referência intermediária.

A importância do cinema para a literatura contemporânea tem sido destacada por muitos. Edward Murray (1972) alega que o cinema ocasionou nos romancistas do século XX, mais do que uma influência: dotou-os de uma imaginação cinemática. No âmbito brasileiro, o trabalho de Flora Süssekind (1987) aponta para o impacto desse meio nos modos de criação literária desde a sua aparição na virada do século XIX para o XX. A difusão de mensagens audiovisuais, inventadas pelo cinema e a princípio restritas a ele, mas, desde então, expandidas através de novas tecnologias, levou inegavelmente a presença da narratividade fílmica a todos os âmbitos da vida social mundo afora e não teria sido diferente com a literatura em geral e em particular com as criações literárias nacionais. Inúmeras análises detectam fatores, de diversas naturezas, oriundos das técnicas narrativas criadas pelo cinema na literatura brasileira contemporânea e em particular em Sérgio Sant’Anna. Contudo, para muitos críticos, o perfilamento de elementos cinematográficos e, particularmente, da narratividade fílmica em obras literárias carece de precisão, uma vez que muito dessa narratividade originou-se, justamente, a partir do exemplo de expedientes narrativos usados em clássicos da literatura. Dirimir essa imprecisão é também fito deste artigo, por meio de fundamentação nos estudos sobre o cinema. Para tal, discorreremos sobre questões teóricas gerais a respeito da linguagem fílmica, bem como a respeito de suas relações midiáticas com a literatura em primeiro lugar. Em seguida, procederemos à análise da obra para, na sequência, apontar-lhe aproximações a componentes conceituais básicos da linguagem fílmica e, por fim, relacionar as conclusões parciais às reflexões de Gilles Deleuze sobre o cinema.

2 LITERATURA E CINEMA; CINEMA E LITERATURA

As relações entre literatura e cinema são históricas e pode-se mesmo afirmar que muito do segundo nasce da primeira, pois é a partir de recursos da obra de alguns escritores que o cinema inicia sua caminhada em direção à especificidade de sua linguagem, como o ressalta Eisentein no caso do cineasta estadunidense D. W. Griffith que, inspirado na obra do romancista inglês Charles Dickens, estabeleceu expedientes narrativos cinematográficos iniciais, responsáveis pelo desenvolvimento posterior da montagem fílmica (EISENTEIN, 2002).

Em 1924, pouco tempo antes do cineasta russo fazer tais observações - momento ainda de filmes mudos que usavam textos intercalados a imagens para se expressar (os intertítulos) -, o húngaro Béla Balázs refletira sobre essas mesmas relações, ponderando a respeito de adaptações de textos para as telas e salientando a necessidade do cinema ater-se apenas às imagens e “desenvolver a ação através de seu

próprio meio” (tradução nossa)¹, sem recorrer a expedientes verbais de origem literária (BALÁZS, 2011, p. 21). Na tentativa de diferenciar o cinema de outras artes (literatura, teatro, pintura), Balázs é um dos primeiros a destacar-lhe a tecnologia como produtora de um novo meio de expressão. Nesse sentido, usa o termo *medium* para referir-se ao cinema já nessas suas primeiras reflexões teóricas, embora o faça de maneira não sistemática. Mais tarde, em outra obra, quando já era corrente o filme sonorizado e os intertítulos haviam sido eliminados, o mesmo autor aponta reiteradamente o elemento midiático e constata que o cinema já não depende do meio literário para se expressar e demonstra ser “o novo e plenamente desenvolvido meio artístico da cinematografia”² (BALÁZS, 1952, p. 161)(tradução nossa). Ao afirmar que “o filme é a única arte cujo nascimento conhecemos, [pois] o começo de todas as outras se perde na bruma da antiguidade”³, Balázs (1952, p. 21) (tradução nossa) nos chama a atenção para o fato de ser uma arte tornada possível por um recém-criado meio e que, por isso, é preciso proclamar e demonstrar seu potencial artístico devido ao seu aspecto aparentemente apenas tecnológico, associado às invenções em geral e restrito, a princípio, ao registro de cenas do cotidiano e a filmes de viagens.

Quase uma década antes de Balázs, o psicólogo Hugo Münsterberg (2005) pontuara mudanças psicológicas e estéticas ocasionadas pela gradual evolução tecnológica ocorrida em relação à captação e à reprodução de imagens em movimento. Como testemunha dos acontecimentos da primeira década do século XX, Münsterberg descreve o cinema como um novo meio em ascensão que abraçou a narratividade depois de ser fonte de informação sobre a realidade e que, para fazê-lo, calcou-se inicialmente na linguagem do teatro, com o qual tinha em comum a encenação. O principal propósito de seu estudo, contudo, é assinalar as particularidades que fazem o “*moving picture play*” ou o “*photoplay*” (termos usados por ele para referir-se ao filme) ser responsável por uma inusitada forma de percepção e de cognição de mensagens artísticas ou em suas palavras: “uma arte em si sob condições de vida mental inteiramente novas”⁴, isto é, uma arte com sua própria e recém-produzida maneira de influenciar “a mente do espectador”⁵ (MÜNSTERBERG, 2005, p. 24 e 26) (tradução nossa).

Mais de meio século depois do trabalho pioneiro de Münsterberg, o filósofo francês Gilles Deleuze também teceu suas considerações sobre o cinema com foco na percepção e no pensamento, tendo como base as reflexões de Bergson sobre a percepção humana do binômio espaço-tempo. Relacionar as postulações bergsonianas com o cinema foi o seu ponto de partida para alcançar certas conclusões conceituais sobre a linguagem fílmica, que se encontram em suas obras *A imagem-movimento*, de 1985, e *A imagem-tempo*, de 1987. Levando em conta a história do cinema e seu amadurecimento como

¹ *Develop the action through their own médium.*

² *the new, fully-developed artistic médium of cinematography.*

³ *For the film is the only art whose birthday is known to us—the beginnings of all the others are lost in the fog of antiquity.*

⁴ *an art itself under entirely new mental life conditions.*

⁵ *the mind of the spectator.*

linguagem, Deleuze incorpora a importante contribuição teórica de Charles Sanders Peirce para a área da comunicação para alegar que o advento do cinema proporcionou ao homem uma nova maneira de pensar ou de organizar o pensamento.

O destaque dado, nas postulações teóricas sobre cinema acima mencionadas, para os conceitos de linguagem, percepção, meio de expressão e comunicação apontam para uma lacuna por muito tempo presente nas análises comparativas entre literatura e cinema: a relação intermediária. A desconsideração a respeito das particularidades midiáticas de cada um e a não-avaliação relativa ao tipo de vínculo estabelecido entre mídias diferentes, pode estar na raiz de muitas polêmicas e indefinições ligadas às análises de obras literárias que dialogam com o cinema. Exemplo disso é a desconfiança do teórico francês André Bazin que, já em 1952, a despeito de reconhecer ser “quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema”, acredita que “referências cinematográficas, como em *Dos Passos*, [...] são ao mesmo tempo recusáveis: acrescentam-se simplesmente ao aparato de procedimentos com os quais o escritor constrói seu universo particular” (BAZIN, 1991, p. 88 e 89). As dúvidas de Bazin poderiam ser resumidas assim: como podemos falar de uma literatura cinematográfica se foi o cinema quem sempre se inspirou na literatura? Como uma literatura pode “ser cinema” se, mesmo adotando procedimentos oriundos do cinema, continua sendo expressão da linguagem literária? Reflexões sobre as relações entre literatura e cinema enquanto mídias - no campo da Intermedialidade - aportam respostas possíveis a essas perguntas.

Lars Elleström (2016) vai mais longe nas considerações midiáticas e argumenta sobre a necessidade de um novo modelo teórico de comunicação centrado na mídia, que dê conta da complexidade midiática a que chegamos nos dias de hoje; um modelo que, para além dos elementos verbais, considere também os não-verbais em si (e não os enfoque apenas por analogia aos componentes verbais); que defina e aprecie a relação entre os componentes internos do processo comunicativo e avalie, com a ajuda da semiótica, os limites do que é comunicável em termos cognitivos. Sua proposta incorpora, portanto, num modelo teórico geral, fatores conceituais identificados pelos autores anteriormente mencionados de maneira esparsa e pontualmente interna às considerações sobre cinema em si ou nos contatos desse meio com outros meios como, por exemplo, nas suas relações com o teatro e a literatura. Embora não seja propósito deste estudo aplicar os componentes conceituais erigidos por Elleström, sua proposta demonstra a relevância dos aspectos midiáticos para a análise de produtos de meios diferentes como o são uma peça encenada, um filme projetado e um texto literário em prosa publicado em livro como o que aqui iremos analisar.

A relevância de fatores midiáticos foi objeto de conceituação também por parte de Irina Rajewsky (2005) que, objetivando uma reflexão teórica sobre literatura e meios, que viabilize a aplicação analítica de suas postulações, distinguiu três tipos de fenômenos intermediários: a transposição ou mudança

midiática (*Medienwechsel*), a combinação de mídias (*Medienkombination*) e as referências midiáticas (*Intermediale Bezüge*), essa terceira entendida como manifestação de referências midiáticas de outra mídia – particularmente pertinente à apreciação do livro *O conto zero e outras histórias*, de Sant’Anna, como se verá adiante. A manifestação de referências midiáticas diz respeito a produtos de mídia construídos com os recursos de um determinado meio de comunicação, como, por exemplo, o livro, que, no entanto, expressam expedientes de outros meios de comunicação, como, por exemplo, o cinema. Nos dizeres teóricos da autora, trata-se de um meio que, em sua própria linguagem, opera “como se” fosse outro meio. No caso do livro aqui analisado, veremos que a literatura de *O conto zero e outras histórias* se comporta “como se fosse cinema”. Essa conceituação fornece um caminho para a resolução dos questionamentos de Bazin.

Rajewsky (2005) toma o cuidado de diferenciar o último tipo de intermedialidade da noção de intertextualidade, por vezes entendida num sentido amplo e indiscriminado, como qualquer menção a qualquer elemento externo a um texto. Para efeito de diferenciação, sua teoria coloca a intertextualidade fora das relações entre mídias e a restringe à sua aplicação de origem: referência entre produtos de mídia do mesmo sistema (intramidiática), estejam eles dentro de um mesmo meio, ou seja, um texto literário (livro) fazendo referência a outro texto literário (livro) ou apenas dentro de um sistema comum, como por exemplo, o sistema da linguagem verbal, quando um texto literário (livro) faz referência a textos de outra natureza, como o texto histórico (documentos).

Retomando a categoria “manifestação de referências midiáticas de outra mídia”, Rajewsky identifica nela duas subcategorias: a referência a um aspecto isolado de outra mídia (*Einzelreferenz*) e a referência ao sistema de outra mídia (*Systemreferenz*), este entendido como o conjunto de elementos que constituem a linguagem de um certo meio. A referência ao sistema de outra mídia, por sua vez, pode ser de dois tipos: referência ao sistema por contaminação (*Systemkontamination*) ou por alusão (*Systemervähnung*) (RAJEWSKY, 2002). Interessa-nos mostrar que em *O conto zero e outras histórias*, estamos diante da referência midiática enquanto referência ao sistema do meio cinema, especificamente por alusão à sua linguagem e à sua dinâmica de articulação dos componentes do binômio espaço-tempo. A referência ao sistema por alusão, segundo a autora, subdivide-se também em: menção explícita (*explizite Systemervähnung*) ou transposição (*Systemervähnung qua Transposition*). Essa transposição, por sua parte, possui três tipos de ocorrência: a evocação (*evozierende Systemervähnung*), a simulação (*simulierende Systemervähnung*) e a reprodução parcial (*(teil-)reproduzierende Systemervähnung*) (RAJEWSKY, 2002). Em *O conto zero e outras histórias*, como se verá, estamos diante de um produto de mídia literária (livro) que manifesta “referências midiáticas” do cinema enquanto “sistema”, por “alusão transposta”, “simulando” a dinâmica da linguagem cinematográfica.

3 UM NARRAR MOVEDIÇO

O conto zero e outras histórias define-se formalmente como um livro de contos. A sua leitura, no entanto, leva o leitor a perceber, aos poucos, que todos os contos estão interligados por questões narrativas: personagens comuns, episódios que reaparecem, informações que se completam ou se transformam e, principalmente, uma maneira particular de jogar com a percepção do leitor no que tange às relações espaço-tempo da narrativa.

O livro se inicia, metanarrativamente, tematizando essas relações por meio de um questionamento sobre o próprio ato de escrever, sobre o desejo de criar uma prosa com uma dinâmica diversa da tradicional, mais solta, sem as amarrações sequenciais da lógica narrativa canônica:

Não seria propriamente um conto, ficaria dias e mais dias rondando a sua cabeça, você não escrevia uma única frase, uma palavra que fosse, pois ela o comprometeria com um seguimento, um desfecho, e o que você queria era uma prosa solta, que não precisasse ser escrita e concluída; que fosse um pensamento livre em movimento, levando-o a paragens infinitas e movediças, algo que nunca chegava a fixar-se, apesar de alguma ordem. (SANT’ANNA, 2016, p. 18)⁶

Em seguida, o texto relata elementos biográficos do protagonista. Episódios e cenas esparsas são rememorados exatamente como a prosa desejada:

[...] existe um protagonista, protagonista, um ser que habita um corpo e agora se põe em situação, está sentado em um banco individual de lotação, você o pegou na rua São Francisco Xavier, nas cercanias de Vila Isabel, depois de ter saído do Maracanã, digamos que de um jogo entre Vasco e América, você ia a qualquer jogo, sozinho ou com o seu irmão, o pai os deixava livres, era uma outra época, sem muita violência, da cidade; você estava com doze anos, até quase a metade deste ano de 1954 morara com a família em Londres, onde o pai fizera um curso de pós-graduação em ciências econômicas e o pai também não os impedia de saírem sozinhos pela cidade estrangeira que vocês dominavam melhor do que os adultos. Matando aula, vocês percorriam todas as estações do metrô [...] (SANT’ANNA, 2016, p. 18).

Note-se que o narrador usa “você” – pronome designador da segunda pessoa⁷ -, foco narrativo inusual, apesar da sua incidência maior na contemporaneidade (FLUDERNIK, 1993, p. 368). O início do último trecho, contudo, leva o leitor a pensar, a princípio, que se trata de uma narração em terceira pessoa, com o protagonista - mencionado duas vezes e indicado como “um ser que habita um corpo” – no centro da narração, fazendo as vezes de sujeito dos verbos “se põe” e “está sentado”. No entanto, na frase seguinte, o foco narrativo, se revela novamente em segunda pessoa. Como o pronome “você”, apesar de designar uma segunda pessoa, usa o verbo na terceira pessoa, na diacronia da leitura, o leitor

⁶ Todas as referências a *O conto zero e outras histórias* dizem respeito à edição Kindle da obra e, portanto, em lugar da indicação de páginas, será feita a indicação de posição, como ocorre nesse tipo de suporte.

⁷ Embora a maioria dos compêndios gramaticais aponte “você” como pronome de tratamento, devido à sua origem, hoje em dia no português brasileiro, ele é empregado com função de pronome pessoal do caso reto (SOUZA, 2008, p. 207).

descobre que o sujeito de “está sentado” é também o de “você o pegou na rua São Francisco Xavier”. Essa narração movediça - exatamente como o narrador anunciara ser o anseio desse enigmático “você” - se faz com uma “prosa solta” em termos de coesão, que não amarra anaforicamente os seguimentos, mas que investe em catáforas ressignificadoras.

O foco narrativo desse primeiro conto – que dá nome ao livro – mantém essa instabilidade inicial até o final: passa de “você” a “vocês” posteriormente e à miúdo expressa a perspectiva interna dos personagens, agindo como um narrador onisciente, mesmo sem usar a terceira pessoa. Por vezes, a narração assume a própria voz dos personagens, sem, contudo, haver indicação de discurso direto, como na parte em que os irmãos adolescentes deambulam por Londres e jogam numa máquina caça-níqueis:

Então trocaram na caixa — era como um pequeno cassino — a nota restante de dez shillings, por moedas um pouco mais valiosas, como a de seis pence e a de meia coroa — dois shillings e meio — para usufruir de atrações maiores, até mesmo na rua. **Isso, a rua**, vocês confabularam. Mas antes de chegarem à porta [...].(SANT’ANNA, 2016, p. 82)(grifo nosso)

Calcado no discurso oral, “Isso, a rua” corresponde à fala de um dos garotos se dirigindo ao outro, ao irmão. O narrador, em outros momentos, se dirige diretamente aos personagens como em: “Vocês não iriam dizer que roubaram dinheiro em casa e foram ao museu de cera e aos caça-níqueis, iriam?” (SANT’ANNA, 2016, p. 100); por vezes, ainda, expressa o pensamento de apenas um dos irmãos num futuro que lhe permite conclusões sobre as ocorrências do passado e que se conecta com a metanarrativa inicial: “Agora tem quase certeza de que a mãe evitava o contato de vocês com meninos protestantes-anglicanos” (SANT’ANNA, 2016, p. 110). Importante notar que a peculiaridade verbal do uso de “você” continua sendo fonte de ambiguidade junto ao narrador, pois o leitor, devido à forte tradição literária do foco narrativo onisciente, tende a compreender a frase como “Agora [ele] tem quase certeza...”. No português brasileiro atual, constata-se uma obrigatoriedade no uso dos pronomes pessoais do caso reto com verbos flexionados na terceira pessoa – especialmente no caso de “você” - para apontar claramente o sujeito dos enunciados: sempre que a intenção é a do uso de “você”, o pronome deve ser mencionado (algo que não ocorre com verbos na primeira pessoa que, mesmo ocultando o pronome, comunicam pela desinência) (MONTEIRO *apud* SOUZA, 2008, p. 124). Como no último fragmento citado o pronome “você” não foi empregado, é lícito supor-se aí a presença de uma estratégia de indeterminação que marca o caráter movediço do foco narrativo no conto.

Essa configuração de narrador perfaz o discurso indireto livre, que, segundo Steinberg, pode ocorrer também na segunda pessoa, embora não seja esse o seu uso mais corrente (STEINBERG *Apud* FLUDERNIK, 1993, p. 81). Em ampla e minuciosa pesquisa sobre as várias ocorrências desse modo narrativo, aplicando-lhes uma visada pragmática, Monika Fludernik define certos traços regulares:

O discurso indireto livre sempre terá que contar com a estratégia interpretativa ativa do leitor [...] seja no estabelecimento de uma "voz", ou mesmo de uma perspectiva figurativa em que a consciência do personagem está em primeiro plano contra uma instância narrativa camuflada de fundo. É por esta razão que o discurso indireto livre se torna tão eminentemente útil como meio de ambiguidade deliberada [...], mas também pode ser traiçoeiro porque falha em separar claramente as atitudes de quem fala das atitudes de quem as recebe (FLUDERNIK, 1993, p. 77) (tradução nossa)⁸.

As mudanças examinadas mais acima junto ao narrador de *O conto zero e outras histórias* deixam, de fato, muitas pontas soltas para o leitor conectar e, como ressaltado no caso de “Agora tem quase certeza...”, levantam a suspeita de uma ambiguidade geral deliberada. A escolha por um discurso indireto livre na segunda pessoa intensifica as indefinições junto à voz narrativa. Para além da já citada questão do “você” funcionar com o verbo flexionado na terceira pessoa e não na segunda, em estudos igualmente ligados à Pragmática, ambiguidades adicionais são constatadas nos usos dessa forma pronominal (SOUZA, 2008). Uma ocorrência muito difundida de “você” é aquela em que o pronome é empregado para fazer referência ao próprio falante, isto é, o(s) pronome(s) “você(s)” usado(s) como se fosse(m) a(s) primeira(s) pessoa(s) (eu/nós). Outra ocorrência também bastante comum diz respeito ao uso de “você” para efeitos de indeterminação do sujeito, atribuindo-lhe um caráter genérico semelhante a “as pessoas em geral” (SOUZA, 2008).

Tanto o estudo do discurso indireto livre quanto a pesquisa sobre os usos de “você”, que foram aqui referidos, situam sua fundamentação teórica no âmbito da Pragmática e, assim, enfocam elementos de interlocução, percepção e cognição. A Pragmática possui com a Semiótica peirceana uma grande intersecção tanto no que tange aos objetos de estudo quanto à perspectiva de abordagem, incluindo esses enfoques (PIETARINEN, 2004). Todos os outros componentes teóricos aqui mencionados (teoria do cinema e intermedialidade) têm em comum esses mesmos enfoques e muitos incorporam o legado de Peirce. A percepção de leitura e as possibilidades de significação e compreensão incluem referentes internos e externos ao texto e as relações endofóricas e exofóricas que os unem, bem como a construção do sentido – por repertórios e memória - na mente do leitor.

As observações analíticas feitas mais acima em relação ao primeiro conto – intitulado “Conto zero” -, concernentes ao foco narrativo e a elementos linguísticos de coesão, ocorrem também em nível textual amplo, abrangendo todos os contos, todo o livro. Nesse primeiro conto, para que o tenhamos mais claramente como parâmetro, a situação inicial de flanar pela cidade do Rio de Janeiro quando adolescente sozinho ou com o irmão é evocada e ligeiramente alterada logo em seguida pelo flanar em

⁸ Free indirect discourse will Always have to rely on a reader’s active interpretative strategy [...] whether in establishing a ‘voice’, or even a figural perspective in which the character’s consciousness is foregrounded against a backgrounded inconspicuous narrating instance. It is for this reason that free indirect discourse becomes so eminently useful as a means of *deliberate ambiguity* [...], but can likewise be treacherous because it fails to clearly separate the speaker’s and the reportee’s attitudes

Londres dos mesmos adolescentes, sempre usando o transporte público para percorrer os espaços urbanos. Ainda nesse conto, mais próximo do final, todo o trecho inicial é reconvocato:

Mas não é bem essa história que você está contando. Aliás, como disse antes, você pretende que esta não seja bem uma história, mas um flamar escrito, um pouco anterior à primeira foda. Você está ali sentado, à direita do motorista de lotação, um sujeito que, naquele tempo, lhe parecia um aventureiro intrépido comandando a sua máquina. E, sozinho aqui em seu apartamento, você se dá conta de que já tinha esse lado solitário — embora nem sempre — que o levava, às vezes, a pegar o bonde circular e fazer o círculo inteiro Botafogo-Copacabana-Botafogo, do mesmo modo que em Londres pegava o metrô da Circle Line, de South Kensington a South Kensington, fazendo uma viagem como se tivesse um objetivo (SANT’ANNA, 2016, p. 258).

Resumindo todos os elementos recobrados – mas não repetidos - dos trechos iniciais (em negrito), temos:

- “não seja bem uma história” / **“não seria propriamente um conto”**
- “um flamar escrito” / **“dias e mais dias rondando a sua cabeça”**
- “está sentado em um banco individual de lotação” / **“está ali sentado, à direita do motorista de lotação”**
- “pegar o bonde circular e fazer o círculo inteiro Botafogo-Copacabana-Botafogo” / **“o pegou na rua São Francisco Xavier, nas cercanias de Vila Isabel”**
- “pegava o metrô da Circle Line, de South Kensington a South Kensington” / **“percorriam todas as estações do metrô [de Londres]”**

Esse processo se estende por todo o livro, pois diversas outras passagens da narrativa são evocadas e reevocadas ao longo dos contos, com ligeiras alterações. A título de exemplo, podemos citar o último parágrafo do último conto, intitulado significativamente “Museu da memória”, que atualiza, ao tempo que altera, elementos de situações já narradas em outros contos, agora sob uma voz narrativa em primeira pessoa: “No museu da memória há eu adolescente e andando sozinho, com as mãos nos bolsos e assobiando uma canção, em Copacabana” (SANT’ANNA, 2016, p. 2441). Com os itens 1. “adolescente” (idade), 2. “sozinho” (sem a companhia de adultos) e 3. “Copacabana” (local), recobram-se, para ver um exemplo, os seguintes elementos do primeiro conto, devido a semelhanças em termos de significação: 1. **“você estava com doze anos”** (idade); 2. **“você ia a qualquer jogo, sozinho”**; **“o pai também não os impedia de saírem sozinhos”** (sem a companhia de adultos); 3. **“cercanias de Vila Isabel”**; **“Botafogo-Copacabana-Botafogo”**; **“South Kensington a South Kensington”** (local). O resgate da memória pode ser desencadeado por diversos componentes a partir de semelhanças junto às quais, ao comparar o atual com o anterior, o leitor descobre também diferenças.

Essa dinâmica se dá em muitos aspectos da narrativa e permite tanto complementações do universo ficcional (significações adicionais que ampliam a compreensão) como uma indeterminação em termos objetivos (a respeito dos dados que compõem esse universo ficcional e, até mesmo, a respeito da ficcionalidade do universo, uma vez que certos contos parecem ser autobiográficos). Para exemplificar

um pouco mais, podemos destacar: no segundo conto do livro, numa narração em primeira pessoa, o protagonista é um professor universitário jovem que dá aulas de Técnicas de Linguagens na Escola de Comunicação da Universidade Católica de Minas Gerais; casado e com filhos, e que possui um relacionamento extraconjugal com uma aluna. No terceiro conto, numa narração onisciente (terceira pessoa), o protagonista, denominado simplesmente S, participa do Programa Internacional de Escritores na cidade de Iwoa. O narrador conta que S, casado e com filhos, estivera em Londres quando jovem porque o pai fora estudar lá (como no primeiro conto). S se envolve sexualmente com uma aluna, estudante de português da Universidade de Iwoa (como no segundo conto). No final desse terceiro conto, o narrador reproduz, em discurso direto, a fala do amigo de S, Seymour Krim, que o chama na rua: “Hey, Sant’Anna” (autobiográfico como no segundo conto). A narrativa do quarto conto volta a ser em primeira pessoa e se inicia com novos questionamentos sobre o ato de escrever um conto para, em seguida, passar à narrativa do próprio conto (imaginado ou escrito) em terceira pessoa, no qual há uma estudante que gostaria de se envolver com um professor seu da Escola de Artes Visuais. No penúltimo conto, a narração passa a ser em terceira pessoa e o protagonista é mais uma vez S, como no terceiro conto, e como lá, também está casado. O narrador informa que S chegou a dar aulas na Faculdade de Comunicação da Universidade Católica de Ouro Preto.

Com todos esses itens para serem conectados, a recepção do leitor se faz bastante ativa e avança na narrativa com descobertas crescentes e dúvidas adicionais, fruto de conexões internas aos contos, entre os contos e também externas à obra. Tendo a nossa análise apontado exemplos coesivos internos, falta-nos exemplificar os externos. Certas conexões dependem de conhecimentos alheios ao livro, por parte do leitor, para se realizarem. Tal o caso da universidade em que o protagonista do segundo conto trabalha como professor, sobre a qual sabemos ser em Minas Gerais. No penúltimo conto, o leitor especula sobre ser esta a mesma instituição em que o protagonista S chega a trabalhar em Ouro Preto, devido à informação externa ao livro de que Ouro Preto é uma cidade do estado de Minas Gerais. No terceiro conto, a suspeita sobre o teor autobiográfico da narrativa (já tenuamente instalada, como vimos, pela narração em segunda pessoa no primeiro conto), ressurgiu em função do protagonista S que é escritor, intensifica-se com a menção ao título de uma obra escrita por S, *O sobrevivente* (nome, de fato, da primeira publicação de Sérgio Sant’Anna), e é, por fim, confirmada ao leitor quando, no discurso direto, outro personagem chama S pelo sobrenome Sant’Anna. Mas, se ao relacionar os contos, o leitor confirma dados, não o faz sem também levantar dúvidas: a esposa de S se chama simplesmente M, a princípio, em seguida, Maria e, mais adiante, Mariza, sem que haja qualquer explicação para isso (outro casamento? outro personagem?). O professor da Escola de Comunicação da Universidade de Minas Gerais, narrador-

protagonista do segundo conto, é referido por outra personagem como Célio, embora no conto seguinte, seja S quem dá aulas na área de comunicação da universidade mineira.

Nesse mesmo sentido, a leitura do último conto, ao mostrar um “eu” narrador que relata diversas informações anteriormente narradas em segunda e em terceira pessoa, como acima apontamos, resgata e reforça para o leitor a impressão de leitura inicial: aquele foco narrativo em segunda pessoa – aquele inusual e ambíguo “você” – abrangia sim um fluxo de consciência, configurado como solilóquio (HUMPHREY, 1976), no qual o escritor Sérgio Sant’Anna, ao colocar-se ficticiamente como um interlocutor de si mesmo, planejava mentalmente aquilo que iria escrever. E se o autor se coloca ficticiamente como objeto fora de si com quem dialogar, a quem observar e narrar, as observações e a narração resultantes não precisam ser propriamente objetivas nem cartesianamente coesas.

4 UM DEVIR NARRATIVO CINEMATográfico

Essa espécie de espelhamento narrativo no conto que abre o livro (não há narração em segunda pessoa nos demais contos) pode ser analisada linguística, cinemática e midiaticamente. Às observações analíticas anteriormente feitas sobre o pronome “você”, convém adicionar algumas asserções de Benveniste, segundo as quais, as posições correspondentes à primeira e à segunda pessoas pronominais são intercambiáveis entre si: “o que ‘eu’ define como ‘tu’ se pensa e pode inverter-se em ‘eu’, e ‘eu’ se torna um ‘tu’” (BENVENISTE, 1976, p. 253). Embora essa reversibilidade da interlocução seja uma dinâmica natural e corriqueira da linguagem verbal, a linguagem cinematográfica, ao colocá-la em evidência através de enquadramentos e montagem, especialmente em casos como o da alternância campo e contracampo, favoreceu a consciência de sua percepção. Segundo Deleuze, a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro incluiu uma transformação na linguagem fílmica: nos filmes sonoros “as interações se dão a ver nos atos de fala”, ou seja, o “ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir” (DELEUZE, 2005, p. 270 e 277). A escolha de um foco narrativo que ressalta a interação (no primeiro conto) e a adoção de focos narrativos diferenciados que retomam passagens narrativas sob outro ângulo ao longo dos diferentes contos denota a consciência dos posicionamentos nos atos interativos e um desejo de evidenciar com a linguagem o que o cinema ressalta com as imagens. Estamos assim diante de uma referência intermediária cinema-literatura, isto é, diante de um produto de mídia construído com os recursos do meio livro que se expressa “como se fosse cinema”. Resta saber se se trata de um aspecto isolado do meio cinema (*Einzelreferenz*) ou uma referência ao cinema como sistema, como linguagem (*Systemreferenz*).

O quinto conto, o mais curto do livro, chamado “Papeizinhos rasgados”, desenvolve-se de uma maneira que também nos remete à linguagem cinematográfica. Depois de um parágrafo introdutório em

que um narrador onisciente comunica o processo de criação de um escritor, há um corte abrupto com: “então pegou as duas folhas de caderno, rasgou-as em pedacinhos e jogou-os da janela do apartamento de décimo andar em Copacabana” (SANT’ANNA, 2016, p. 1879). A partir desse ponto, a narrativa se transforma numa enumeração de períodos justapostos:

[...] o som de uma caixa de música com uma bailarina de louça rodopiando; o garoto que ele fora na roda-gigante do parque de diversões; o cheiro vivo da maresia penetrando nas ruas do bairro; o peixe bizarro em águas profundas; uma vela queimando no castiçal da capela do internato; [...] (SANT’ANNA, 2016, p. 1879).

E assim segue até quase o final, quando a enumeração engata numa estrutura de frase convencional:

Sílabas, letras, frases e palavras partidas, misturando-se ao lixo na rua, vocábulos que ninguém lê e, no entanto, escritos. Um pouco mais tarde a chuva caiu lavando a tinta e levando alguns pedacinhos de papel na corrente, como barquinhos que ele houvesse lançado como no tempo em que era menino. Num desses papezinhos a própria palavra *barc*, cortada, que depois entraria na galeria de águas fluviais no fluxo para o oceano (SANT’ANNA, 2016, p. 1896) (grifo do autor).

A fragmentação resultante das justaposições nos remete aos pedacinhos de papel rasgado. Contudo, apenas ao final, os papezinhos são mencionados de fato. Antes, estão representados apenas simbolicamente, pois o rasgar não poderia preservar períodos tão grandes como os justapostos na enumeração. Por isso, a narração, mais do que expor uma cadeia de sintagmas – com alguma lógica gramatical –, sugere uma sequência de fragmentos não do texto, mas da narrativa destruída. Depois do primeiro fragmento, em que som e imagem se conjugam (“o som de uma caixa de música com uma bailarina de louça rodopiando”), o caráter autobiográfico se insinua (“o garoto que ele fora”) e resgata na lembrança do leitor as memórias lidas nos contos anteriores. Assim, os fragmentos seguintes adquirem o caráter de flashes do passado do personagem escritor. Na hipótese de ser esse escritor o mesmo já conhecido sob outros enfoques narrativos nos contos anteriores, o leitor vê reacenderem-se potencialmente em sua memória, a partir do estímulo de certos elementos, a lembrança do já lido. Para ver alguns exemplos: “o cheiro vivo da maresia penetrando nas ruas do bairro” evoca as menções sobre viver em Copacabana no primeiro e no terceiro contos; “o peixe bizarro em águas profundas” reprojeta na mente a imagem de pessoas pescando à noite no aterro do Flamengo do primeiro conto; “uma vela queimando no castiçal da capela do internato” resgata da memória as várias menções ao colégio interno católico no primeiro conto.

Esse ecoar de elementos já mencionados assemelha-se a um expediente essencial da linguagem cinematográfica: a montagem. Como mencionado na introdução deste artigo, o cinema começa a narrar calcando-se na encenação teatral. Isso quer dizer uma filmagem contínua de pessoas atuando em frente às câmeras, ligadas continuamente, sem cortes e sem enquadramentos diferenciados (como costumam ser os vídeos caseiros de encontros familiares). Em seguida, o novo meio evolui, operando por cortes (interrupções na filmagem) e junções (emendando partes de celuloide). A montagem de fato, contudo, para muitos, não começa senão com a diferenciação dos enquadramentos ou planos: uma tomada abarcando uma paisagem (plano geral) pode ser seguida de outra em que apareça apenas um rosto na tela (*close up*). A mudança de enquadramentos - que produz cortes significativos -, como já o notara Münsterberg, em 1916, direciona o olhar do espectador, ao mostrar apenas o que deve ser observado: um rosto, uma pessoa, um ambiente interno, um detalhe de um objeto etc.

Operando por cortes e planos, a montagem precisou desenvolver expedientes que garantissem a percepção da continuidade narrativa. Assim, para que o espectador não se perca em meio às mudanças de uma imagem para a outra, o cinema desenvolveu certos princípios que as costuram: os *raccords*. Eles articulam componentes no espaço e no tempo para garantirem a impressão de continuidade em meio à composição dos planos (AMIÉL,2011). Há vários tipos de *raccords* e para efeito de compreensão da análise, exemplificaremos apenas dois deles. Consideremos a seguinte sequência: uma cena em que aparecem personagens de corpo inteiro no ambiente em que estão (plano de conjunto), sucedida por outra cena, enquadrando um objeto do ambiente bem de perto (plano detalhe ou pormenor), sucedida, por sua vez, novamente pelo enquadramento dos personagens no mesmo ambiente anterior (plano de conjunto)⁹. O *raccord* estabelece, para um efeito de continuidade na percepção do espectador, que o objeto, cujos detalhes observamos num enquadramento que exclui as imagens do entorno, está no ambiente enquadrado em primeiro lugar, mas que, devido ao seu tamanho diminuto em meio a muitas outras coisas visíveis no ambiente, não se fazia perceptível. A repetição do plano de conjunto no mesmo ambiente depois do plano detalhe garante a continuidade. O direcionamento da percepção para o objeto e a manutenção de continuidade entre os planos asseguram a comunicação de uma lógica narrativa por meio de coesão. Nesse tipo de *raccord* a articulação pela localização imagética (espaço) confere à narrativa sua lógica espaço-tempo com destaque para a percepção do espaço. Outro exemplo de *raccord* pode ser visto em filmes que possuem *flashback*: a última cena antes do corte para o passado deve apresentar componentes – de qualquer natureza audiovisual: som, cor, local, aspecto dos personagens etc – que, repetidos na cena que sucede o término do *flashback*, permitam ao espectador, perceber o retorno ao tempo narrativo anterior. Também nesse tipo de *raccord*, a articulação pelas características imagéticas

⁹ A nomenclatura da linguagem cinematográfica não possui uma uniformidade e varia muito de autor para autor e de idioma para idioma. Tomamos aqui os termos utilizados por Martin (2005) para os tipos de enquadramentos ou planos.

(personagem no espaço) confere à narrativa sua lógica espaço-tempo com destaque para a localização no tempo. Os *raccords* são expedientes que pertencem a um tipo específico de montagem: a montagem narrativa, que organiza imagens em torno das ações dos personagens, subordinando tempo e espaço à progressão do enredo (AMIEL, 2011). Deleuze chamou-a de “imagem-movimento” (1985).

Como afirmado no começo, muitos recursos narrativos cinematográficos possuem estreita vinculação com a literatura, exatamente por terem sido inspirados nela. Os *raccords* citados foram desenvolvidos por David W. Griffith nas duas primeiras décadas do século XX para conferir habilidade narrativa a seus filmes (AMIEL, 2011). A origem literária desses expedientes, como o sinalizara Bazin, dificulta a identificação de referências intermediáticas cinematográficas com origem na montagem narrativa. É possível, no entanto, perceber a referenciação fílmica pelo caráter destacadamente imagético e/ou sonoro com o qual a coesão narrativa é executada, fruto de uma “cultura audiovisual consolidada [...] [que faz] parte da formação dos escritores [contemporâneos brasileiros]” (FIGUEIREDO, 2010, p. 19-20).

Destacados aspectos audiovisuais compõem o segundo conto, chamado “Flores brancas”. Observemos a cena em que o protagonista-narrador, ao chegar em casa, vê-se diante da destruição de fotos e de retratos enquadrados, realizada pela sua companheira (que está na cena), por ciúme:

O assoalho estava cheio de pedaços de papel rasgado, que eram inconfundíveis. Eram recortes de fotografias [...] retratos, que eram guardados numa caixa de madeira, fora dois que haviam sido emoldurados e colocados na tábua central da estante. Também estes foram retirados e rasgados, enquanto as molduras, retorcidas, deixaram pedaços de vidro e ferro no chão. Lucrecia cortara uma a uma as fotos, mas bastava eu ver um pequeno recorte de cada uma para identificar o que retratara (SANT’ANNA, 2016, p. 567).

Depois dessa tomada do ambiente, a narrativa passa a descrever com minúcia o conteúdo das fotos (plano detalhe ou pormenor), marcando a ruptura graficamente com letras em itálico: “*Lucrecia, de biquíni, toda molhada, depois de receber o jato d’água da mangueira empunhada por mim. Ela estava na área cimentada onde se guardava o carro e, atrás dela, viam-se o quintal com as plantas e também, desfocado, o quintal e a casa dos vizinhos de cima. Atrás de tudo, o céu muito azul*” (SANT’ANNA, 2016, p. 567-571). O texto se demora no detalhamento de várias fotos, marcando a narrativa com um ritmo lento de reflexão e recordação. Ainda que o texto informe serem fotos, a descrição inclui elementos sonoros direta ou indiretamente: “*Lucrecia, de capa amarela, segurando um guarda-chuva colorido, quadriculado, à beira do curso d’água no início da rua, que, com a chuva forte e persistente, captada na fotografia, tornara-se um riacho com uma correnteza sonora que poderia arrastar uma pessoa desavisada*” (SANT’ANNA, 2016, p. 588). A foto, sugerindo a lembrança de um momento registrado, é referida como uma cena de um filme. Ao término das descrições supostamente fotográficas,

a narração retoma o mesmo ambiente que as antecedeu para aí narrar um diálogo com a companheira: “E várias outras fotografias ali rasgadas. ‘Por que você fez isso?’”, eu disse, aproximando-me de Lucrecia” (SANT’ANNA, 2016, p. 598).

A evocação das fotos e dos momentos em que foram registradas a partir de seus fragmentos, insinua-se como um *flashback* camuflado, uma vez que se colocam como simples descrições e não como narrações. Nos outros contos, embora os *flashbacks* se apresentem de maneira explícita, destacam-se por uma dicção fílmica, assim como no *raccord* acima citado. No primeiro conto – “O conto zero” –, como já o apontamos, o personagem adolescente está num transporte do tipo lotação, no Rio de Janeiro, quando a narração inicia um longo *flashback* para relatar o seu passado recente vivido em Londres com a família:

está sentado em um banco individual de lotação, você o pegou na rua São Francisco Xavier, nas cercanias de Vila Isabel, depois de ter saído do Maracanã, digamos que de um jogo entre Vasco e América, você ia a qualquer jogo, sozinho ou com o seu irmão, o pai os deixava livres, era uma outra época, sem muita violência, da cidade; você estava com doze anos [...] (SANTA’ANNA, 2016, p. 28).

O relato das aventuras do adolescente em Londres só termina quando, após um dos muitos comentários do narrador (intruso) em segunda pessoa, o leitor se depara com:

[...] você estava ao lado do motorista no lotação e se sentia dominando com ele a cidade, passando pela praça da Bandeira, onde muita gente descia e entravam outras pessoas — em lotações era proibido viajar de pé —, e você ali no seu lugar conquistado, por isso subira a pé a São Francisco Xavier, afastando-se do estádio (SANTA’ANNA, 2016, p. 220).

Segue-se outro *flashback* com as memórias das aventuras do protagonista e de seu irmão no colégio interno e, novamente, a leitura encontra:

Você está ali sentado, à direita do motorista de lotação, um sujeito que, naquele tempo, lhe parecia um aventureiro intrépido comandando a sua máquina. [...] Então agora está ali, depois de descer parte da avenida Presidente Vargas, para depois o lotação virar à direita e chegar à praça Tiradentes [...] (SANTA’ANNA, 2016, p. 266).

A quase repetição de palavras para operar o *raccord* assemelha-se à repetição imagética fílmica que, na linguagem romanesca, não seria tão necessária, pois poderia referir a volta ao ponto no tempo em que narrativa fora interrompida – ter doze anos e estar no Rio de Janeiro - sem resgatar uma cena e uma imagem específicas. *Flashbacks* articulados por cenas e enquadramentos repetidos, quando numa narrativa verbal, são uma referência intermediática do cinema na literatura.

Os *raccords* da montagem narrativa cinematográfica têm por função articular num *continuum*, os planos e as cenas produzidos separada e diferenciadamente. Procuram alcançar a coesão da linguagem verbal que, como vimos com relação às pessoas do verbo (em “o protagonista” / você “está sentado em um banco”), permite mudança e continuidade de maneira sutil e natural. O cinema inventou e aperfeiçoou a montagem narrativa – no cinema clássico hollywoodiano –, mas continuou a se desenvolver como meio. A distinção feita por Deleuze entre um cinema dominado pela imagem-movimento e um cinema guiado pela imagem-tempo procura dar conta desse desenvolvimento (DELEUZE, 1985). Segundo o filósofo, o cinema dos *raccords* opera com foco na ação, isto é, nos movimentos dos personagens no tempo e no espaço, ressaltando assim as relações lógicas que conformam o enredo. A experimentação de alguns cineastas – especialmente a do expressionismo alemão, do neorrealismo italiano, da *nouvelle vague* e, em particular, do soviético Eisenstein e do japonês Ozu – coloca em crise as criações fílmicas por imagem-movimento. Para os novos cineastas, o privilégio dado à produção do *continuum* narrativo obliterara a atenção à própria essência do meio: a imagem conjugada ao som (DELEUZE, 2005). Podemos dizer que, assim como o reivindicara Balázs, ao afirmar a necessidade do cinema de narrar sem a ajuda verbal de intertítulos, passa haver um clamor pela capacidade de narrar sem a lógica das narrativas verbais.

Dentre os muitos expedientes criados pelos cineastas, segundo Deleuze, para comunicar por meio do que ele chama de situações óticas e sonoras puras está o “falso *raccord*” entendido como aquele que não estabelece a continuidade, que não instaura a lógica narrativa. Em seu livro sobre a imagem-movimento, Deleuze se empenha em demonstrar a relevância atribuída ao movimento no cinema clássico hollywoodiano. De maneira resumida, poderíamos dizer que toda ação ocorre por um movimento deliberado realizado por sujeitos num determinado espaço. A ação desencadeia consequências que levam a novas ações e a novas consequências. Assim, a noção de tempo surge em função da percepção da cadeia lógica de causalidade. Note-se que nos exemplos fornecidos de *raccords*, mesmo quando o destaque era dado ao tempo narrativo, o material imagético de partida e de retorno do *flashback* era sempre, de alguma maneira, espacial (como e onde o personagem está). O que Deleuze anuncia no seu primeiro livro e desenvolve no segundo com análises de filmes é a linguagem do cinema libertando a percepção de tempo de seus condicionantes de movimento, ação e espaço. Um dos exemplos de falso *raccord* analisados por Deleuze – do cineasta Ozu - pode nos servir de guia:

[...] em *Também fomos felizes (Bakushu)* a heroína avança na ponta dos pés para surpreender alguém num restaurante, a câmera recuando para mantê-la no centro do quadro; depois a câmera avança num corredor, mas este corredor não é mais o do restaurante, é o da casa da heroína (DELEUZE, 2005, p. 26).

Nesse exemplo, o padrão de repetição do espaço para conectar as rupturas da captação das imagens foi rompido e a percepção do espectador foi desafiada a encontrar uma significação para o falso *raccord*; significação muito mais abstrata, carregada de subjetividade, atada ao personagem e ao seu sentimento em relação às ações, à sua percepção do tempo, que pode possuir incongruências lógicas (no caso do filme citado, trata-se do tempo ambíguo e contraditório de uma mulher que negocia sua condição de vida e seu desejo com as pesadas tradições japonesas).

A montagem de “Papezinhos rasgados”, já analisada, apresenta aspectos narrativos de *raccord* e evidentes incongruências por falso *raccord*. Como no exemplo acima de Ozu, em que há algo em comum entre o restaurante e casa - o corredor -, mas essa intersecção não é espacial ou lógica, nesse conto do livro a identificação entre os pedaços de papel rasgados e os fragmentos mencionados é, como o afirma Deleuze, “aberrante” (DELEUZE, 2005), pois não seria possível rasgar preservando períodos. Também em “Flores brancas”, como comentamos, a descrição das fotos assemelha-se a *flashbacks*, o que quer dizer que, ao espaço bidimensional foi-lhe atribuída uma dimensão temporal. O leitor deve interpretar essas rupturas de padrão para atribuir um sentido simbólico ao percebido: o sentido do tempo como experiência que se rompeu. Os fragmentos do papel, assim como os fragmentos das fotos, que guardavam o relato do vivido, são situações óticas puras de significação maior, abrangendo o tempo em sua dimensão subjetiva e profunda de destruição das ilusões do passado e também de dúvida sobre a causalidade dos fatos. Assim como os períodos soltos perderam um sentido de encadeamento lógico, os pedaços de fotos já não refazem a harmonia rompida; a rememoração do passado não garante sequer uma conclusão de causalidade.

Como destacamos ao longo das análises, *O conto zero e outras histórias* estabelece resgates de elementos narrativos anteriores com ligeiras alterações ao longo de todo o livro. De acordo com as ponderações teóricas acima expostas, uma grande quantidade desses resgates pode ser identificada como falso *raccord*. Depois de muitos *flashbacks* e de muitos *raccords* por vezes mais ou menos falsos – especialmente devido à fragmentação em contos e às constantes mudanças de foco narrativo -, o livro conclui com a pergunta que atesta uma dimensão do tempo que não permite conclusões cartesianas, mas apenas a percepção do fluir do tempo, revisitado como numa perambulação: “Ah, quando terá começado este verdadeiro eu?” (SANT’ANNA, 2016, p. 2446).

Essa pergunta final tanto fecha a narrativa num círculo, resgatando a narração em segunda pessoa do primeiro conto e ecoando seu caráter auto-reflexivo, quanto lhe abre infinitas possibilidades interpretativas nascidas nos interstícios dos imprecisos ou falsos *raccords* dos quais se projeta uma dimensão ampliada do tempo. No dizer de Deleuze, uma percepção do tempo em que

De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém [...] (DELEUZE, 2005, p. 323).

4 CONCLUSÕES INTERMIDIÁTICAS

O caráter intermediário da obra de Sérgio Sant’Anna, apontado por muitos, inclui uma significativa relação com o meio cinema, atestada aqui por nossa análise em seu *O conto zero e outras histórias*, e que esperamos contribuir como estímulo para a apreciação de outros textos do autor sob esse mesmo viés. Um meio como o cinema - de derivações tão abrangentes para a realidade contemporânea, como as da linguagem audiovisual em geral, cujo nascimento próximo e o desenvolvimento rápido, nos permite acompanhar sua evolução e sua influência de perto –, quando em diálogo com a literatura, nos oferece uma oportunidade sem igual de estudo e reflexão.

Os aportes teóricos da Intermedialidade nos permitiram estabelecer uma ponte entre o âmbito das Letras e a área de Comunicação, em que costumam estar abrigados os estudos de cinema. Em termos analíticos, como apontado, é possível encontrar afinidades conceituais entre campos como o da Pragmática, ligada à Letras e o da Semiótica peirceana, ligada à Comunicação, cujos fundamentos coincidentes demonstram que as práticas apartadas não se alicerçam sobre diferenças de conteúdo, mas apenas sobre aspectos históricos da compartimentalização do saber. As contribuições de Elleström e Rajewsky nos permitem englobar as duas áreas sob o enfoque midiático tanto em suas caracterizações específicas como em suas relações.

Os elementos analisados nos levam a concluir que *O conto zero e outras histórias*, considerado em seu todo, manifesta referências midiáticas filmicas não pontuais, mas relativas ao sistema cinematográfico como meio, isto é, à sua linguagem, uma vez que foram observados diferentes procedimentos literários que atuam como se fossem expedientes fílmicos. Tendo em vista a classificação de Rajewsky, essa obra de Sérgio de Sant’Anna o faz por uma alusão transposta dos modos narrativos próprios do cinema para narrativa literária. Podemos afirmar ainda que ela ocorre por simulação, pois ao criar uma “prosa solta” dispersa num livro por meio de diversos contos, ao dissociar a perspectiva dos narradores mesmo quando narram conteúdos similares e ao “rasgar” períodos e imagens, a obra simula a diferenciação de planos e cenas da linguagem do cinema, ao tempo que os costura com *raccords* e falsos *raccords*.

Convém ressaltar, assim, que a referência midiática se dá por simulação de uma linguagem fílmica moderna que não se restringe à montagem narrativa clássica, incumbida de ordenar e articular os fragmentos para revelar-lhes a lógica narrativa das ações no tempo e no espaço. *O conto zero e outras histórias* simula a linguagem fílmica que conheceu o desenvolvimento levado a cabo pelo cinema experimental dos anos 50 e 60. Por isso, mistura continuidade e ruptura, imagem-movimento e imagem-tempo, perfazendo

um narrar movediço que, por meio de um discurso indireto livre inusual, adotando várias pessoas verbais, não se fixa no espaço e se abre para comunicar uma dimensão ampliada do tempo, proporcionando ao leitor não apenas a compreensão da lógica do tempo (que encadeia ações), mas o sentir do tempo, a deambulação pelos caminhos presentes e passados do tempo subjetivo da memória.

5 REFERÊNCIAS

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- BALÁZS, Béla. *Theory of the film: character and growth of a new art*. London: Dennis Dobson Ltd, 1952.
- BALÁZS, Béla. *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*. New York: Berghahn, 2011.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed Universidade de São Paulo, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução Stella Serna. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELLESTRÖM, Lars A medium-centered model of communication, *Semiótica*, Berlin, vol. 2018, no. 224, pp. 269-293, Dec 2016.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio, 2010.
- FLUDERNIK, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. New York: Routledge, 1993.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. (New York: D. Appleton and Company, 1916) The Gutenberg Project, 2005.
- MURRAY, Edward. *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion. Pictures*. New York: Frederick Ungar, 1972.
- PIETARINEN, Ahti-Veikko. Grice in the wake of Peirce, *Pragmatics and Cognition*, Amsterdam, v. 12, n. 2, p. 295-315, dez. 2004.

RAJEWSKY, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques (Érudit)*, Montreal, no 6, pp 43-64, Fall 2005.

SANT'ANNA, Sérgio. *O conto zero e outras histórias*. Edição Kindle, 2016.

SOUZA, Valéria Viana de. *Os (des)caminhos do você*. 2008. 220 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal da Paraíba, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Title

A becoming cinematographic narrative.

Abstract

The innovative character of Sérgio Sant'Anna's work has been highlighted by critics, among other factors, for its fluid boundaries between the literary and other languages. From this perspective, the present paper examines the intermediality with cinema of his *O conto zero e outras histórias*, 2016, taking into account intermedia concepts and general fundamentals regarding filmic language, as well as theoretical foundations about the contacts of this language with literature. It analyzes the stories separately and the book as a whole to point out relations of continuity and rupture, inherent to the components of the narrative. From these analyses, the paper postulates that the book simulates the dynamics of modern cinematographic narrative, as pondered by Gilles Deleuze in his works *Movement-image* and *Time-image*.

Keywords

Intermediality; Sérgio Sant'Anna; Time-Image.

Recebido em: 12/07/2021.

Aceito em: 25/08/2021.