

## **Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira**

Lucia Helena

Se o *flâneur*, tal como o concebeu Baudelaire, fitava Paris sob o véu do *spleen*, na atualidade se ampliou esse caráter de nossa participação no mundo. Nas grandes metrópoles e mesmo em áreas afastadas, criou-se uma sociedade do olhar. Um bombardeio de ícones congestionava a paisagem e, queiramos ou não, altera a convivência, a percepção de nós mesmos e dos outros e, principalmente, nossas formas de sentir e pensar. Daí a flagrante presença do tema na ficção brasileira, desde as três últimas décadas do século XX. Na sociedade do olhar, todos espiam, mesmo que não voluntariamente, o que não quer dizer que enxerguemos melhor. Por vezes, o *voyeurismo* “obrigatório” cancela, em vez de abrir, as dimensões do que se vê. No mundo das imagens, o leitor contemporâneo é, também, um “espectador” de imagens. Um dos índices dessa sintomatologia pode ser observado na forma pela qual o telespectador se comporta. Seu campo familiar de percepção torna-se dependente dos estímulos, num experimento de propaganda e risco. Imagens dramáticas são “editadas” (dentro ou fora de nós) a tal ponto, que alguns consomem, com igual insensibilidade, a guerra e o dentifrício. O cinema, mais do que a literatura, tem sido potente na investigação e crítica dessas questões, para lembrar apenas de *Dogville*: o cenário, mais interno do que externo, obedece a marcações imaginárias e o espaço, mesmo assim, mais que o tempo, é a dimensão privilegiada. Novas relações inter-humanas estão aí, à espera de análise. Dessa forma, toda uma tradição literária, de que Proust foi paradigma, se altera. O resgate da memória, do vivido, a correlação entre o fato e a ficção, a ênfase na “textura” do discurso ficcional congregam nova dinâmica que tem resultado em obras interessantíssimas, de que as três décadas mencionadas foram pródigas. A narrativa que nelas foram publicadas abriga manifestações de intensa pluralidade de recursos, efetuando inesperada interlocução com as formas do diário, das memórias políticas, do “romance”, do ensaísmo “enfado” e desfiado na ficção, numa produção

de textos que extrapolam os tradicionais limites do gênero, criando-se *ficções-limite*: as que estão *aquém e além* do que, retirando-se do rol as Vanguardas e o primeiro Modernismo, foi concebido como *romance*. São, a seu modo, os novos ícones (de gênero) através dos quais a narrativa se apresenta com imagem textual que quer provocar outros (e renovados) olhares para si mesma. Não exagero ao dizer que a ficção do período tomou a seu cargo discutir e mudar o regime interno do que significa (e se entende por) a ficção romanesca. Se, em 1930, procurava-se voltar ao que era razoavelmente consensual acerca do que se concebia por romance, após o desgaste do advento das Vanguardas (que revolucionaram a questão, criando um curto circuito no consumo burguês dessa mercadoria, durante a fase heróica do Modernismo entre nós, principalmente entre 1922 e 1928), ainda hoje o furacão das transformações não parou de nos bombardear. Nos anos de 1970 e 1980, retoma-se essa inquietação, acrescida de um condimento desprezado pelos modernistas: a comunicabilidade das novas formas. Troca-se, na luz do novo experimento, a exclusão (modernista) pela inclusão (pós-modernista), altera-se o sinal de *menos* pelo sinal de *mais*. Quanto mais elementos, características, melhor, desde que no *novo todo* seja mantido um patamar de legibilidade. A ficção quer mudar, mas não agüenta perder leitores. Na sociedade do olhar, o mercado, a mercadoria e o fetiche do consumo alteram as regras das trocas e circulação das imagens. Sob o impulso da globalização, as ficções-limite se espalharam por toda parte: tais tipos de “romance” proliferaram na China, no Japão, no Brasil, na América do Norte e na Europa, assim como nas Antilhas. Uma programação visual do consumo, vendida junto com as novas obras, pode transformá-las em moda e modelo, desgastando-as; e isso, além da busca de legibilidade, alterou a circulação da obras, da Vanguarda (que também necessitou revolucionar com uma “explosão das formas” para um público restrito de gosto aprimorado), ao hoje, em que as formas “explodidas” mantêm um mapeamento do controle de sua própria produção, enviada para a compra em grande escala e o “marketing” editorial, que compra espaço de resenhas cada vez menores e menos questionadoras. Isso as empobrece. Numa velha e batida lei da comunicação, o sinal muito informativo comunica menos, e o menos comunicativo informa mais. No hoje, a explosão das formas se faz também (e aí o

empobrecimento) acompanhar das fôrmas”, espécie de invólucro e empacotamento. Dessa maneira, bons e maus escritores conseguem por algum tempo se misturar e ser consumidos como iguais. E, se a cantilena pós-moderna de que não se deve separar (à guisa de pouca democracia e excesso de conservadorismo ou caretice) o alto do baixo valesse a pena, jamais seria descoberta a obra fraudulenta, que encontra o molde, segue a receita, mas não tem talento e não renova nada. Na separação do trigo e do joio, escolhi, pois, alguns romances e, não outros. Em benefício dos não “selecionados”, diga-se que não se pode ler tudo, nem se recomenda, num artigo, dimensão de postura enciclopédica.

Um dos escritores cuja produção se inaugura na década de 1970 e prossegue até hoje, Antonio Torres, tem-se caracterizado pela incessante tematização de uma situação-limite. Em sua obra, personagens envolvidos pelo choque entre uma herança telúrica nordestina e a experiência migratória para a cidade grande e voraz (*Essa terra é uma manifestação emblemática desse aspecto*) geram como que um lamento pungente, no qual o fio melancólico se tece na tentativa de resgate do impossível. Seu texto diz da crise do grande relato, em que as formas épicas se perdem de si mesmas, numa ficção em que a subjetividade se acentua, sempre tecendo e destecendo o limbo entre a tradição e a ruptura. A ficção de Torres (isso não vale para sua última incursão, *O corsário do rei*, que dialoga com o romance histórico) se urde sobre o vazio de uma idealização, a de reter o tempo e o elo que se foram, quando isso não é mais possível de ser resgatado. Resta, então, um ceticismo latente. Na *Balada da infância perdida* (1986) há uma cena memorável, que se passa numa festa na casa de um cônsul, e na qual se encontra sintetizado o fosso intransponível entre as duas ordens de mundo que o narrador-personagem (em primeira pessoa) tenta atar: o mundo do *telus*, da voz épica, dos laços da experiência e de um sentimentalismo à flor da pele, e o mundo da imagem, do simulacro e do espetáculo, da imagem da imagem que se debruça sobre si mesma numa inestancável *mise-em-abyme*:

tentei uns passos na casa do cônsul e me senti ridículo. Levei um cutucão no braço e o conteúdo do meu copo repousou sobre um impecável vestido branco e me achei vexaminoso. Escorreguei para um quarto, onde um pequeno grupo me pediu silêncio:

o cônsul vendo o cônsul ler uns poemas na televisão. Era uma fita cassete (um vídeo!) que ele tinha gravado de si mesmo<sup>1</sup>.

Nessa obra, em que o personagem repassa, numa noite mal dormida, cerca de vinte e dois anos, desde o golpe de 1964, até um dia qualquer, em 1986, a narrativa, com seus cortes rápidos, trabalha as lacunas da memória, numa tentativa de reconstruir o vivido como tal, tudo isto se embaralhando numa cena fantasmática em que os contornos se esbatem, na aflita tentativa de resgate do que, internamente não tendo passado, retorna sempre, sob a forma do recalque. Calunga, primo do narrador e também seu *alter ego*, é o focalizador da trama interna, funcionando à guisa de câmera escura em que o que se quer esquecer se transforma em *flashes* da memória de eventos indesejáveis, cujas imagens espocam sem cessar. Esses flashes, num lance de originalidade narrativa, são como que imagens do tempo, que se vão aos poucos dissolvendo, como um vídeo fora de foco. Esse universo de investigação de Torres encontra uma solução narrativa de bom teor, pois a cena narcísica das imagens que sempre retornam remete, como um estudo crítico inteligente, para a cena do cônsul e para a avalanche a que estão submetidos todos, na sociedade da mídia, em que o *eu* se exhibe, pensa ver, mas não se divisa, no delírio de uma cada vez maior intensidade do simulacro. Esse cônsul, esse eu que se exhibe para si mesmo e se faz grafar vídeo-fotograficamente, e aquelas memórias, incômodas, que persistem em se revelar mesmo quando indesejadas, oferecem ao leitor matéria inteligente para pensar sobre a subjetividade, a dele e a do mundo, numa sociedade do espetáculo.

*Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, elabora a questão adotando outros procedimentos. Por sobre a idéia matriz de que Graciliano Ramos teria escrito um diário, após ser libertado da prisão do Estado Novo getulista, na década de 1930, se oferece ao leitor um texto instigante e intrigante no qual se repensam os limites da ficção, da autoria, da subjetividade e o de suas relações com o imaginário cultural brasileiro em face do pensamento e da política do autoritarismo. A obra quer, deliberadamente, ser o *pastiche* a simulação – apresentando-se, num pre-

---

<sup>1</sup> Torres, *Balada da infância perdida*, p. 31.

fácio ao leitor, como edição crítica feita pelo pesquisador Silviano Santiago – verossímil de um texto, um diário de Graciliano, que nunca existiu, mas que, na apresentação do “pesquisador” ganha contornos de verdade sendo, todavia, e isso a capa já anuncia, uma *ficção* de Silviano Santiago. Enlaçando um “fato (não) vivido” (disfarçado em vivido) e a ficção, o horizonte de surgimento dessa obra é imediatamente posterior à proliferação dos romances-reportagem e dos depoimentos de ex-guerrilheiros, acerca da experiência política e existência, durante o golpe de 1964, que instaurou a ditadura militar. Assim, ela se encontra entre o enclave de uma ditadura civil (a de Getúlio Vargas), e a ditadura militar, cerca de trinta anos depois, mostrando-se já neste “detalhe” a fatura de autoritarismo com que tem convivido a sociedade brasileira. Esse é um tema fulcral, que será desenvolvido de forma incomum, pois escapa da narrativa da denúncia e, mesmo, da conhecida memória política. Outra questão vinculada a isso é que depois da metade da década de 1970, muitos intelectuais e jovens escritores procuram responder à ditadura militar através de narrativas (romanescas e/ou ficções-limite) que buscam dar ao leitor a informação sobre o que os porões da repressão ocultaram. Ocorre que, entre a postura combatente e corajosa do desvendamento com que se tenta enfrentar o desmando autoritário; entre o resgate da informação negada e o resgate do curso de uma liberdade fraudada e a produção ficcional realmente capaz de, por sua qualidade artística, mobilizar a consciência crítica sobre a arte, o mundo e a sociedade, vai uma grande distância e diferença qualitativa. Na investida em prol do restabelecimento da memória nacional da liberdade, mais que legítima, houve, em muitas obras, um obscurecimento da qualidade estética e problematizadora. Enfim, perde-se, nessa diferença, algo que não pode ser ofuscado: a separação entre a ação social e política do intelectual na sociedade (o que não precisa fazer dele, nem dele exigir, um escritor de qualidade) e a sua ação como escritor. As novíssimas gerações, sedentas de informação, “devoram”, ávidas, textos de boa qualidade e textos apenas sofríveis (Valéry dizia que a arte não se faz com bons sentimentos, pois eles não conferem, *a priori*, estatura estética a nenhum trabalho literário, e é verdade). A ação do escritor, além da informação que pode prestar, será tanto ou mais duradoura quanto menos depender da rapidez da notícia ou do registro apenas jornalístico da circunstância a receber cobertura. Ou seja,

não basta narrar conteúdos, informar sobre as síndromes da prisão e da luta política, nem purgar a má consciência. Não basta descrever o cenho odioso do torturador, no campo da literatura, se isso não vier acompanhado de uma consciência crítica permanente das formas do narrar e da reflexão artística como propiciadora de uma ampliação do potencial não só de conhecimento, mas de criação que transcenda o mero relato, sem vetar a ficção e sua carga transformadora e formadora. É exatamente aí que *Em liberdade* instala experiência renovadora no panorama da época. Tratando, aparentemente, de uma circunstância política, a prisão e a libertação de Graciliano Ramos que, fora das grades, teria escrito um diário (que não escreveu!) em que pontuava o tortuoso caminho entre a literatura e a vida, o corpo e a prisão, a escrita e a liberdade, Silviano Santiago produz um dos melhores livros da década. Já no subtítulo, a obra revela: “*uma ficção de Silviano Santiago*”, e o faz para insistir, entre o critério da verossimilhança e o da verdade, na discussão do difícil estatuto mimético da obra literária. Como matéria prima do enredo, temos um editor (Silviano Santiago) que anota pormenorizadamente o diário de Graciliano Ramos, o qual lhe fora entregue por Alexandre Eulálio (professor da Unicamp, hoje falecido), na Biblioteca Nacional. O texto teria sido preservado por longos anos e só vai ao prelo após cuidadosa pesquisa por parte de seu editor. Como diário, nele estaria registrado o que Graciliano pensou e sentiu ao sair da prisão, muitos anos antes de ter escrito e publicado suas (estas sim foram escritas por ele) famosas *Memórias do cárcere*. Definido pelo próprio Silviano Santiago (em entrevista ao Estado de Minas, em 3/10/1981) como *ficção-limite*, *Em liberdade* se realiza como a escrita que promove a interlocução da biografia com a ficção. Dele se pode dizer o que Maria Alzira Seixo formulou sobre *Amadeo*, de Mário Cláudio: é “o romance da escrita de uma biografia”<sup>2</sup>. Por outro lado, como o *Ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, o livro de Silviano engendra uma aguda e sutil operação de *intertextualização do fato com a ficção*. No texto de Saramago temos Ricardo Reis, o heterônimo criado por Fernando Pessoa ele mesmo, em diálogo com Pessoa, “ele próprio”. Criador e criatura se comunicam, a partir da idéia saborosa de

---

<sup>2</sup> Seixo, A *palavra do romance*, p. 25.

Saramago de que, se levamos nove meses para nascer, levamos outros tantos nove meses para morrer. A obra registraria, então, o contato mantido por Fernando Pessoa com Ricardo Reis no ano da morte do heterônimo, durante o período dos meses de “carência” para a morte final. É o simulacro conversando com o seu simulador, numa ficção que é o simulacro, ela também, dessa simulação, num engenhoso processo. *Em liberdade* toma o homem civil Graciliano Ramos, que é também ficcionista e memorialista internacionalmente conhecido, como seu personagem, fingindo que Silviano Santiago (ficcionista, teórico e professor e, na obra, personagem) é editor do trabalho do outro. Nos dois livros, ecoa uma questão formulada, no século XIX, por Rimbeau, em duas cartas que escreve e nas quais registra: “*Je est un autre*”. Esse eu que é o outro, esse observatório de uma intensa *mise-en-abyme* da escrita sobre si mesma e do eu da linguagem sobre a relação que mantém com a referência e o referente já estavam também “ditos” na frase de Flaubert, em 1857, e que ficou famosa: “*Mme. Bovary c’ est moi*”. Temos um eu em dobra e, mais do que isso, uma simulação de *eus* superpostos ao infinito, numa dramaturgia complexa da subjetividade. Em uma operação que valoriza o desafio de tocar numa questão candente: que relação se pode estabelecer entre o real e a linguagem, entre o que é interno e o que é externo ao texto, entre o eu de linguagem e aquele que se faz carne? Dessa forma, engendra-se uma ficção que se revela um corpo de escrita em que esse eu multiplicado na rede de espelhos da representação se torna um desafio para a arte do final do século XX, num gesto que vai além, por exemplo, do poema “Eu sou trezentos” publicado, em 1929, no livro *Remate de Males*, de Mário de Andrade. Em termos talvez mais claros, *Em liberdade* é uma escrita em dobra (em dialogismo), grafada na construção (discursiva e plurifacetada) de um *eu* que é um *outro*. Imagem da imagem da imagem, ou a *forma das sombras*, se quisermos prestar uma homenagem a Platão.

O romance *Bandoleiros* (1985), escrito por João Gilberto Noll, é outro texto que pode ser arrolado na categoria da *ficção-limite* e na textualização do problema da imagem na arte literária da década de 1980. Ele implanta uma pedagogia do olhar e convoca o leitor para uma interessante experiência. Como já ocorrera com a *Fúria do corpo*, do mesmo autor, a obra exacerba o caráter de espetáculo, de ritualização e jogo do empreendimento artístico. *Bandoleiros* opera como uma “sala de projeção”, dando

relevo a um tipo de literatura que trata do esgotamento do estoque de sentidos convencionais e procura dramatizar o mundo do eu sitiado. No universo da ficção de Noll, sublinha-se como é difícil compartilhar tanto a experiência como a percepção do mundo, que é vivida sempre de modo solitário. A operação textual de João Gilberto Noll se aproxima de um trabalho que esteve em destaque na 19<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo, realizada no segundo semestre de 1987. Trata-se da *instalação* (termo empregado nos últimos trinta anos para designar experiências no campo das artes visuais) do artista Opalka, que quer criar uma obra na qual “o vazio esteja cheio de presença”<sup>3</sup>. Opalka toma uma tela pintada de preto, sobre a qual imprime, de alto abaixo e da esquerda para a direita (i.e., ocupando todo o seu espaço) uma massa de imagens numéricas e minúsculas, em tinta branca. A numeração é disposta simétrica e linearmente por todo o quadro. Há inúmeras telas, em que a cada vez o artista soma um por cento de tinta branca a mais, até que, nas telas subseqüentes, chega-se ao “branco sobre o branco”. Chega-se, por assim dizer, ao não-sentido, ao vazio de a priori, acentuando-se o caráter de “deslizamento incessante do material significante” por sobre a tela, até que a diferença entre esse material e a própria tela se desvaneça. Uma foto do artista, também em preto e branco, é tirada ao final da pintura de cada tela e colocada, na parede, ao lado da tela. A foto parece ser a mesma, pois o artista repete sempre a mesma roupa e a mesma expressão (sem expressão, diga-se de passagem) O conjunto de telas e fotos cobre todas as paredes da enorme sala onde se encontra a instalação. Mas Opalka faz questão de acentuar que cada foto, ainda que pareça igual, é diferente, encontrando-se nela registrada, ainda que imperceptivelmente, o passar do tempo (o fato de que há um espaço de tempo decorrido, entre a pintura de uma e de outra tela, e entre a tirada de uma e de outra foto do autor). Nesse sentido, cada foto é um fotograma não só do rosto de Opalka, mas da temporalidade desse rosto. No fundo da sala, em seus quatro cantos, formando vértices, caixas sonoras emitem uma voz (a do próprio Opalka, como ele me disse), que incessantemente conta números (os mesmos que foi “escrevendo” nas telas, e que o espectador não identifica, ao olhar, como números, mas como sinais), que se sucedem em cadeia linear cres-

---

<sup>3</sup> Catálogo 19<sup>a</sup> Bienal, 1987, p. 219.

cente e soam, aos nossos ouvidos, como um *mantra*. Toda a instalação perfaz um jogo de extrema racionalidade e ludismo, de efeito interessante, que obtém *o novo sob a aparência do sempre igual*. É o branco sobre o negro que se transforma em branco sobre o branco, captação e elaboração da *imagem como cena vazia que encena o vazio*. A imagem projetada, na qual se conjugam o vazio e a constante reiteração, produz e convive com uma espécie de ponto neutro da significação, em que dor e prazer, tédio e angústia e um certo “mal-estar da civilização” se tornam a presença vazia de um sentido impossível de se pré-estabelecer.

*Bandoleiros*, do gaúcho Noll, também provoca essa *mise-em-abyme* do olhar, através da repetição obsedante da morte de João, realizando com alto nível técnico o aproveitamento do corte “cinematográfico” da narrativa. São mortes em projeção que acentuam o modo minimalista o universo do eu sitiado (presente, com evidência, na instalação de Opalka), numa sociedade em que a interpretação da experiência e sua comunicação, através da narrativa, encontra-se barrada. Narrar, em *Bandoleiros*, não é mais realizar o que Benjamin entrevia como elemento caracterizador das narrativas: “intercambiar experiências”, já que, de saída, não se parece ter a chave do código da experiência (narrada, mas também barrada). Diz Benjamin, no texto “O narrador”, em que estuda Leskov, que uma das causas desse impasse consiste no fato de que a experiência está “em baixa”. O poder de Sherazade, de sempre religar histórias, de sempre ser capaz de atuar no limbo entre a vida e a morte, perdeu-se. A vida também está “em baixa”, numa sociedade que se vem tornando cada vez mais violenta e fragmentada e na qual a circulação cada vez mais acentuada do valor-moeda desvaloriza o que não seja material, e material de troca imediata e lucrativa. Em *Bandoleiros*, o narrador, em certo momento, descreve essa operação: “E o romance se desagrega. De repente a voz da trama torna-se átomos cintilantes. Microscópicas esferas soltando faíscas. Por todos os poros”<sup>4</sup>. O romance, ao se dispersar em átomos cintilantes, convoca o desenvolvimento de um novo efeito de leitura e implica uma nova pedagogia do olhar. E, observe-se, essa desagregação não é da mesma natureza daquela provocada por *Memórias sentimentais de João Miramar*, romance no qual a técnica de recorte e remontagem dos mate-

---

<sup>4</sup> Noll, *Bandoleiros*, p. 87.

riais tinha implicações cubistas e intencionalmente enfatizava um corte com a denotação. Em *Bandoleiros*, a operação de desagregação, de desmontagem, não se apóia numa sintaxe metonímica, da parte com o todo, mas no efeito provocado pela intertextualização de motivos que se repetem, com elementos alterados de modo muito sutil e detalhista, quase imperceptível, como se se tratasse não mais de uma montagem, mas de uma “coleção”, na qual a diferença se processa a partir da repetição de algo que sempre alude ao mesmo. É como se a repetição, o sempre igual, fosse o causador, pelo excesso, da implosão da similitude e, com isso, gerasse o não-habitual. Fazendo-se uma coleção desses momentos e fragmentos de imagens e de memórias em repetição, *Bandoleiros* nutre-se (vide a instalação de Opalka) do “rodízio das nuances”. Em *Bandoleiros*, o leitor passa a desenvolver algo que, na focalização da narrativa, ao “rearmar” a trama, torna-se próximo das estratégias de um colecionador, ao “armar” sua coleção. A morte obsessiva de João, que se repete como uma marca de identidade, instaura a possibilidade de implantar novas relações de tempo e espaço. Diferentemente dos romances experimentais, a ruptura dos nexos lógicos da narrativa não se dá por maneirismos de estilo, mas por meio de recursos “insignificantes”. E isso num trabalho minucioso de intertextualização com signos que apontam para variados sistemas não-verbais, como filmes, músicas, códigos sociais.

Em *A tragédia brasileira* (1987), de Sérgio Sant’Anna, encontra-se também uma pedagogia do olhar. Ancorando-se no caráter de espetáculo (a própria questão da teatralização informa a trama) da literatura e da sociedade da época, Sant’Anna desenvolve-o através do recurso à auto-referencialidade obtida de várias formas. A mais constante e flagrante é o personagem “poeta”, que se torna condutor da metáfora do olhar que perpassa toda a narrativa. Num trecho, do auto-intitulado “romance-teatro”, encontra-se esta elucidadora reflexão, que funciona como mote: “Poeta é aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha (n)aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes”<sup>5</sup>. O texto que disso resulta é um “lugar tenso” em que o semelhante e o diverso se encontram. A arte passa a ser focalizada como forma de olhar *dessemelhante*, lançado ao mundo; por sua vez, o artista vale por aquele que pode levar o outro a distinguir, às vezes, até a perceber aquilo que exige mediação para ser percebido. Evidencia-se uma matriz subterrânea romântica nes-

se posicionamento do artista, ao qual se atribui o poder da criação como desvelamento de algo subterrâneo, oculto. O olhar artístico, nesse texto, fala, inicialmente, a partir de um observatório romântico, mórbido, necrófilo e *kitsch*, pela sua intencional repetição exaustiva. Mas fala também a partir de um observatório grotesco, rodrigueano, assim como de um observatório instalado pela sociedade da mídia. Cada um desses “observatórios” é um lugar cultural, um lugar “pronto”, que a narrativa quer desconstruir e re-significar. Todo o texto gira em torno da “representação da representação”, na qual a morte da personagem Jacira é narrada e encenada, a partir da imagem de um espelho tríplice que multiplica sua figura, e que a configura como imagem em metamorfose. Por em cena, pintar, encenar, ato, cena, quadro são “palavras-chave” desse procedimento narrativo que, em certos momentos, ganha uma dimensão barroca, operando por núcleos, que sofrem uma operação dupla e opositiva de concentração e dispersão. Na pedagogia desse olhar narrativo, há um princípio organizador de que o texto não abre mão e que está anunciado na sua epígrafe: “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”<sup>6</sup>. Num texto que, de certo modo, acentua a tradição vanguardista do próprio autor, Sant’Anna promove a discussão do papel da arte numa sociedade de que emerge uma nova sensibilidade de leitura e recepção.

No circuito dessa narrativa do olhar, outros textos, desses e de outros autores, poderiam ter sido comentados, por sua importância e qualidade. Mas creio que essa é uma boa mostra do campo fértil que o romance brasileiro dos anos de 1980 nos ofereceu. A tradição ocidental tem se esmerado em privilegiar o olhar, desde a antiguidade, na literatura e na filosofia. Mas a experiência dos anos 80 revela algo não pensado por essa tradição, que se marcara pela referência ao olhar como iluminação do oculto. De acordo com Silvano Santiago em “O narrador pós-moderno”<sup>7</sup>: a pós-modernidade nos revela um narrador que olha para se informar e, não, para mergulhado

---

<sup>5</sup> Sant’Anna, *A tragédia brasileira*, p. 34.

<sup>6</sup> Id., p. 5.

na própria experiência, doá-la a outrem. Na sociedade da imagem, o homem não mergulha mais para dentro de si, em busca de um eu profundo. Dissociado de si mesmo, nos milhares de brilhos vidrilhos das imagens que cintilam, ele mal consegue ver. Olhar, espiar, flagrar, observar são modos de ser de um *eu* que se pulveriza nos “fotogramas” de uma subjetividade que se (re)conhece como imagem, ela mesma, captada e construída, ao mesmo tempo, no conluio do ser consigo e com o que dele diz a avassaladora carga dos *flashes* a que um cotidiano violento o submete e ao qual ele reage. Ser e atuar andam juntos na pós-modernidade.

## Bibliografia

BENJAMIN, Walter. “O narrador”, em Walter Benjamin e outros. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 29-56.

19<sup>a</sup>. BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987. (Catálogo)

CLAUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

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

SANT’ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro, 1987.

SANTIAGO, Silvano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

———. “O narrador pós-moderno”, em *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Prefeitura do Município do RJ, 5: 4-13, 1986.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizontes, 1986.

TORRES, Antonio. *Balada da infância perdida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Recebido em janeiro de 2004.

Aprovado em junho de 2004.

---

<sup>7</sup> Santiago, “O narrador pós-moderno”, pp. 4-13.