

A CANETA-CÂMERA DE SÉRGIO SANT'ANNA:

MARCAS DO CINEMA NO CONTO “UMA VISITA, DOMINGO À TARDE, AO MUSEU”

SÉRGIO SANT'ANNA'S PEN-CAMERA: MARKS OF THE CINEMA IN THE SHORT STORY “A VISIT TO THE MUSEUM ON SUNDAY AFTERNOON”

Fernando Albuquerque Miranda*

Resumo

O impacto cultural engendrado quando do surgimento do cinema no final do século 19 transformou as formas pelas quais o homem passava a experimentar e a representar o mundo. No que se refere à literatura, a sétima arte deixou suas marcas na escrita de diversos autores – e em movimentos literários como o Modernismo – desde então. Nosso objetivo é analisar como ocorre essa influência na contemporaneidade. Para isso, tomamos como objeto de estudo o conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, reunido no livro Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer), do escritor Sérgio Sant'anna.

Palavras-chave: *Literatura, Cinema, Sérgio Sant'anna.*

Abstract

The cultural impact engendered when the cinema emerged at the end of the 19th Century transformed the ways in which man started experimenting and representing the world. In relation to literature, the seventh art has since then left its marks in the writing of several authors – and in literature movements such as Modernism. Our objective is to analyze the way in which this influence occurs in contemporary times. In order to achieve that, we have taken the short story “A Visit to the Museum on a Sunday Afternoon” [“Uma visita, domingo à tarde, ao museu”], presented in the book Notes by Manfredo Rangel, reporter [Notas de Manfredo Rangel, repórter], (A respeito de Kramer) [About Kramer], written by Sérgio Sant'anna.

Key words: *Literature, Cinema, Sérgio Sant'anna.*

Cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação... basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável.

João do Rio

I Introdução

O horizonte técnico que despontou no Brasil na virada do século 19 para o 20 teve como um de seus principais acontecimentos a chegada do cinematógrafo dos irmãos Lumière. O impacto cultural desse invento foi particularmente interessante na literatura nacional. Escritores contemporâneos ao surgimento do cinema, entre eles o cronista carioca João do Rio, foram sensíveis às marcas das imagens em movimento que eram projetadas no *écran* das salas de cinema.

João do Rio levou essa referência para seus escritos a ponto de batizar de *Cinematographo* sua coluna de crônicas, iniciada em 1907, na *Gazeta de Notícias*¹, ao perceber similaridades entre sua atividade de cronista e as características da nova arte. Mas foi com os modernistas que a linguagem cinematográfica teve alguns de seus procedimentos traduzidos para a literatura, conforme salientam Flora Süssekind (1987) e Renato Cordeiro Gomes (2002).

A partir de então, recursos como a montagem, princípio básico que estrutura a narrativa cinematográfica, passaram a ser adotados frequentemente em uma compreensão por parte dos escritores da literatura como técnica. Nosso objetivo é analisar como a adoção desse tipo de procedimento ocorre na produção literária contemporânea. Mais especificamente, tentaremos identificar se isso ocorre – e como ocorre – na obra de um escritor como Sérgio Sant'anna, um dos principais expoentes da literatura brasileira na atualidade.

Escolhemos para este estudo o conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, reunido no livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)*, lançado pelo escritor na década de 1970. Para formular esta pesquisa, abordaremos as confluências observadas entre cinema e literatura desde o final do século 19, com a chegada do cinematógrafo ao Brasil, as formas como ocorreram os impactos da sétima arte na escrita e o conceito de montagem, tal como o define Sergei Eisenstein (1990).

2 A Visão, o Cinema e a Escrita

Sérgio Sant'anna parece fornecer ao leitor, desde o início, a senha de que a visão será o sentido privilegiado em seu conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”. O título já indica o local, essa espécie de templo consagrado ao ato de olhar, onde se desenvolverá a história, que narra a visita

de um grupo de turistas monitorada por um guia. Ainda antes de iniciarmos a leitura, temos a ilustração de Mariza e Celso Werneck que abre o conto e que estiliza, em uma planta de museu, os passos dos visitantes. A imagem funciona como um suplemento à narrativa textual (Sant'anna, 1977, p. 159).²

A visão é o sentido que se sobressai também em outros contos do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)* (1977), como em “O arquiteto”, “A morte do pintor surrealista” e “O espetáculo não pode parar”, todos protagonizados por personagens de profissões que trabalham com o aspecto visual: o arquiteto, o pintor e o ator de teatro. Em “God save the king”, a referência à visão é mais contundente. Sant'anna dispõe figuras geométricas, como um círculo, um retângulo e um quadrado, um mapa do Afeganistão e partituras de música em meio ao texto para narrar a história do professor que ministra uma aula de assuntos gerais.

Mas além das referências explícitas à visão, a narrativa do conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu” organiza-se de acordo com uma técnica de montagem que muito se assemelha à da linguagem cinematográfica. É nessa perspectiva que se torna mais relevante a referência à visão, à imagem. Nesse sentido, é possível identificar traços que inserem o livro, de maneira mais ampla, e o conto, de forma mais específica, dentro de uma tradição literária iniciada a partir de 1895, quando é inventado o cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Lumière. Trata-se de um período em que se evidencia a repercussão dessa técnica na escrita como consequência do impacto cultural engendrado pelas imagens em movimento.

A entrada em cena do cinema ocasiona uma profunda mudança da visão humana pela ampliação (instaurada pela técnica) de suas possibilidades. Enxergar o mundo em movimento, condição iniciada timidamente pelos modernos sistemas de transporte, chegou à sua plenitude com a sétima arte. As paisagens fugidias, que passavam pelas janelas dos trens, migraram para o *écran* das salas escuras dos cinemas acrescidas de uma dinamicidade até então impensada pelo homem.

No clássico “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1982) percebe de forma pioneira a realidade mediada por esse meio de comunicação transformar-se por intermédio de recursos como os grandes planos e a câmera lenta.

Realizando o inventário da realidade através de seus grandes planos, sublinhando os detalhes ocultos em acessórios familiares, explorando meios vulgares sob a genial direção da câmera, o cinema, se por um lado nos faz melhor perceber as necessidades que dominam nossa vida, conduz por outro a abrir um campo de ação imenso e de que não suspeitávamos. Nossos cafés e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações e fábricas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Veio então o cinema e, pela dinamite de seus décimos de segundo, explodiu este universo concentracionário; assim, abandonados em meio aos estilhaços arremessados ao longe,

agora empreendemos viagens de aventureiro (p. 233).

Para Benjamin (1982), com o meio de reprodução de imagens em movimento, a realidade descortina-se maravilhosa e libertária para o homem, como num empreendimento de “aventureiro” e à semelhança de roteiros ficcionais filmados. As formas de o homem experimentar o mundo mudam completamente. Natural que essa mudança viesse a imprimir suas marcas nos modos pelos quais o homem passava a representar este mundo.

A influência do cinema foi particularmente relevante na escrita. Mas antes de seguir esse raciocínio, é necessário destacar que literatura e cinema influenciaram-se mutuamente ao longo da história. Sergei Eisenstein (1990), em seu ensaio “Dickens, Griffith e nós”, lembra que o estilo de filmagem do diretor David Wark Griffith em parte decorreu da narrativa do escritor Charles Dickens. Eisenstein recupera em seu ensaio depoimentos em que o diretor norte-americano afirmava ter se inspirado em Dickens para realizar seu trabalho. O cineasta e pensador russo confirma isso ao identificar procedimentos de filmagem típicos de Griffith no livro *Oliver Twist*, como a montagem paralela, em que situações que se desenvolvem com diferentes grupos de personagens ao mesmo tempo, mas em lugares diferentes, são narradas paralelamente até convergirem para um desfecho onde se cruzam.

Seguindo essa via de mão dupla, a relação entre literatura e cinema é analisada em sentido inverso pela pesquisadora Flora Süssekind. Em *Cinematógrafo de letras* (1987), em que estuda o impacto da técnica no Brasil do final do século 19 e início do 20 tomando como objeto de estudo a obra dos pré-modernistas, ela analisa as maneiras como os meios de reprodutibilidade técnica são, primeiro, representados pela literatura e, depois, as formas como os procedimentos característicos das linguagens da fotografia e do cinema são apropriados e traduzidos em técnica literária.

Um dos autores estudados por Süssekind é o cronista João do Rio. Por meio de trechos extraídos das crônicas publicadas por ele em *Cinematographo*, ela mostra a clara percepção do pré-modernista da proximidade de sua atividade de cronista com a cinematografia. Vejamos:

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia –, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (Rio *apud* Süssekind, 1987, p. 46-47).

O cronista como um operador, as crônicas como fitas e o livro de crônicas como um cinematógrafo de letras. Segundo a crítica, desse excerto deixa transparecer a consciência do autor a respeito da similaridade entre seu ofício e o fazer cinematográfico.

Mesmo sem aprofundar sua pesquisa para a obra dos modernistas, Flora Süssekind (1987) explica que é com esse movimento (a partir dos anos 1920) que as montagens e cortes típicos da linguagem cinematográfica passariam a ser intencionalmente utilizados, em uma compreensão por parte dos escritores da literatura como técnica. Renato Cordeiro Gomes (2002) parte de onde termina a pesquisa de Süssekind. No artigo “De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e

a literatura”, ele se debruça sobre as obras dos modernistas para demonstrar os traços do cinema em textos desses autores. Sua análise aborda poemas de Oswald de Andrade e o livro de crônicas de viagem *Pathé-Baby* e *prosa turística: o viajante europeu e platino* (1926), de Alcântara Machado e com ilustrações de Antônio Paim Vieira. Nesse caso, o cinema, para Gomes, uma “máquina de fantasia”, fornecerá novos elementos à escrita que sofisticarão a simples analogia observada na obra dos pré-modernistas.

Essa máquina de fantasia, para além da analogia, fornecerá processos de construção atrelados a uma linguagem, a um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do *close*, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que são associados a uma linguagem metonímica (às vezes de feição cubista), elíptica, sem ligaduras, em processos de síntese proporcionados pela *camara eye*, que associa a visualidade a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem (Gomes, 2002, p. 97-98: grifo no original).

É nessa perspectiva que o crítico faz a leitura dos poemas “Bucólica” e “Procissão do enterro”, ambos do livro *Pau-brasil* (1925), de Oswald de Andrade. Ele percebe procedimentos cinematográficos adotados pelo poeta ao destacar *close-up*, *flashes*, panorâmicas, cortes (onde cada verso apresenta-se como uma imagem fragmentada), movimentos de câmera, alternância de imagens visuais e acústicas. Gomes (2002) ressalta que “tais imagens precisam ser articuladas pelo leitor que procede à síntese, ao acionar uma sintaxe que aproxima os feixes icônicos e se abre à montagem” (p. 99).

O livro de Alcântara Machado é uma clara manifestação de simbiose entre literatura e cinema que reúne relatos de viagens a cidades europeias escritos para o *Jornal do Comércio* em 1925. Essa simbiose começa pelo título. *Pathé-Baby* é o nome de uma máquina de filmar para amadores lançada pela *Pathé Frères* na década de 1920. A edição abusa dos recursos gráficos ao incluir folha de rosto em forma de anúncio do “livro-filme”, índice escrito em várias tipologias, como um programa de cinema (muito comum antigamente), em que se destacam as especificações de cada capítulo/filme (como em quantas partes se subdividem ou informações do tipo “superespecial película de grande montagem”, apostado que vem junto ao capítulo dedicado a Paris), preço da exibição-livro, além de anúncio do próximo livro (atração) de Machado, que seria publicado em breve. *Pathé-Baby* conta ainda com a *ouverture* (prefácio), assinada por Oswald de Andrade, e a moralidade no final com a transcrição de uma estrofe da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

Aspecto marcante do livro são as ilustrações do artista plástico modernista Antônio Paim Vieira para cada início de capítulo/filme. O artista esboça croquis das cidades-tema projetados em uma tela com a presença de uma orquestra, como as que acompanhavam as exibições dos filmes mudos, composta por uma pianista, o contrabaixista, o flautista e o violinista. Dessa forma, tem-se uma narrativa icônica que se desenvolve subliminarmente ao longo do livro – à medida que se sucedem os capítulos, os músicos vão abandonando seus postos até sobrar apenas o contrabaixista. Com relação aos textos, Renato Cordeiro Gomes (2002) explica que o escritor conjuga sons, trechos de poemas, letras de música e árias de óperas, falas, escrituras de cartazes e discussões que sugerem, por meio da montagem, a diversidade de cada cidade visitada.

Passado esse primeiro impacto causado pelo surgimento do cinema no último decênio do século 19 e nos primeiros do século 20, percebe-se que a linguagem cinematográfica vai se incorporando com certa naturalidade na escrita. Esse sincretismo nos remete às ideias de Adorno e Horkheimer (1982), e também de Edgar Morin (1987), sobre a peculiaridade dos produtos da indústria cultural

de conjugar elementos característicos de diversas linguagens técnicas em sua forma e conteúdo. “O acordo entre palavra, música e imagem realiza-se mais perfeitamente que no Tristão...” (p. 163), constatam Adorno e Horkheimer em “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas” (1982).

Silviano Santiago (2004) percebe a confluência literário-cinematográfica ocorrer de forma mais sutil na produção dos escritores brasileiros dos anos 1930 e 1940. Ele argumenta que a literatura desse período tentou fazer concorrência ao cinema pela apropriação de uma de suas principais especificidades: a de intervir no tempo presente, representando-o e difundindo as grandes questões suscitadas por ele (p. 115).

O autor cita o “efeito de choque”, em uma releitura da ideia de Walter Benjamin sobre o cinema e seu espectador, causado pelo poema de Carlos Drummond de Andrade, “A morte do leiteiro”, no leitor, ao agilizar “nele a sua sensibilidade para melhor compreender os problemas do ‘nosso tempo’” (Santiago, 2004, p. 117). O poema, que narra o assassinato do leiteiro, que é confundido com um ladrão na madrugada urbana pelo proprietário de uma casa, traz o toque contemporâneo da violência indiscriminada que exemplifica, na apreciação de Santiago, essa confluência entre cinema e literatura no tratamento de questões suscitadas pelo tempo presente.

As marcas do cinema encontram-se hoje pulverizadas na escrita. É possível percebê-las não só na literatura, mas também no jornalismo, na publicidade e em textos da internet. Trata-se de recurso recorrente que descreve uma das características dessa nossa sociedade, do espetáculo, conforme Guy Debord (1997), onde as relações sociais entre pessoas encontram-se mediadas pelas imagens. As marcas da sétima arte são trabalhadas na literatura contemporânea desde as formas mais simplórias até com altos graus de requinte. Na prosa de um escritor sofisticado como Sérgio Sant’anna, é possível encontrar uma estratégia narrativa articulada como montagem cinematográfica das mais interessantes. É o que pretendemos demonstrar no conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”.

3 Sérgio Sant’anna e a Caneta-Câmera

Em seu livro *Estética do cinema*, Henri Agel (1982) chama a atenção para um texto de 1948 de Alexandre Astruc em que o ensaísta fala de uma nova idade do cinema que nomeia a da “câmera-caneta”. De acordo com Astruc (*apud* Agel, 1982), o cinema encontraria uma fase em que se tornaria “uma escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita” (p. 81). Em contrapartida, essa simbiose deu à escrita a condição de organizar-se como técnica em uma fase que denominaremos de “caneta-câmera”, invertendo o raciocínio de Astruc. Após o cinema, o ato de escrever permitiu ao escritor, sob o impacto dessa técnica, mergulhar no branco do papel como se este fosse uma tela e construir ali com sua “caneta-câmera” um universo imaginário amplo de significações.

A noção de montagem incorporada à escrita, por exemplo, abriu novas possibilidades semânticas ao texto. É o mesmo princípio pesquisado e colocado em prática por Sergei Eisenstein no cinema. No ensaio “Fora de quadro” (1990)³, no qual mergulha na cultura japonesa para demonstrar traços cinematográficos existentes fora do cinema japonês, ele verifica procedimento semelhante nos hieróglifos orientais e sua construção de sentido. A combinação de dois hieróglifos, cada um representando um objeto diferente, nos diz o cineasta, deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto. Dessa forma, teríamos:

... a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”;
um cachorro + uma boca = “latir”;
uma boca + uma criança = “gritar”;
uma boca + um pássaro = “cantar”;
uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante (Eisenstein, 1990, p. 36).

Este é o mesmo princípio da montagem cinematográfica defendida por Eisenstein (1990). “É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais” (p. 36). Portanto, o conflito, de diversas ordens (de plano para plano e também dentro do próprio plano, como os conflitos de direções gráficas, de escalas, de volumes, de massas e de profundidades), é o ponto de partida do “cinema intelectual” proposto pelo cineasta e pensador russo. De acordo com seu método de montagem, a justaposição de dois planos distintos, sem uma ligação lógica aparente, produziria, pela síntese operada pelo espectador, um significado terceiro.

Essa mesma lógica pode ser aplicada ao conto de Sérgio Sant’anna. De início, temos o conflito que contrapõe a ilustração de Mariza e Celso Werneck ao texto do escritor, o que proporciona ao leitor conjugar intelectualmente as mensagens textual e icônica. Em que medida os passos dos visitantes do museu descritos no desenho guardam semelhança (ou não) com os passos imaginados pelo leitor ao proceder à leitura do conto? O museu que surge na imaginação do leitor ao ler a história é igual ao da planta desenhada? E qual interpretação o leitor extrai da história ao contrapor essas duas mensagens? Aqui também, o produto, e não a soma, dos elementos é que deve ser levada em consideração. O conto adquire, assim, um valor de outra dimensão (ver reprodução em Sant’anna, 1977, p. 159).

Mas podemos dizer que o texto de “Uma visita, domingo à tarde, ao museu” também se organiza segundo um conflito. O conto pode ser dividido em três partes (que inclusive encontram-se separadas com espaços em três blocos de texto): a preparação para a visita ao museu, a visita ao museu e seu desfecho. Na primeira parte, temos uma narrativa (montagem) linear que descreve cronologicamente os momentos anteriores à entrada no museu. Somos informados que os turistas desceram do ônibus, chegaram diante da porta principal do museu, ouviram as instruções do guia e iniciaram a visita – “Nós descemos do ônibus especial. (...) Nós penetramos no corredor à direita e começamos a visitar o museu” (Sant’anna, 1977, p. 161-162).

A segunda parte, que narra a visita em si, é organizada como uma sucessão de *flashes*, de planos, fragmentos de imagens, que compõem um mosaico de obras de arte, que são oferecidos ao leitor. É uma montagem de frases justapostas que revelam os inúmeros objetos artísticos apreciados pelos turistas.

Nós vimos uma chinesa do período neolítico. Nós vimos a estátua egípcia do Rei Sahure e A Divindade (2480 a. C.). Nós vimos um colar de ouro da Babilônia, do século XVI a. C. Nós vimos a estátua do faraó Sesóstris I. Nós vimos a Esfinge de Sesóstris III. Nós vimos o Grande Deus Amun. Nós vimos o General Horemheb, Escriba. Nós vimos três garrafas peruanas, do século XIII a. C. Nós vimos o vaso chinês, em bronze, do período da Dinastia Shang. Nós vimos um cavalo grego, do século VIII a. C. Nós vimos uma cabeça de leão, assíria, em marfim. Nós vimos um antilope de prata, iraniano. Nós vimos um vaso etrusco.

Nós vimos a estátua grega de Afrodite. Nós vimos Eros Adormecido. Nós vimos os murais romanos do século I a. C. Nós vimos o busto do Imperador Calígula. Nós vimos a Colossal Cabeça de Constantino. Nós vimos a figura hindu de Buda, em pé. Nós vimos a figura chinesa de Buda, em pé. Nós vimos a figura de Buda sentado. Nós vimos as esculturas maias, em pedra, do século VII d. C. Nós vimos A virgem e O Menino Jesus, bizantinos. Nós vimos a arte sacra europeia medieval. Nós vimos os trabalhos do Islã. Nós vimos as esculturas eróticas da Índia Medieval. Nós vimos as pinturas japonesas do período de Kamakura. Nós vimos um pássaro de bronze, gótico, italiano. Nós vimos A Virgem da catedral de Strasbourg. Nós vimos Os quatro cavaleiros do Apocalipse. Nós vimos O exército de Assad Ibn Karibe atacando o exército de Iraj, subitamente durante a noite. Nós vimos uma armadura italiana, do ano 1490. Nós vimos Um unicórnio na fonte. Nós vimos A tentação de Santo Antônio no deserto. Nós vimos A nau dos insensatos, de Hyeronimus Bosch. Nós vimos A terra da cocaína, de Brueghel. Nós vimos O retrato de um eclesiástico, de Jean Fouquet. Nós vimos A expulsão do paraíso, pintada por Giovanni di Paolo. Nós vimos A última comunhão de São Jerônimo, pintada por Botticelli. Nós vimos o estudo para um projeto de monumento equestre, de Antonio Pollaiuola. Nós vimos O julgamento final, de Van Eyck. Nós vimos as mulheres nuas da Renascença. Nós vimos Toledo, vista por El Greco. Nós vimos os estudos de Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo. Nós vimos Alpheus e Arethusa. Nós vimos a estátua da Temperança. Nós vimos O jardim das delícias. Nós vimos as armaduras inglesas. Nós vimos um sacerdote Zen, japonês. Nós vimos um corneteiro nigeriano, em bronze, do século XVI. Nós vimos uma cabeça em madeira e metal, do Gabão. Nós vimos o busto do Cardeal Scipione Borghese. Nós vimos Os músicos barrocos, de Caravaggio. Nós vimos A entrada triunfal de Henrique IV em Paris. Nós vimos Aristóteles contemplando o busto de Homero, pintado por Rembrandt. Nós vimos O jardim do amor, de Rubens. Nós vimos Cupido e Psyche no Banho. Nós vimos a Toilette de Vênus. Nós vimos o Autorretrato de Goya. Nós vimos os expressionistas alemães. Nós vimos Bodhidharma atravessando as ondas. Nós vimos Naniwaya Okita, servente da casa de chá. Nós vimos as esculturas em madeira, da Oceania. Nós vimos Perseus carregando a cabeça de Medusa. Nós vimos Salomé. Nós vimos a Mulher com o papagaio, de Manet. Nós vimos A cigana adormecida, de Henri Rousseau. Nós vimos o Ensaio das bailarinas, de Degas. Nós vimos o Golfo de Marselha, visto por Paul Cézanne. Nós vimos A arlesiana, de Van Gogh. Nós vimos As ostras, de Henri Matisse. Nós vimos Adão, de Auguste Rodin. Nós vimos A mulher italiana, de Modigliani. Nós vimos um estudo de Kandinsky. Nós vimos A mulher nua, de Picasso. Nós vimos Gertrude Stein, retratada por Picasso. Nós vimos O violinista verde, de Chagal. Nós vimos O meu pequeno monte branco, de Max Ernst. Nós vimos O autorretrato de Salvador Dali, com pernas de bailarina e cabeça de vaca. Nós vimos A moça com a guitarra, de Braque. Nós vimos A maternidade, de Miró. Nós vimos O curandeiro, de René Magritte. Nós vimos uma tela em branco. Nós vimos uma tela em branco com manchas vermelhas. Nós vimos as composições geométricas de Mondrian. Nós vimos os ready-mades de Marcel Duchamp. Nós vimos o Ritmo outonal, de Jackson Pollock. Nós vimos as composições op. Nós vimos a Lata de sopa, de Andy Warhol. Nós vimos os trabalhos de arte cinética. Nós vimos a escultura móvel e sonora, regida por princípios cibernéticos. Nós vimos uma porção de coisas mais (Sant'anna, 1977, p. 162-164).

Essa série de frases/planos, a princípio isoladas em significado e que avançam por três páginas do conto compondo um só parágrafo, se oferece ao poder de síntese do leitor. A narrativa, linear na primeira parte do conto, cede espaço para uma linguagem do tipo cubista, aparentemente retalhada e sem ligaduras. Mas é possível tomá-la como uma narrativa em montagem e descobrir uma costura subjacente que descreve uma linha do tempo que conta parte da história da arte, ligando a “chinesa do período neolítico”, da primeira frase, à “escultura móvel e sonora, regida por princípios cibernéticos”, da penúltima. O trecho todo cita várias obras de arte expoentes de diversos e sucessivos momentos históricos. A noção de sucessão temporal das obras de arte só se apresenta ao leitor quando este contrapõe as frases (planos) umas com as outras. E o conflito dessa segunda parte do conto com seu desfecho permite outra interpretação.

Na terceira e última parte do conto, Sérgio Sant'anna (1997) nos informa que o grupo de turistas que visita o museu chega, cansado, a uma varanda quadrada entre dois corredores. Havia uma amurada de mármore idêntica em cada um dos lados da varanda. O grupo de turistas se debruça na amurada de um lado e um outro grupo de visitantes se debruça na amurada idêntica do lado oposto. O autor descreve os componentes de seu grupo e os do outro grupo e eles também são idênticos. O conto termina assim:

Nós estávamos ali, na varanda quadrada. Nós estávamos ali, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos... (p. 165).

Pode-se interpretar que esse trecho final descreve na verdade a última obra de arte contemplada pelo grupo de turistas. Os visitantes não se encontravam em uma varanda quadrada entre dois corredores, e, sim, diante de uma espécie de instalação, dessas que são comuns na arte contemporânea, com um espelho de dimensões suficientes para refletir todo o grupo. Daí, o vaivém de olhares. A descrição em ordem cronológica das obras de arte contempladas pelos turistas na segunda parte do conto serviria como prelúdio a essa derradeira apreciação de uma peça artística.

Cansados, os visitantes não teriam se atentado para isso? Disperso, o guia não os teria advertido para essa última obra de arte? A obra era tão insignificante que não chamou a atenção para si como objeto artístico? A leitura do conto converge, em nosso entendimento, para essa dúvida. Os conflitos das três partes da história, das frases/plano da segunda parte e destas com a terceira e ainda do conto como um todo com o desenho que o antecede se oferecem ao exercício (intelectual) da associação. O processo de montagem possibilita essa articulação.

4 Considerações Finais

A mimetização da linguagem cinematográfica pela escrita apresentou várias nuances desde o surgimento do cinematógrafo em 1895. As analogias com a sétima arte verificadas nas obras dos pré-modernistas evoluíram, já com os modernistas, para o uso intencional do *close*, das panorâmicas, dos cortes e da montagem. A técnica do cinema, que antes recebera a influência da escrita, invadiu a literatura como consequência do impacto cultural causado pelo meio de reprodução de imagens em movimento.

Um dos aspectos mais interessantes desta confluência entre cinema e literatura foi a possibilidade do uso da montagem como recurso para a criação de significados subliminares no texto. Ao estudar a cultura japonesa e captar traços da linguagem cinematográfica existentes fora do cinema japonês, Sergei Eisenstein (1990) demonstrou como, a exemplo do que ocorria com os hieróglifos orientais, a combinação de dois planos, cada qual representando uma ideia diferente, pode sugerir um terceiro significado que se completa fora do quadro (do cinema). Ou seja, um sentido terceiro que se forma na mente do espectador pelo confronto suscitado pela justaposição de dois planos contrastantes.

Esse tipo de montagem intelectual foi verificado na produção literária por vários teóricos que perceberam o impacto cultural da sétima arte e a repercussão deste na literatura. É o que demonstram os estudos de Flora Süssekind, Renato Cordeiro Gomes e Silviano Santiago ao descreverem a representação textual do cinema, o uso da literatura como técnica de montagem e a literatura como intervenção no tempo presente e difusão das grandes questões que este faz emergir.

Na produção literária contemporânea, a influência da técnica cinematográfica pode ser percebida na obra de vários escritores. Mas existem “usos” e “usos” desse tipo de procedimento. Há autores que lançam mão do recurso exatamente como faziam os pré-modernistas 100 anos atrás por meio de uma mera representação do cinema. E existem aqueles que lançam mão da montagem como técnica de redação das maneiras as mais sofisticadas.

Sérgio Sant’anna pertence a esse último grupo. As referências à visão, à imagem, estão pulverizadas em seu livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)*, mas estas são sugestionadas ao leitor, deixando a ele o trabalho de identificá-las. Trata-se de literatura inteligente para um leitor inteligente. No conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, o lugar privilegiado que ele confere à visão evolui para o uso de um recurso de montagem que possibilita – pelo conflito entre mensagem icônica e textual e pelo conflito existente dentro da própria narrativa –, a quem lê, realizar sua própria articulação dos elementos. As partes, em princípio isoladas em significado, podem, como prega Sergei Eisenstein, ser combinadas em contextos intelectuais.

Notas

¹ Depois, João do Rio lançaria o livro homônimo de 1909, uma coletânea das crônicas publicadas no jornal.

² A reprodução gráfica da visita ao museu, que abre o conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)*, de Sérgio Sant’anna (1977, p. 159), não pôde ser reproduzida neste artigo, porque não foi possível fazer o contato com os autores da arte. A edição do livro é de 1977 e a editora, ao que parece, já foi incorporada a outras empresas. Por essas razões, remetemos o leitor para o livro de Sérgio Sant’anna (1977, p. 159), se houver interesse em apreciar a citada reprodução.

³ Esse mesmo ensaio foi publicado com o título “O princípio cinematográfico e a cultura japonesa”, na revista francesa *Transitions*, em 1930, e com o título “O princípio cinematográfico e o ideograma”, na primeira edição de *Film form*, em 1949.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 155-204.

AGEL, Henri. *Estética do cinema*. São Paulo: Cultrix, 1982.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 205-240.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: OLINTO, Heidrun; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 91-111.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

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

Dados do autor:

*Fernando Albuquerque Miranda

Doutorando em Letras/Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora – e Bolsista do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF.

Endereço para contato:

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Secretaria da Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários
Campus Universitário Martelos
36036-330 Juiz de Fora/MG – Brasil

Endereço eletrônico: nandominas@hotmail.com

Data de recebimento: 27 maio 2010

Data de aprovação: 4 abr. 2011