

## LEITURA DE UMA DUPLA E TENSA ENCENAÇÃO EM “O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

Acácio Luiz Santos<sup>1</sup>

RESUMO: Este artigo investiga o conto “O espetáculo não pode parar”, de Sérgio Sant’Anna, destacando a encenação dentro da encenação narrativa, as mudanças do eto discursivo, o fim da verossimilhança e os elementos culturais que valorizam o entretenimento em detrimento da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant’Anna; cultura pós-moderna; eto discursivo; estratégias narrativas.

ABSTRACT: This article investigates Sérgio Sant’Anna’s short story “O espetáculo não pode parar”, emphasizing: the staging within a staging in the narrative; the changes of the discursive ethos; the end of the text verisimilitude; and cultural elements that evaluate entertainment rather than art.

KEYWORDS: Sérgio Sant’Anna; postmodern culture; discursive ethos; narrative strategies.

### Introdução

O presente trabalho investiga uma montagem narrativa dentro de uma montagem narrada em “O espetáculo não pode parar”, de Sérgio Sant’Anna, conto originalmente publicado em *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973. Para dar conta desta leitura particular, preciso entretanto estabelecer algumas definições preliminares. Inicialmente, por sua própria trama, um ator enfadado que encena rotineiramente uma peça de sucesso de crítica e de público, e nos conta sua experiência repetida seis vezes por semana, o conto estabelece três níveis de encenação: a montagem da peça; a experiência pessoal do ator-narrador nesta montagem; finalmente, a própria narração desta experiência. Importa aqui, portanto, ter em mente o conceito de “encenação da informação”. Este prevê um sujeito informante, que “deve levar em conta os componentes da situação de comunicação, sem o que não seria compreendido, mas, ao mesmo tempo, pode jogar com tais componentes, combiná-los de uma maneira particular e apresentá-los de diversas formas.” (CHARAUDEAU, 2007, p.129) Esta encenação da parte do sujeito informante deve entretanto ser significativa para seu receptor. Com efeito, a informação encenada participa do mundo fenomenal para viabilizar um sentido ordenado. Sendo assim, mais que o acontecimento, a encenação deve significar um “processo evenemencial”. Desta forma, o sentido ordenado necessita “que se produza uma *modificação* no estado do mundo fenomenal, geradora de um estado de desequilíbrio, que essa modificação seja *percebida* por sujeitos (..) num efeito de “saliência”, e que essa percepção se inscreva numa rede coerente de

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / UFF.

*significações sociais* por um efeito de “pregnância”. (id. p.99-100) Neste processo, não raro o sujeito informante comunica um particular *eto* (ou *ethos*) discursivo. O *eto*, por sua vez, implica alguns princípios mínimos. Inicialmente, ele “é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala”; em segundo lugar, ele “é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro”; e finalmente, em terceiro lugar, ele “é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2008, p.17) Finalmente, para compreender o funcionamento semiótico particular deste universo narrativo, preciso remeter-me às estruturas modais e aspectuais deste. As primeiras, conforme o modelo greimasiano, definem três níveis. “As modalidades do “querer” e do “dever” pertencem ao nível *virtual* dos atores, as modalidades do “poder” e do “saber” pertencem ao nível da *atualidade*, e as modalidades do “fazer” e do “ser” pertencem ao nível da *realização*.” (NÖTH, 2005, p.161) Quanto às segundas, as “aspectualizações, em suma, descrevem continuidades, descontinuidades, estabilidades e instabilidades na representação narrativa dos eventos.” (id. p.162) Com tais conceitos e definições, passo agora a descrever a leitura proposta.

### **Uma dupla encenação: leitura de “O espetáculo não pode parar”**

O conto “O espetáculo não pode parar” anuncia, desde sua abertura, a estrutura complexa de representação narrativa de uma montagem:

Acontece todas as noites: eu estou deitado naquele colchão imundo e tudo recomeça. Eu não falo, isto é, eu apenas murmuro frases semi-inteligíveis. Quando há uma pausa no diálogo deles, consegue-se escutar algumas de minhas palavras. Por exemplo: “demônio”, “o fogo dos céus”, “labirinto”, “o fundo”. Coisas neste sentido. Misteriosas. Ou frases inteiras, mas mal pronunciadas e partidas: “eu sou a antecipação do apocalipse”; “a bomba explode silenciosamente”. *Et cetera*. Não é um texto rígido, eu posso improvisar. O diretor deseja um espetáculo moderno e, portanto, ambíguo. As palavras variam com meu estado de espírito. (SANT’ANNA, 1977, p.209)

Já o primeiro período revela a aspectualização dominante na narrativa: a freqüentativa, ou iterativa, marcada pela repetição de uma mesma ação, e que aparece reforçada no início e no fim do período (“acontece todas as noites”; “tudo recomeça”). A ação do personagem-narrador, no entanto, é restrita e desconexa, pois ele se limita a estar deitado num colchão murmurando frases soltas. A esta representação de uma ausência de ordem formal no discurso pronunciado pelo personagem acrescenta-se, quase ao final do parágrafo, uma informação significativa: a menção ao “diretor”. Graças a esta informação, o leitor se situa, final-

mente, no relato do personagem-narrador: este é um ator, narrando seu trabalho numa peça reencenada a cada noite. Mas a referência ao diretor acrescenta ainda uma identificação de “moderno” com “ambíguo”, que pauta a encenação narrada. No âmbito maior da narrativa, por sua vez, o personagem-narrador procede a uma cuidadosa seleção narrativa para veicular a montagem narrada, estabelecendo assim uma dupla encenação, em que seu papel é distinto: na encenação narrada, ele é um personagem que recebe ordens de um diretor-encenador, sujeito informante que visa ao ambíguo; por sua vez, na narrativa ele é o narrador, o sujeito informante que seleciona os elementos empregados para encenar a montagem narrativa, e na condição de participante da montagem narrada o diretor, agora, junto com os demais atores da peça, forma o “elenco” dirigido. O personagem-narrador insere-se assim em uma dupla encenação, alternando os papéis de personagem da montagem narrada e narrador da montagem narrativa. Entre as várias tensões instauradas por este processo, destacam-se as que se manifestam nas estruturas narrativas modais e aspectuais. No plano das modalidades, ele, na montagem narrada, é um ator que *faz* sua parte conforme as instruções do diretor; este é o legítimo agente dos níveis da virtualidade e da atualidade, concentrando as prerrogativas do “querer” e do “poder”. Na montagem narrativa, por seu turno, a relação se inverte: o narrador concentra os níveis da virtualidade e da atualidade, orientando a encenação narrativa, na qual o diretor é apenas um dos “atores do elenco”. No âmbito maior da cultura pós-moderna, a complexa estruturação de vários níveis de encenação mútuos leva a um questionamento sobre a ficcionalização das relações interpessoais promovida por esta cultura, a primeira que erige o caos e a anarquia existencial como valores dominantes. Neste sentido, ser moderno é, como quer o personagem, ser ambíguo; conforme as variações de estados de alma, “as palavras variam”. Este afastamento da expressividade legítima é, por sua vez, afirmado mais adiante:

Antigamente eu me concentrava muito, entregando-me ao máximo à interpretação. As palavras saíam com uma força que eu julgava arrancada da alma. Eu dizia, por exemplo, “o fundo”, com uma entonação especial e aterrorizante e aquilo me atingia também. Mas o tempo passa e a gente vai se descontraindo, se desligando. Talvez eu esteja cansado. Ou me tornando um verdadeiro profissional. Mas as palavras continuam a brotar, como uma segunda natureza. (SANT’ANNA, 1977, p.209)

A tentativa de expressividade da parte do personagem-narrador acaba, por fim, cansando-o. A ausência de expressão acaba identificando-o à imagem do profissional, capaz de realizar sua parte sem envolvimento interior, exata imagem invertida do *amador*. Em termos discursivos, seu *eto*, antes orientado para a captação de um matiz expressivo, o substitui por uma escolha mais desapaixonada e vinculada ao acaso. O distanciamento irônico decorrente revela assim outra atitude cultural privilegiada na cultura pós-moderna, fruto de angústia e tédio: a fruição da imagem por si, tanto mais eficaz quanto desprovida de motivação

conseqüente. Na ânsia de significação, paradoxalmente, qualquer significação acaba servindo:

Nas terças-feiras, que são os piores dias de um espetáculo, os mais frios, eu mal pronuncio minhas falas. São apenas sons meio roucos. Numa destas terças-feiras, eu quase dormi. E parece que ninguém notou a diferença, não houve comentários.

O meu papel é sobretudo estático: serve de contraponto à força deles. Eu estou paralisado numa cama, com uma doença qualquer. Mental ou física, o autor não deixou bem claro. O autor propõe um texto aberto às interpretações e onde as pessoas possam identificar-se. Eu ali deitado e os outros dois personagens plenos de vida, exuberantes. As pessoas selecionam inconscientemente: eu, ou eles dois. Ou mesmo ambas as coisas: a fascinação simultânea por dois pólos opostos: o instinto da vida e o instinto da morte: o conflito. Eu lá, inerte, e eles dialogando e fazendo o resto. (SANT'ANNA, 1977, p.210)

Como decorrência da desordem e da desconexão, o inusitado torna-se aceito como normal; o personagem quase dorme em cena e não é notado. Aqui revela-se outra vez a tensão entre os dois níveis, por aproximação/ distanciamento: ao narrar o incidente, o protagonista do conto distancia-se e revela a contingência fortuita do espetáculo encenado para o público. O espetáculo, como o diretor o encena, promove um texto “aberto” ilimitado; por conseguinte, sujeito ao apagamento de distinções e à “recepção infinita” proveniente de possibilidades apenas sugeridas, não atualizadas. Desta forma, na cultura do espetáculo, se o ritual de encenação artística é social, sua recepção é arbitrária, o que isola o imaginário individual nesta cultura, tornando-o incomunicável. Destaca-se destarte no conto a ficcionalidade assumida não só na essência da encenação, mas presumida da parte do público, o que é realçado já na própria razão sofisticada da montagem:

Na primeira cena, eles entram na sala cuidadosamente, para não me despertar. Mas estamos separados apenas por uma parede e uma porta aberta. O cenário são as duas peças contíguas. A sala, mobiliada sóbria e modernamente. Limpa e funcional. Bem iluminada. O meu quarto, porém, é sujo e escuro e fedido. Teias de aranha, etc. O diretor pediu ao cenógrafo um ambiente que refletisse, além da problemática existencial, a sociedade. O velho e o novo, suponho: as forças em confronto no meio social. (SANT'ANNA, 1977, p.210)

A cenografia oposta dos dois ambientes, conforme o sujeito informante, o diretor, deve significar uma “problemática existencial”, cuja premissa é, todavia, logicamente falsa: a justaposição simples de velho e novo não expressa obrigatoriamente “forças em confronto”. Mais uma vez, graças à dupla encenação, a arbitrariedade da montagem é denunciada no texto, pela intervenção do narrador, que

revela os seus pressupostos. A prática caótica e arbitrária da montagem (pós)-moderna, que em seus menos hábeis praticantes degenera em uma forma de anarquia acadêmica, é, por outro lado, legitimada no circuito social graças à intervenção da instância crítica:

Mas eles não sabem que eu escuto aquelas palavras de amor. A porta está aberta e eu escuto. E meu cérebro está enfermo, mas não ainda paralisado como o corpo. Esta é uma das abordagens fundamentais da peça: o intelectual: um aleijão. Um câncer que, brotando do cérebro, vai neutralizando o corpo e depois se volta, suicida, contra este mesmo cérebro. É o que alguns críticos escreveram. Mas o autor não explicou nada. (SANT'ANNA, 1977, p.210)

A interpretação arbitrária dada pelo personagem-narrador, que constitui uma das “abordagens fundamentais”, é, ao final do trecho, atribuída aos críticos. Com isto, todos os elementos do sistema literário social – autor, obra, público, crítica – compartilham da mesma razão sofisticada, o que, em última análise, assegura o confinamento da experiência autêntica (que, aliás, a cultura pós-moderna põe sob suspeita). É notável também a particular encenação da informação pelo personagem-narrador: ao mencionar “uma das abordagens” da peça, ele aparentemente estaria remetendo-a ao diretor, sujeito informante da montagem narrada, o que é, no entanto, desmentido a seguir. Enquanto sujeito informante da encenação narrativa, o personagem-narrador pode descortinar o apoio mútuo entre as várias instâncias da produção do espetáculo, que tornam este uma apologia ao distanciamento. Há nisto, mais uma vez, uma sutil ironia: numa representação marcada pela abertura infinita, por que a voz da crítica valeria mais que uma interpretação leiga? No conto, portanto, toda forma de expressar uma verdade conceitual ou existencial acaba sendo marcada pelo distanciamento irônico, outra atitude dominante da cultura pós-moderna:

No dia seguinte, ela exagera nos cuidados comigo. Porque se sente culpada, é claro. Eu a odiava antigamente por causa disto. Mas nada podia fazer, imóvel numa cama. E o tempo foi passando, noite após noite, e tornei-me indiferente. Eles nada significam para mim agora. Mas no princípio eu a odiava. Paralisado e delirando e com aquela tosse seca, igual a um tuberculoso, me enervando e enervando à Tânia e Felipe. Afinal, eles são potentes e cheios de vitalidade. (..) (SANT'ANNA, 1977, p.211)

O trecho acima narra a “motivação” do personagem da peça e, no âmbito da narração, surge, não obstante, como irônico, incrustado que está em uma cultura que dissolveu as fronteiras entre o provável e o possível, entre o simulacro e o

verossímil, tornando a expressão deste último distanciada, pois não essencial. A interpretação imaginativa arbitrária, coerentemente, retorna em seguida:

(...) Esta a proposição maior do autor, penso: eu, simbolizando o destino final de todos os homens. Retornando à mãe terra, apodrecendo. Eles, traduzindo dialeticamente a força cega e transformadora da natureza. Ou de uma nova sociedade, sei lá. Tanto é que Tânia ficou grávida e isto para mim possui uma significação óbvia. A criança, a nova vida que chega, enquanto eu já vou partindo. Foi a última obra do autor. Terminada na véspera de seu suicídio, o que se tornou excelente publicidade. (SANT'ANNA, 1977, p.211)

A interpretação arbitrária, agora fornecida pelo personagem-narrador, é finalmente encerrada pelo casual “sei lá”, que quebra a ilusão de seriedade da crítica, em consonância com o ceticismo extremo da cultura pós-moderna, em que o ato de julgar, de emitir juízo de valor é marcado pela suspeita. Mais adiante, no entanto, chega a outra face deste ceticismo: a morte real do autor da peça é apropriada pela produção do espetáculo, tornando-se um elemento de *márquetim* (ou *marketing*); esta apropriação afirma a representação narrativa de uma sociedade do espetáculo capaz de absorver até os elementos extremos da realidade. Esta superabsorção da experiência em proveito do espetáculo é confirmada mais adiante, no seguinte trecho:

Mas Tânia e Felipe. Nas cenas seguintes, eles vão abandonando as precauções. Eles chegam a se amar no próprio chão do meu quarto. Uma perversão sádica, provavelmente. E além de tudo eu sou lixo, zero. Eles não precisam mais se ocultar. E o diretor pediu realismo. Mais do que realismo: uma exasperação brutal dos sentidos, contrapondo-se à minha inércia. Eles rasgando as roupas, se beijando e mordendo. E crueldade, o diretor exigiu. Eles chegam a dançar em torno da minha cama. Uma dança sensual e satânica. Enquanto eu expectoro e sussurro, babando, aquelas palavras e frases desconexas. (SANT'ANNA, 1977, p.211)

O grau dialético do realismo, numa sociedade exasperada por experiência, encontra-se destarte em sua extremação: o “mais do que realismo”, numa sociedade espiritualmente absorvida por desorientação e tédio, só pode atualizar-se pela transgressão, ainda que esta (inter-)fira ou violenta a ética interpessoal. No âmbito da representatividade, o personagem-narrador, com seu palavreado desconexo, pode assim (ironicamente, na narração) significar o indivíduo na cultura pós-moderna, que tem sua dignidade afrontada sem instrumentos para expressar-se em face de tal violação. Destarte, de forma propositalmente colocada para enfatizar o previsível das expectativas pós-modernas (“acontece todas as noites”), o personagem-narrador, prossegue sua narrativa:

Acontece todas as noites: às nove horas. A bela Tânia descrevendo todo o seu ciclo, desde a piedade por mim e o apego ao passado até sua paixão sem freios por aquele pederasta. Todas as noites. Por duas horas. Eu preso àqueles trapos imundos e a coisa se desenvolvendo. Até que a paixão atinge seu clímax. (SANT'ANNA, 1977, p.211)

A descrição da motivação do personagem da peça aparece, já estabelecida a tensão nivelar das várias encenações, agora entrecortada por referência a elementos exteriores à montagem narrada e encenada, como a referência a um personagem da peça, o amante, cujo intérprete é, na vida real, homossexual. Tal procedimento estabelece uma fusão das várias montagens, ajudando a dissolver as noções de realidade e ficção representadas. A insistência no marcador de frequência modal (a ação narrada ocorre “todas as noites”) reforça a diferença entre o espetáculo-para-o-público como um evento único e a encenação-do-espetáculo, incessantemente repetida pelo ator-narrador. Ao tornar-se o sujeito informante da montagem narrativa, este, portanto, desarticula e expõe os modos de produção espetaculares da cultura moderna, a cuja mídia (de entretenimento e jornalística) interessa a permanência da excitação, representada pela aura de novidade perene com que ela cerca seus produtos. A esta exigência da produção cultural dirigida para a excitação, correspondem ainda outros elementos significativos da cultura pós-moderna, como o apagamento da culpa e do mal:

Então ela me mata. Sim, eu sou assassinado. Antes, há o monólogo final, em que ela afirma, entre outras coisas, retirar minha vida por piedade. E também para dar um impulso, uma ajuda à natureza. Tânia diz friamente. Alguns críticos falaram em determinismo histórico, somado à liberdade do homem de apressar o processo. Mas há muita racionalização por parte de Tânia, creio. O que ela deseja, de fato, é desfrutar sem obstáculos dos prazeres da carne. Os deliciosos prazeres da carne. (SANT'ANNA, 1977, p.211-2)

O assassinato do personagem é recebido destarte pelos críticos com uma interpretação novamente fantasiosa, entretanto, neste caso, sobretudo preocupada em apagar a presença do mal e, por conseguinte, de suas implicações de ordem ética. A banalização do mal, com efeito, é uma condição necessária para sua fruição enquanto espetáculo excitante, com a eliminação da noção de culpa; o mal torna-se, desta forma, um reverso da “graça dada pela Graça”, sendo usufruído como um elemento a mais da natureza humana para estimular o público. Mais uma vez o narrador quebra com ironia as interpretações correntes, enfatizando cruamente a motivação da personagem Tânia, volvida apenas para “desfrutar sem obstáculos”, isto é, sem culpa, os “deliciosos prazeres” da carne e do assassinato:

E ela mistura um veneno ao meu remédio. O veneno aniquila lentamente minhas forças, enquanto Tânia continua o seu monólogo. E eu movimento os lábios, sem emitir qualquer som ou significado. Houve algumas tentativas de interpretação para minhas palavras silenciosas nesta cena. Inclusive uma teoria que transfere ao espectador a responsabilidade de preencher aquele vazio. Tânia termina seu monólogo e eu prossigo movimentando os lábios. Algumas pessoas se erguem nas cadeiras, tentando escutar. Mas é só silêncio. E eu morro. Silêncio. (SANT'ANNA, 1977, p.212)

O clímax e desfecho da peça, novamente assinalados por um modalizador freqüentativo (“*e eu movimento os lábios*”; “*e eu morro*”), significam mais um elemento da cultura pós-moderna, em voga já há quase um século: a transferência da questão. A um produto artístico desprovido de significação cabe ao receptor, no caso aqui, ao público, o ônus do sentido. A busca de fornecer este sentido, representada na narrativa pelo afã com que algumas pessoas se adiantam tentando captar as últimas palavras do personagem da peça, é frustrada e descortinada, mais uma vez ironicamente, pelo narrador. “E eu morro.” Não há, pois, resposta, não havia nem uma questão claramente posta. Somente o “silêncio”. Em consonância com seu ajuste à cultura pós-moderna, o espetáculo conclui com êxito:

Aí a cortina desce e eles começam a aplaudir. Eles aplaudem de pé e gritam “bravo”, “bravo”. Certos dias, sobretudo aos sábados, voltamos à cena umas cinco vezes, para agradecer. E eles não param de aplaudir. Há mais de dois anos já. O espetáculo é horrível: grotesco, vulgar e até óbvio, em alguns momentos, beirando o subliterário. O espetáculo é, antes de tudo, patológico. Mas o público gosta. Acontece todas as noites, exceto às segundas-feiras. (SANT'ANNA, 1977, p.212)

A rotina do espetáculo sob o ponto de vista do personagem-narrador é mais uma vez reforçada pelo marcador freqüentativo (“*e eles começam a aplaudir*”; *e eles não param de aplaudir*). A razão cultural pós-moderna, que iguala arte a entretenimento, é sumariada no último parágrafo. O espetáculo é subliterário, patológico, mas é *sucesso* de público, o que garantirá, afinal, sua permanência, num ciclo sugerido pela própria (e brilhante) narração, em que a última frase remete à de abertura.

## **Conclusão**

Do que foi visto, é possível concluir afirmando não apenas a qualidade e o brilhantismo técnico do conto, qualidades aliás comuns na obra do autor, mas sua

significação especial no momento de origem e chegada da cultura pós-moderna na literatura brasileira, ao privilegiar o questionamento dos pressupostos desta cultura e a incentivar, pela construção narrativa, outro artigo muito em falta nela: a autocrítica. Concluo assim afirmando a pertinência de um estudo interdisciplinar da obra do autor para uma compreensão mais aprofundada de sua construção narrativa, aproveitando contribuições da semiótica e da análise do discurso, como, em grau mais modesto, propus-me aqui.

## REFERÊNCIAS

- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. 1ed. 1reimpr. São Paulo: Contexto, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. “A propósito do ethos”. In: MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. 3ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- SANT’ANNA, Sérgio. “O espetáculo não pode parar”. In: *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.