

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

Pedro Manoel Osório dos Santos

**O CONCERTO DOS MEIOS NA LITERATURA: A EXPLORAÇÃO
CONTRA-AMBIENTAL DE SÉRGIO SANT’ANNA**

Porto Alegre – RS

2018

Pedro Manoel Osório dos Santos

**O CONCERTO DOS MEIOS NA LITERATURA: A EXPLORAÇÃO
CONTRA-AMBIENTAL DE SÉRGIO SANT’ANNA**

Trabalho de conclusão de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
da Universidade Federal do Rio grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social –
Publicidade e Propaganda

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da
Silva

Coorientador: Ms. Cássio de Borba Lucas

Porto Alegre – RS

2018

Pedro Manoel Osório dos Santos

O CONCERTO DOS MEIOS NA LITERATURA: A EXPLORAÇÃO CONTRA-AMBIENTAL DE SÉRGIO SANT'ANNA

Trabalho de conclusão de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Ms. Cássio de Borba Lucas

Data da aprovação:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (orientador)

UFRGS

Profª Drª Adriana Coelho Borges Kowarick

UFRGS

Ms. André Corrêa da Silva de Araujo

UFRGS


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado _____

_____ de autoria de
_____, estudante do curso de
_____,
desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, ____, de _____, de 2018.

Assinatura: 

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao grande investimento feito na Educação no Brasil pelos governos sociais-democratas, que permitiu que eu e tantos outros pudéssemos acessar uma universidade pública, gratuita, de qualidade e cada vez mais plural. Agradeço à UFRGS pelo nível de excelência do qual pude usufruir durante a minha graduação.

Agradeço à Luiza Carolina as atentas leituras e os importantes comentários feitos a respeito da teoria de McLuhan.

Agradeço aos companheiros do GPESC os direcionamentos e discussões teóricas sobre o meu trabalho, bem como a convivência nesse tempo em que fui acolhido.

Agradeço ao meu orientador Prof^o Alexandre, um exemplo para a minha formação acadêmica. Agradeço ao meu coorientador Cássio, em quem encontrei um valioso parceiro.

Agradeço à Prof^a Adriana Kowarick e ao André Araujo o aceite em formar a minha banca examinadora e por instigarem este aprendiz.

Agradeço aos amigos, colegas alunos, professores, técnicos e terceirizados da Fabico, que me fizeram sentir em casa em todo esse tempo de graduação.

Agradeço nominalmente a pessoas muito queridas que foram importantes e incentivadoras nessa trajetória de TCC: Filipe, Rafael e Vitória.

Agradeço à minha mãe e ao meu pai os estímulos e condições materiais para concluir essa etapa de estudos.

Agradeço aos meus irmãos Paulo, Mateus e Marcos, meus exemplos.

Agradeço à minha vó Ieda todo o afeto e o carinho.

Melhor do que o silêncio só João.

(Caetano Veloso)

RESUMO

O presente trabalho visa investigar a exploração contra-ambiental de Sérgio Sant'Anna no conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Para isso, abordam-se os postulados de Marshall McLuhan, principalmente no que tange aos conceitos de meios, ambientes e contra-ambientes. Assim, tensiona-se a perspectiva do teórico a respeito das relações entre mídia e literatura, complementando com concepções da literatura brasileira contemporânea. Após ponderação sobre a literatura de Sant'Anna, define-se a metodologia construída para o presente trabalho: a partir de características gerais do conto, identifica-se quais são pertinentes, assim como a identificação de quais meios surgem inicialmente no plano narrativo e constituem funções estruturais no conto, para, por fim, analisar a exploração contra-ambiental do conto *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Conclui-se que os meios são utilizados por Sant'Anna numa recombinação de suas lógicas para explorar uma nova forma de conto, sobretudo na relação contra-ambiental com as mídias eletrônicas. Essa forma distancia-se do padrão impresso de ordem mecânica e sequencial e se mostra próxima ao mosaico e simultânea, induzindo o leitor à participação em profundidade. Ao fim, por recombinação de estruturas, essa forma cria novas lógicas dos meios de comunicação operadas no conto.

Palavras-chave: McLuhan; Ambientes e Contra-ambientes; Meios; Literatura; Sérgio Sant'Anna

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A TEORIA DA COMUNICAÇÃO DE MARSHALL McLUHAN	14
2.1	A Escola de Toronto	14
2.2	McLuhan e os meios	18
2.2.1	<i>Os meios como extensões</i>	19
2.2.2	<i>O meio é a mensagem</i>	23
2.3	Ambientes e contra-ambientes	27
2.3.1	<i>Ambientes</i>	27
2.3.2	<i>Contra-ambientes</i>	29
3	APROXIMAÇÕES DOS MEIOS EM McLUHAN À LITERATURA DE SÉRGIO SANT'ANNA	34
4	A EXPLORAÇÃO CONTRA-AMBIENTAL DE SÉRGIO SANT'ANNA	38
4.1	A literatura de Sérgio Sant'Anna	38
4.2	Metodologia de análise	42
4.3	O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro	44
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
6	REFERÊNCIAS	70

1 Introdução

O papel aceita tudo, conforme uma máxima corrente. Talvez seja por isso que tanto a literatura quanto a comunicação tenham se utilizado dessa materialidade para seus fins. A liberdade criativa e comunicacional que o papel oferece parece não ter tido paralelo, mesmo com as mídias eletrônicas, até, pelo menos, o advento da era digital. O que parece certo é que, por esses atributos, a interseção entre literatura e comunicação é um rico terreno de fomentações linguísticas, estéticas, midiáticas.

O presente trabalho explora justamente o que sugere ser um desses encontros entre literatura e comunicação. Esta monografia aborda o conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant'Anna (SANT'ANNA, 1982). Essa obra, *corpus* a ser analisado aqui, sugere desde o começo um problema comunicacional, pela indicação de meios de comunicação em seu enredo e, principalmente, pelos aspectos formais do conto. O texto distancia-se da forma da prosa habitual, alarga a noção da narrativa literária e mostra-se um verdadeiro trabalho artístico.

Variadas são as vertentes teóricas passíveis de um estudo comunicacional da literatura, algumas mais próxima às letras, como a linguística, outras mais próximas à comunicação. Pela sua singularidade no campo da comunicação, tende-se neste trabalho para os estudos de Marshall McLuhan. O teórico canadense, professor de literatura por formação, é um dos pilares das Teorias da Comunicação, com abordagens originais e que seguem podendo funcionar como premissas até hoje para se pensar o fazer comunicacional. A definição dessa perspectiva para estudar o conto referido deve-se também ao fato de que McLuhan, reiteradas vezes, partia da literatura para pensar a comunicação e apontava formas de convergência entre as duas áreas. O teórico também preocupou-se muito com a passagem da predominância da forma escrita para as formas eletrônicas e, por isso, torna-se essencial apontar seus principais postulados que servem de aporte teórico a este trabalho.

McLuhan, a partir de meados dos anos 1960, apresentou muitos de seus principais conceitos a respeito do estudo dos meios de comunicação. O autor filia-se à Escola de Toronto, sendo muito influenciado pelo pensamento de Harold Innis, economista de formação que influencia de certa forma muitas das ideias de McLuhan. A análise do estudioso leva em conta meios (como será visto, o termo “meio”, nesse autor, tem conceituação diferente e mais

abrangente do que o usual nos estudos da área) como a TV, o rádio, o impresso, o cinema. McLuhan, em determinado ponto de sua obra, concentrou a sua atenção na passagem do mundo mecânico do século XIX para o mundo elétrico do século XX. É nessa transição que desenvolveu conceitos que guiam, em tese, o estudo sistêmico dos meios de comunicação. Entendidos não só os meios de comunicação, mas qualquer tecnologia, como extensão do ser humano, os objetos técnicos e suas linguagens funcionam como extensores superpoderosos de partes do nosso corpo. O cobertor estende nossa pele, o carro estende nossas pernas e por aí vai.

A partir desse pressuposto, é de suma importância para o presente trabalho entender que cada tecnologia – cada extensão de nós mesmos, que pode vir a ser um meio de comunicação – altera os processos cognitivos humanos, pois instala novos padrões na nossa forma de viver. Esses efeitos, como se pode presumir, não impactam isoladamente cada indivíduo, pois estão todos inseridos em contexto tecnológico similar. Então, como as tecnologias afetam em maior ou menor grau todas as pessoas de uma determinada sociedade, o que se pode observar é uma alteração na circunstância psicossocial. Isso ocorre porque, seguindo as explicações de McLuhan, estamos inseridos num ambiente tecnológico, ou ambiente midiático, que reconfigura nossa cognição segundo suas lógicas mais intrínsecas.

Ambientes, na lógica McLuhaniana, são os complexos processos inerentes ao funcionamento das tecnologias que atuam numa sociedade. Cada nova tecnologia, se suficientemente propagada, traz consigo um novo ambiente que age profundamente na cultura. Cada ambiente reprograma as estruturas sensoriais dos indivíduos segundo as suas próprias lógicas, por isso cada alteração no ambiente midiático necessariamente pressupõe uma alteração psicossocial. Um ambiente não é um simples pano de fundo para as situações humanas, mas um poderoso e ativo processo que atua vigorosamente nas relações intra e interpessoais.

Muito desse poder do ambiente atuante sobre a cognição humana deve-se a um fator muito importante apontado por McLuhan: a invisibilidade do ambiente. O autor teoriza que estamos tão submetidos às lógicas de cada ambiente que não conseguimos senti-las atuando, pois estamos acostumados intrinsecamente a elas. É mais ou menos como não notar o calor de um dado local por estar ali há muito tempo, só percebendo a elevada temperatura em uma mudança para um lugar mais frio.

Um ambiente é imperceptível em primeira instância, só sendo sentido quando do surgimento de um novo ambiente que lhe seja contrastante. Esse novo patamar de lógicas demonstrará o funcionamento das lógicas anteriores que lhe forem contrárias, pois é ao inverter o funcionamento de uma estrutura que ela se revela, segundo o teórico canadense. É interessante notar que os ambientes mais antigos não desaparecem, mas se transformam em novas dinâmicas, já que todo o ambiente mais novo é formado a partir do ambiente mais antigo. São esses ambientes mais antigos o conteúdo dos novos meios, o que dinamiza toda a ecologia midiática, uma vez que é a partir e além dos ambientes anteriores que um novo ambiente constitui suas próprias lógicas de funcionamento.

Por essa noção sobre os ambientes é que podemos entender a máxima de McLuhan: o meio é a mensagem. Essa afirmação é, em síntese, a noção de que o meio pelo qual uma mensagem se propaga é mais importante em ser analisado do que o veiculado em si. O fato de assistir televisão é, aqui, mais importante do que o programa assistido, por exemplo. Mais pertinente do que propriamente o enredo de um conto é o fato de o leitor estar naquele instante imerso no contato com aquela estrutura linguística. É compreender que o real significado ao analisar uma tecnologia é se atentar aos efeitos que essa produz nos indivíduos e nas culturas.

Para analisar um meio e seu ambiente, deve-se entender a ideia de contra-ambiente; ou seja, a noção de confrontar dado ambiente com o seu predecessor. O ambiente dominante organiza os processos midiáticos vigentes na cultura, enquanto o mais antigo torna-se aparente justamente por ter as suas lógicas antiquadas explicitadas na relação com as novas formas.

Outro modo de perceber um ambiente é, segundo McLuhan, a arte, pois o artista tem a habilidade de compreender as estruturas de forma mais aguçada do que as pessoas em geral, dado o conhecimento que o mesmo tem das linguagens por seu esforço intelectual. Da mesma forma que um meio esclarece as lógicas de outro, o artista compreende as linguagens e as utiliza no seu fazer a ponto de, segundo o teórico, antecipar as lógicas de uma tecnologia latente, como tantos exemplos do campo da literatura. Por ser consciente dos processos a que está tecnologicamente submetido, o artista os transforma de forma perspicaz para atingir novos padrões estéticos em suas obras. Por isso, entender a arte como contra-ambiente é também um modo de compreender um ambiente e suas implicações.

Anunciado o panorama teórico do presente trabalho, cabe agora pontuar o percurso laboral desta monografia, para aí entender as definições que norteiam essa empreitada. O presente trabalho é resultado de uma pesquisa com dois momentos, mas sempre com o mesmo embasamento teórico. Os estudos de Marshall McLuhan parecem muito adequados ao se observar algum meio de comunicação, e foi com essa ideia que inicialmente a pesquisa desta monografia abordou o *smartphone*. O ponto de partida de pensar um meio de comunicação em relação aos demais e à cultura é próprio de um estudo mcluhaniano, e tão próprio quanto é analisar a estrutura de um meio de comunicação com a contraposição de uma obra artística. Com isso posto, chegou-se ao *insight* de que o conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant'Anna (SANT'ANNA, 1982), é uma obra original que mobiliza recursos estilísticos próprios de meios eletrônicos de comunicação.

Diante destes dois pontos de interesse originais, o que se apurou a partir de então foi o fato de que Sérgio Sant'Anna não poderia de forma alguma diretamente esclarecer as lógicas do *smartphone* com o seu conto, pois este fora escrito no começo da década de 1980. Presentemente, o que é de grande valor na ótica deste trabalho, é que o conto parece ofertar a explicitação de um ambiente midiático que não é necessariamente o das interfaces gráficas digitais, ambiência em que o *smartphone* se insere. O trabalho de Sérgio Sant'Anna é entendido aqui como arte produzida na era das mídias eletrônicas – à época majoritariamente analógicas e agora cada vez mais predominantemente digitais – e esse escopo midiático é a grande exploração dos postulados de McLuhan. A mudança de direcionamento, partindo não mais do *smartphone*, mas da literatura, é de certa forma um passo atrás para uma compreensão histórica das tecnologias vigentes e é algo muito mais poderoso de se fazer, visto que McLuhan e Sant'Anna coexistiram e escreveram, o primeiro de forma teórica e o segundo de forma artística, de certo modo num mesmo ambiente midiático. O tema da presente pesquisa se deslocou para questão da relação entre os meios de comunicação e, mais especificamente, entre a literatura e outros meios.

Com tudo isso exposto, cabe agora apontar que o objetivo desta monografia é partir do conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT'ANNA, 1982) como exploração e caracterização contra-ambiental de um ambiente tecnológico misto. Embora fique claro, em uma leitura atenta de McLuhan, que nunca há somente um ambiente midiático

universalmente predominante, parece ser possível identificar a explicitação de uma configuração ambiental específica a partir, rigorosamente, do texto de Sant'Anna.

Para tanto, o percurso desta monografia segue, no próximo capítulo, com uma abordagem aos postulados teóricos de McLuhan, a partir de uma visão geral da Escola de Toronto e da influência de Innis. Após, discute-se o conceito mcluhaniano de meio, para em seguida fazer uma reflexão sobre os ambientes e contra-ambientes, suas características e relações. O terceiro capítulo faz o elo entre a perspectiva de McLuhan e o fazer literário de Sant'Anna, partindo das ideias do canadense a respeito do texto impresso e da literatura, para depois apontar características importantes do escritor carioca a serem trabalhadas. O quarto capítulo é o de análise do *corpus*, inicialmente com uma visão sobre a obra de Sant'Anna. Após, é indicada a metodologia a ser utilizada analiticamente, inspirada em McLuhan. Isso posto, é realizada a análise do conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Por último, as considerações finais retomam a pesquisa e indicam os principais pontos de descoberta desta monografia.

2 A teoria da comunicação de Marshall McLuhan

Este capítulo discorre sobre os conceitos teóricos fundamentais deste trabalho. Inicia-se com uma introdução à Escola de Toronto, *alma mater* de McLuhan, para situar as premissas iniciais que influenciam o pensamento do autor. Isso posto, pode-se entender melhor as suas ideias a serem aqui debatidas. Resumidamente, é a ideia de que os meios são extensores do corpo humano, ampliam nossas capacidades físicas e cognitivas. Por isso, o importante de se observar no estudo dos meios não são os conteúdos veiculados, mas a estrutura codificante de cada um, uma vez que, para McLuhan, essa estrutura é o que produz o real efeito do processo de comunicação. Desse modo, é possível compreender por que essa abordagem é importante para investigar o conto de Sérgio Sant'Anna, dada a peculiar exploração formal que a obra realiza.

Diante dessa abordagem sobre os meios, discute-se ainda outra noção importante para esta monografia: os ambientes. Os ambientes atuam na cultura de forma central, influenciando profundamente o contexto psicossocial conforme as tecnologias predominantes em cada cultura. Para compreender um ambiente, é necessário confrontá-lo com as lógicas de outro ambiente ou com a arte, daí a concepção de contra-ambiente a ser explorada. Nesse ponto, é possível entender por que o exame de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT'ANNA, 1982) é importante de ser realizado pela concepção de McLuhan, pois é a partir da investigação do conto pela teoria do canadense que o ambiente midiático que Sant'Anna vai esclarecendo em sua obra literária pode ser compreendido.

2.1 A Escola de Toronto

Como já visto, o presente trabalho irá trabalhar fundamentalmente com a abordagem teórica de Marshall McLuhan em relação a uma obra literária. Por conseguinte, é importante fazer um breve panorama do entorno dos estudos do teórico, a fim de contextualizar as suas ideias, o que permite entender melhor as suas proposições. Portanto, deve-se salientar a linha de pensamento à qual McLuhan está ligado. A tradição em que os seus estudos se encontram ficou convencionalmente conhecida como Escola de Toronto.

A Escola de Toronto desenvolveu-se primeiramente a partir das ideias de Harold Adams Innis (1894-1952). Innis era economista e lecionava na Universidade de Toronto. Seus estudos esperavam dar conta de questões socioeconômicas históricas do Canadá. Por esses motivos, a sua tese é uma abordagem multidisciplinar que abarca não só a Economia, mas também a História e o então incipiente campo da Comunicação (MARTINO, 2008, p. 127-128).

McLuhan, posteriormente, baseia-se nos estudos de Innis para lançar as suas teses. Os dois são os maiores expoentes da Escola de Toronto e serão aqui tratados para explicar a tradição de estudos canadenses em comunicação. Sobretudo, busca-se entender os pressupostos innisianos que alicerçaram o pensamento de McLuhan.

Uma consideração inicial a respeito da importância dessa escola de pensamento é feita pelo pesquisador Martino (2008), que chama a atenção para a originalidade do pensamento de Innis e McLuhan e questiona o seu verdadeiro espaço no campo da Comunicação. Para ele,

esses dois pesquisadores canadenses, voltando-se para a tecnologia, acabam gerando uma entrada característica e original dos fenômenos comunicacionais. Mas podemos ir além dessa constatação e lançar a pergunta se, mais do que uma tradição, eles não inauguram o campo comunicacional. Em outras palavras: em que medida o campo e o próprio conceito de comunicação podem se afastar da centralidade dos meios de comunicação sem perder consistência? (MARTINO, 2008, p. 139)

Naturalmente, a discussão aqui não seguirá o debate sobre quem iniciou os estudos de comunicação, mas sim o que importa é o fato de que a Escola de Toronto aborda de forma singular os estudos comunicacionais. Ou melhor, os estudos sobre os meios de comunicação; algo que, posteriormente, Joshua Meyrowitz (1994) denomina como Teoria do Meio¹, mas que também não é ponto de debate no presente trabalho. Iremos, pois, à elucidação dos principais pontos sobre a Escola de Toronto.

Ao esmiuçar o pensamento da tradição canadense em comunicação, é pertinente atentar às ideias principais ante suas divagações exemplificativas, que, possivelmente

1 A Teoria do Meio (*Medium Theory*, no original em inglês) é a forma como Meyrowitz concatena os principais teóricos que pensam a comunicação a partir de suas tecnologias. O autor faz, basicamente, uma divisão entre uma primeira geração de teóricos (na qual encontram-se Innis e McLuhan) e uma segunda geração de teóricos (na qual Meyrowitz enquadra-se com sua teoria dos sistemas-informação).

equivocadas em certos pontos, são alvos de controverso debate. Pois é importante “separar o que é realmente essencial e o que pode ser ‘negociado’, transformado e mesmo recusado, sem que o núcleo duro do trabalho de Innis e McLuhan seja afetado” (MARTINO, 2008, p 127).

O ‘núcleo duro’ referido é o que importa nas teorias de Innis e McLuhan, já que muitas ideias innisianas, por exemplo, foram desenvolvidas a partir de estudos de História de outros pesquisadores. Pouco importam, no entanto, possíveis divergências históricas; o que se deve buscar é a formatação do pensamento da Escola de Toronto dentro de um esquema conceitual.

A caracterização da escola canadense de comunicação corresponde, então, a encontrar e definir esse núcleo duro, ou seja, seu fundamento epistemológico, pois, mais do que uma teoria particular, as obras desses autores devem ser compreendidas como as bases de um programa de pesquisa. (MARTINO, 2008, p. 127)

Assim sendo, o que se busca principalmente neste trabalho é operar com os principais conceitos e partir deles, e não de suas hipóteses secundárias. Para isso, há de se conhecer o núcleo duro do pensamento comunicacional canadense, a começar pelo aporte innisiano.

Os escritos de Harold Innis analisam a industrialização do Canadá e sua relação com os impérios estadunidense e britânico, em busca de uma visão total dessa situação geopolítica. O Canadá desenvolve-se devido à sua expansão territorial rumo ao oeste e, para isso, necessitou da expansão dos transportes e das redes de comunicação (MARTINO, 2008, 129-130).

Nesse projeto de reconstrução histórica, Innis volta-se aos grandes impérios da Antiguidade, como Babilônia, Egito e Roma, para assim entender os atuais impérios dos Estados Unidos e do Reino Unido. Levando também em consideração os ciclos econômicos canadenses nesse amplo estudo, em contraposição também aos impérios antigos, o economista percebe que há diferença entre a circulação de matérias-primas – como carne e pele de animais – e meios de comunicação – como a argila e o papel, pois esses últimos são carregados de poder simbólico. A partir desse panorama, Innis desenvolve a ideia de *viés da comunicação*. (MARTINO, 2008, p. 130-131)

Os meios, então, separam-se de acordo com o seu viés; se têm o viés temporal ou o viés espacial. Rodrigo Barbosa, pesquisador da teoria canadense de comunicação, explica a diferença entre esses dois vieses: “Se o meio é pesado e durável, ele não é próprio para a disseminação pelo espaço e sim através do tempo, diferente se o meio é leve e facilmente transportável, o que garante uma maior disseminação pelo espaço.” (BARBOSA, 2016, p. 8)

A ideia de viés da comunicação é muito importante às teses posteriores de McLuhan, não só pela relação entre a disseminação de um meio pelo tempo ou pelo espaço, mas porque temos aqui uma categorização dos meios, algo que McLuhan retoma, acentua e desenvolve em sua forma de pensar. Ele faz uma separação, por exemplo, entre meios quentes e meios frios; ou, outro exemplo, a diferenciação entre espaço acústico e espaço visual. A influência do projeto innisiano vai mais além ainda na obra de McLuhan, pois é de Innis a iniciativa de fazer uma espécie de evolução das mídias desde a oralidade até o seu presente momento; é por isso, também, que o mesmo atenta para as sociedades da Idade Antiga, algo em que McLuhan também se concentra ao analisar a passagem para a escrita e, posteriormente, a passagem para os meios à base de eletricidade (BARBOSA, 2016, p. 5).

Por último, ao fechar esse breve panorama que pretende contemplar os pontos teóricos mais pertinentes da Escola de Toronto e – em parte, também – do pensamento de Harold Innis que age em Marshall McLuhan, podemos utilizar as observações de Gordon Childe trazidas por Martino. Childe fez uma crítica ao então recém-lançado *Empire and Communications*, livro de Innis. Sobre isso, Martino diz:

É possível definir o essencial do núcleo duro do programa comunicacional innisiano com base nas proposições retidas e destacadas por Childe. Exatamente duas:

- a ação da técnica nos processos de comunicação (ou seja, os meios de comunicação como tecnologias);
- a centralidade dos meios de comunicação para entender a organização social. (MARTINO, 2008, p. 137)

McLuhan, tão preocupado com estruturas da comunicação, parece ter percebido exatamente essas ideias mais elementares da teoria de Innis, pois todas as suas teses podem ser de alguma forma agrupadas a partir desses dois pontos apontados pela atenta leitura feita por Childe. Essas proposições estão no cerne do pensamento de McLuhan, a ponto de levá-lo

a aproximar, em certa passagem de seus escritos, a noção de tecnologia com a ideia de meio (McLUHAN; McLuhan, 1988, p. 3).

Como se pode ver, as ideias de McLuhan estão bem alicerçadas nos estudos de Innis, não à toa ambas as reflexões conceituais estão reunidas sob a mesma égide teórica. Foi importante retomar, pois, o projeto innisiano neste trabalho porque, como debatido, os dois teóricos partem de visões que colocam a comunicação como central nos processos, um de forma mais sociocultural e outro de forma mais geoeconômica. Por sua vez, o escritor Sérgio Sant'Anna demonstra ser questão-chave entender a comunicação para compreender da melhor forma o seu conto, pois também para ele parece ser central a comunicação na organização social, concebendo a forma antes do conteúdo; ou seja, a ação técnica e social dos meios de comunicação. Por fim, após inicialmente apresentados os principais pressupostos teóricos da Escola de Toronto, podemos prosseguir pontualmente nas ideias de McLuhan pertinentes para este trabalho.

2.2 McLuhan e os meios

Um dos mais seguros pontos de partida para a compreensão do pensamento de Marshall McLuhan é o seu livro *Understanding media*, no original em inglês, ou *Os meios de comunicação como extensões do homem*, na tradução brasileira de Décio Pignatari (McLUHAN, 2007). Essa obra, lançada em 1964, é a principal base teórica deste trabalho; torna-se pertinente, portanto, entender os principais conceitos contidos nesses escritos que embasam as análises da presente monografia.

Este subcapítulo abordará os conceitos teóricos utilizados ao longo deste trabalho, com a exceção da ideia de ambiente. Esse conceito será tratado em tópico próprio adiante, dada aqui a importância de sua reflexão. É preciso entender agora a forma de pensar que leva a crer que a estrutura dos meios de comunicação – extensões dos seres humanos – é o que realmente importa para os estudos de comunicação e como os meios podem-se traduzir uns nos outros.

Também é importante atentar para o fato de que a obra de McLuhan não designa conceitos de forma muito sistemática, uma vez que sua escrita é divagante, alternando princípios de conceitos com exemplos variados. O que será feito a seguir é tentar costurar de

forma didática as explicações um tanto sinuosas do teórico reunidas em dois tópicos principais de discussão.

2.2.1 Os meios como extensões

A ideia dos meios como extensões do homem é a de que, por exemplo, o cobertor estende a nossa pele e o carro estende as nossas pernas. Os meios são prolongamentos do corpo humano e de seus sentidos. Questionado em entrevista sobre a sua definição de meio de comunicação, McLuhan é categórico: é “tudo que amplia a ação do agente humano” (McLUHAN, 2012, p. 2) Ademais, o teórico, ao falar da profundidade com que os meios atuam nos seres humanos, afirma que “qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou autoamputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo.” (McLUHAN, 2007, p. 63) Ou seja, os meios afetam a cultura porque afetam as pessoas, uma vez que os meios interagem com o próprio corpo humano. Outra observação importante do teórico: “Todos os meios são prolongamentos de alguma faculdade humana – psíquica ou física.” (McLUHAN; FIORE, 1969, p. 54). Ou seja, os artefatos não são meros utensílios na lógica mcluhaniana, seja a pedra lascada ou a televisão, pois “o prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e de agir – o modo de pensar o mundo. Quando essas relações se alteram, os homens mudam.” (ibidem, p. 69)

Um exemplo interessante para se pensar a esse respeito é o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Na primeira parte, pertinentemente intitulada *A aurora do homem*, um grupo de primatas primitivos do ser humano está em disputa territorial com um grupo adversário de uma área com um lago e, portanto, água. Então, um dos macacos, ao analisar uma ossada, percebe a utilização de um osso como arma; assim, não só mata uma presa, mas também utiliza o seu recém-descoberto objeto posteriormente para matar um dos primatas do grupo adversário e garantir a soberania sobre o território.

Nessa sequência do filme, pode-se ver a mudança social que a tecnologia do osso como arma traz para o contexto dos primatas. O osso prolongou o braço do seu usuário, modificou o seu corpo para se aprontar para o belicismo. Por causa dessa nova tecnologia, aquele primata não é mais um animal predominantemente coletor, mas agora um guerreiro. O

seu grupo não é apenas mais um em meio aos seus semelhantes, mas o grupo com tecnologia mais avançada, capaz de conquistar e defender um território mais rico em recursos naturais e assim desenvolver-se melhor como comunidade.

É interessante que Kubrick parece sugerir que esse foi o início da evolução rumo ao *Homo sapiens* atual, com o despertar para a técnica e, conseqüentemente, para a tecnologia. Em termos mcLuhianos, com a descoberta de extensões do corpo humano. A escolha aqui desse filme como exemplo deve-se não só pelo caráter didático, mas também por essa questão histórica. Certamente o início do desenvolvimento do ser humano e da tecnologia, dos meios e das extensões foi em momento similar ao retratado no filme. A partir daí, pode-se seguir uma espécie de linha cronológica dos meios, questão cara à Escola de Toronto.

Na literatura também não faltam exemplos de narrativas que demonstram o poder através do potencial tecnológico, a começar por *2001*, pois o filme foi realizado conjuntamente ao romance homônimo². Também há clássicos como *A Guerra dos Mundos* (WELLS, 2007), em que marcianos tecnologicamente superiores iniciam afortunadamente uma disputa para tomar o Planeta Terra. Outro célebre livro foi *1984* (ORWELL, 2009), romance distópico em que uma complexa rede de comunicações mantém o poder de domínio sobre uma sociedade através do desenvolvimento tecnológico de sua estrutura de vigilância.

Da perspectiva dos estudiosos de Toronto, após os meios mais rudimentares e a era da oralidade, o advento da escrita transformou profundamente as associações humanas. Depois, o surgimento da imprensa causou outra revolução, que vem gradativamente a ser transformada pelos meios elétricos, segundo a perspectiva histórica defendida por McLuhan. Agora, torna-se mister entender a importante diferenciação que o pensador faz entre os meios mecânicos e os meios elétricos.

Depois de três mil anos de explosão, graças às tecnologias fragmentárias e mecânicas, o mundo ocidental está implodindo. Durante as idades mecânicas projetamos nossos corpos no espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao nosso planeta). (McLUHAN, 2007, p. 17)

2 CLARKE, 1976.

Basicamente, os meios mecânicos estendem os nossos membros, nossos sentidos; já os meios elétricos são extensões do nosso sistema nervoso central. Essa é a diferenciação básica para McLuhan, ao postular que a energia elétrica comprime as interações humanas. Não há mais um movimento centrífugo do centro para a margem, mas uma interfusão do espaço em que tudo tende a ser centro, pela aceleração que o meio elétrico provoca. No entender do teórico, a era mecânica era lenta, por isso capaz de ter uma cultura central e outra periférica, posto que sintomaticamente os prolongamentos do ser humano não estão mais na periferia do corpo, como nos braços ou nas pernas, mas sim no centro da cognição. Também porque os meios mecânicos difundiam-se lentamente no espaço, talvez daí o motivo – pela lógica de Harold Innis – que os fez duradouros durante séculos; agora, os meios elétricos difundem-se rapidamente pelo espaço – e direto no cerne do nosso raciocínio. Essa lógica é clara e sempre lembrada por McLuhan, tal quando ele afirma: “A roda é um prolongamento do pé. O livro é um prolongamento do olho. Os circuitos elétricos, um prolongamento do sistema nervoso central” (McLUHAN; FIORE, 1969, p. 59-68).

No entanto, os meios quando funcionam como extensões do corpo humano não apenas ampliam o potencial sensorial, mas também embotam os sentidos afetados. É importante considerar o entorpecimento que um meio causa no seu usuário, como faz McLuhan, ao introduzir que:

O exame da origem e do desenvolvimento das extensões individuais do homem deve ser precedido de um lance de olhos sobre alguns aspectos gerais dos meios e veículos — extensões do homem — a começar pelo jamais explicado entorpecimento que cada uma das extensões acarreta no indivíduo e na sociedade. (McLUHAN, 2007, p. 20)

Há um capítulo de *Os meios de comunicação como extensões do homem* (McLUHAN, 2007) que fala especificamente dessa ideia, subtítulo *O amante de gadgets*. O teórico canadense começa abordando o primórdio do termo ‘narcose’, explica que é derivado da mesma palavra grega que originou o nome Narciso. O mito narcísico conta que, ao se deparar com o próprio reflexo na água, Narciso apaixonou-se por sua imagem refletida. Diz McLuhan que isso deve-se ao fato de que “os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios.” (McLUHAN, 2007, p. 59) No caso de Narciso, “a extensão de si mesmo pelo espelho

embotou suas percepções até que ele se tornou o servomecanismo de sua própria imagem prolongada ou repetida.” (McLUHAN, 2007, p. 59)

Acontece esse entorpecimento, essa narcose, pelo contato com a tecnologia, que nos deixa em estado de embotamento durante o seu uso. Ao utilizar determinado meio, o usuário entorpece alguma parte de seu corpo e reorganiza o funcionamento das outras atividades corpóreas restantes. O uso de uma tecnologia corresponde à subtração do sentido prolongado; nesse ponto, McLuhan iguala a ideia de extensão com a de amputação. O teórico exemplifica: “No caso da roda como extensão do pé, por exemplo, a pressão das novas cargas resultantes da aceleração das trocas por meios escritos e monetários criou as condições para a extensão ou ‘amputação’ daquela função corporal.” (McLUHAN, 2007, p. 60) Isso significa pensar que conforme alguém usa mais e mais o transporte automotivo, extensor da locomoção humana, mais amputadas (obviamente, não no sentido estritamente clínico, mas no aporte McLuhaniano) serão as suas pernas, para ficar numa observação mundana. McLuhan também afirma que o sistema nervoso central é o ponto principal do corpo humano e que todos os órgãos, membros e afins são utilitários para a manutenção da atividade cerebral.

Fisiologicamente, o sistema nervoso central, essa rede elétrica que coordena os diversos meios de nossos sentidos, desempenha o papel principal. Tudo o que ameaça a sua função deve ser contido, localizado ou cortado, mesmo ao preço da extração total do órgão ofendido. A função do corpo, entendido como um grupo de órgãos de proteção e sustentação do sistema nervoso central é a de atuar como amortecedor contra súbitas variações do estímulo no âmbito físico e social. (McLUHAN, 2007, p. 61)

É interessante perceber como essa distinção hierárquica que coloca o sistema nervoso central como a parte mais importante do corpo humano se conecta com o pensamento de McLuhan. Pois o teórico, como já visto, entende que, em termos de extensões do corpo, a principal diferença entre meios mecânicos e elétricos é a mudança de extensões dos sentidos e membros para a extensão do sistema nervoso. Então, o que os meios da era elétrica amputam quando utilizados são exatamente as funções cerebrais. O restante do corpo, *a priori* um mecanismo de proteção e manutenção para o sistema nervoso, é então funcionalmente remodelado para resolver a equação de equilíbrio entre as extensões e a totalidade do corpo humano.

Ao fim das observações a respeito da narcose que as tecnologias – os meios – causam nos seres humanos, pode-se pensar como despertar do transe narcótico. Inicialmente, é muito difícil, pois o uso frequente da tecnologia acarreta em maior entorpecimento:

Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. [...] É a contínua adoção de nossa própria tecnologia no uso diário que nos coloca no papel de Narciso da consciência e do adormecimento subliminar em relação às imagens de nós mesmos. (McLUHAN, 2007, p. 64)

O que há de ser feito é procurar entender profundamente a tecnologia em questão, numa tentativa de não ser arrebatado cegamente por ela. O modo de se fazer isso, para McLuhan, é observar outro meio, “porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos.” (McLUHAN, 2007, p. 75)

Essa ideia de comparação de meios passa pelo entendimento do ambiente intrínseco a cada tecnologia e da observação dos seus processos estruturais. O conhecimento ambiental para despertar da narcose tecnológica é fundamental, ainda mais para esta monografia, já que é na relação do que é invisível com o que é explicitado que vai ocorrer a investigação sobre o *corpus*. Agora há de se perceber que o efeito dessas extensões sobre o nosso corpo é de suma importância, pois, mais importante do que um conteúdo veiculado é o padrão estrutural com o qual está codificado.

2.2.2 O meio é a mensagem

Aforismo célebre de Marshall McLuhan, “o meio é a mensagem” (McLUHAN, 2007, p. 21) é o nome do primeiro capítulo de *Os meios de comunicação como extensões do homem* (McLUHAN, 2007), tal a sua importância central na obra do teórico canadense. “O meio é a mensagem” significa dizer que a estrutura codificadora de um meio é a sua verdadeira potência, não o que é em si veiculado. Também supõe dizer que os meios atuam de forma determinante sobre o que é veiculado, assim como agem de maneira profunda na cognição humana e, conseqüentemente, na cultura e na forma de vida em sociedade. ‘Meio’

(ou ‘meio de comunicação’), como pode ser indicado na obra de McLuhan, é determinada tecnologia que funciona como um prolongamento do corpo humano, estendendo as suas capacidades.

Então, no estudo do canadense, há de se pensar na definição de meio (e de meio de comunicação), de forma mais estrita do que o usual nos estudos da área. Pode-se pensar no rádio como um meio, assim como a TV e o impresso, por exemplo; e, também, a locomotiva, a cidade, a roda e tantas outras tecnologias.

Uma passagem bem exemplificativa de McLuhan ao se pensar o meio como objeto dos estudos de comunicação em vez das mensagens transmitidas fala sobre a energia elétrica:

Pouca diferença faz que seja usada para uma intervenção cirúrgica no cérebro ou para uma partida noturna de beisebol. Poderia objetar-se que essas atividades, de certa maneira, constituem o “conteúdo” da luz elétrica, uma vez que não poderiam existir sem ela. (McLUHAN, 2007, p. 22)

O que o teórico quer dizer aqui é que a entrada da energia elétrica em nossa sociedade modificou irreversivelmente a forma como nos comportamos socialmente. Se não houvesse a energia elétrica, tanto os jogadores de beisebol quanto os seus espectadores não estariam reunidos à noite em um mesmo local, alterando significativamente essa inter-relação em comparação com uma partida à luz do dia. Esse ‘simples’ fato, para alongar um pouco mais o exemplo, altera totalmente todas as interações entre pessoas que influenciam a realização do jogo de beisebol, como o trânsito e o comércio locais. De forma semelhante, o paciente que necessitasse de uma cirurgia cerebral e não tivesse energia elétrica encararia sua doença de forma bem diferente perante o médico e os seus familiares. Obviamente, nesses dois exemplos aconteceriam muito mais mudanças estruturais caso não houvesse geração de energia decorrente de elétrons livres ordenados. O que essa breve explanação quer corroborar é “o ponto de que ‘o meio é a mensagem’, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas.” (McLUHAN, 2007, p. 23) O que menos importa é o resultado do jogo de beisebol ou o sucesso do procedimento cirúrgico. Nesse exemplo, ocorreriam muito mais mudanças, como foi observado, já que os meios estão conectados uns com os outros, como será visto posteriormente.

No caso da literatura, a forma escrita é que produz o real efeito sobre o enredo narrativo e, por consequência, sobre o leitor. Não à toa, McLuhan utilizava autores vanguardistas do romance, como Joyce, ou da poesia, como Eliot, para exemplificar suas teses³. Esses escritores se valiam das lógicas dos meios de comunicação para efetuar as suas inovadoras criações artísticas, assim como os poetas simbolistas utilizavam a lógica do envolvimento total e simultâneo para estruturar suas poesias. Esses artistas usam a passagem da era mecânica para a era impressa como material, apropriando-se dos meios para a arte e depois invertem o processo: a partir da arte, traduzem novas formas potenciais de comunicação.

Junto a isso, pode-se pensar a potencialidade do meio como produtor de linguagem. Sendo o meio a mensagem, é a tecnologia capaz de codificar suas mensagens em sua estrutura própria, de modo a produzir uma gramática, que agirá de forma profunda na cognição dos seres humanos contatados por ela e, por consequência, no âmbito psicossocial de uma cultura. Cada tecnologia tem uma forma mais ou menos própria de encriptar o que veicula, por isso a importância do estudo dos meios e dos seus efeitos. Como será discutido adiante, isso deve-se ao fato de que cada tecnologia diferente se desdobra em um ambiente midiático diferente.

Avançando cronologicamente no pensamento de McLuhan, há uma interessante modulação que o teórico faz a respeito de seu aforismo máximo. Ele diz que o meio não é simplesmente a mensagem, mas sim que o meio são as ‘massagens’. Essa observação parte de um jogo de palavras entre os termos em inglês *message* e *massage*, mas não é um simples trocadilho ao estilo publicitário. No decorrer do pensamento do canadense, ele observa que não só a estrutura de um meio é a sua mais profunda potência, mas que também – e por isso que um meio é tão poderoso – essa estrutura é responsável por envolver e atuar de forma significativa na cognição e na cultura. “O meio realmente trabalha sobre nós, realmente se apodera da população e a massageia ferozmente” (McLUHAN, 2005, p. 113-114). Se um meio funciona de forma similar a um massoterapeuta, um meio, a partir de certas técnicas em partes específicas do corpo, produz efeitos físicos e psíquicos, o que complementa a ideia de extensões do corpo humano e corrobora com a teoria do canadense. Essa noção leva ainda a

³ Por exemplo: “Aproximada à forma do jornal, qualquer parte do *Ulysses*, de Joyce, ou qualquer poema de T. S. Eliot antes dos *Quartets*, pode ser apreciada mais facilmente.” (McLUHAN, 2007, p. 244)

uma relação simultânea, uma vez que, conforme um meio vai estendendo e ampliando a capacidade humana, ao mesmo tempo, volta a modular essa capacidade.

Agora, pode-se ponderar brevemente outra observação a respeito dos meios e que os sistematizava um pouco dentro da teoria de McLuhan. O pensador fazia uma distinção básica entre meios quentes e meios frios. O teórico explica, com uma série de exemplos:

Há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente, como o rádio, de um meio frio, como o telefone, ou um meio quente, como o cinema, de um meio frio, como a televisão. Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em “alta definição”. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela “alta definição”. Já uma caricatura ou um desenho animado são de “baixa definição”, pois fornecem pouca informação visual. O telefone é um meio frio, ou de baixa definição, porque ao ouvido é fornecida uma magra quantidade de informação. A fala é um meio frio de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte. De outro lado, os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência. (McLUHAN, 2007, p. 38)

Meios quentes são, pois, os meios que demandam menos participação do usuário, são completos de informação; meios frios dependem de maior envolvimento de seu utilizador, pois há mais lacunas a serem preenchidas para o entendimento. Essa distinção também é comentada por Décio Pignatari, de forma elucidativa a respeito do pensamento de McLuhan:

Falo em “alta” e “baixa” definição em termos da Teoria da Informação: maior número de pontos informacionais por um espaço dado (centímetro quadrado, por exemplo). É daí que McLuhan tira os seus meios “frios” e “quentes” (sem maiores explicações, como sempre – e nisto ele é “frio”, ou seja, de “baixa definição”, tal como a TV) [...] (PIGNATARI, 1984, p. 17)

Assim como há uma divisão entre meios quentes e meios frios, outra distinção importante na obra de McLuhan é a que o pensador faz entre meios mecânicos e meios elétricos, questão que é constante em toda a obra do canadense. Os meios mecânicos estão mais atrelados a lógicas dominantes até o século XIX; já os meios elétricos são as invenções que triunfaram no século XX, como o rádio e a televisão. Esses dois tipos de meios atuam de formas diferentes, segundo o pensamento mcluhaniano; e essas distinções são fundamentais no modo como nos organizamos enquanto sociedade a partir do advento desses meios de comunicação e seus ambientes.

2.3 Ambientes e contra-ambientes

Este tópico abordará a noção de que os meios – extensões do corpo humano – pressupõem ambientes midiáticos que agem de forma invisível na sociedade e na cultura, transformando todas as relações entre pessoas e entre tecnologias. Esses ambientes só se tornam mais claros se confrontados com outro tipo de estrutura que explicita as suas lógicas inerentes, o que são entendidos como contra-ambientes justamente pela ideia do contraste, da contraposição. Por fim, será avaliada a forma como se dá essa explicitação de um ambiente: ou através de outro ambiente, ou através da arte. Essa forma de análise será discutida mais a fundo, pois essa noção é central na elaboração teórica e analítica deste trabalho.

2.3.1 Ambientes

Os meios implicam ambientes e, na lógica McLuhaniana, os ambientes são os complexos processos inerentes a uma tecnologia que atuam em – e decorrem de – seu funcionamento. Para cada nova tecnologia, um novo ambiente. Segundo o autor, “toda tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo.” (McLUHAN, 2007, p. 10) Então, é impossível para McLuhan pensar um meio sem o ambiente que lhe advém⁴.

É interessante observar como esses processos inerentes aos meios – os ambientes – são importantes para McLuhan. Eles é que são o que realmente importa observar no conjunto de efeitos tecnológicos sobre uma sociedade. O teórico canadense resume o seu pensamento quando diz: “Um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não é um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro.” (McLUHAN, 2005, p. 129) Pois bem, se o meio é a mensagem, pode-se deduzir que a mensagem é o processo – a ação – que atua sobre a nossa cognição e que altera a nossa percepção da vida como um todo.

4 Rapidamente, há de se fazer uma observação conceitual. Como visto, o pertinente ao se adentrar a obra de McLuhan é perceber o seu núcleo duro para desse modo validar uma ideia inicial que aponte para um programa de pesquisa do canadense, assim como no caso da Escola de Toronto na qual o teórico se encontra. McLuhan utiliza ao longo de sua obra os termos ‘estrutura’, ‘códigos’, ‘configurações’, ‘gramática’ e alguns outros, fortuitamente, mais ou menos como sinônimos. No que toca esta monografia, eles serão utilizados como McLuhan os usava, já que o interesse aqui não é o de uma revisão bibliográfica conceitual a esse modo, mas a aplicação de suas ideias para melhor compreender um fenômeno comunicacional posterior ao seu tempo, o que acarreta aprofundamentos epistemológicos de outro intuito.

Avançando na noção de que “os ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos.” (2007, p. 10), o que se destaca também é a ideia de que os ambientes não são estanques, fechados em si. Um novo meio, com um novo ambiente, não torna o meio mais antigo obsoleto, assim como o ambiente inerente a este. Eles são dinamizados dentro de toda uma ecologia midiática em que os meios estão em constantes reorganizações. Ao surgir um novo meio, este reconfigura outros de seus predecessores, e estes reconfiguram o novo meio a partir de suas novas configurações, numa espécie de vai-e-vem que é justamente esse caráter de contínuas transformações de suas lógicas. Segundo estudiosa da obra de McLuhan, a pesquisadora Regiane Nakagawa, existe um “*continuum* semiótico que caracteriza a ação dos ambientes na cultura.” (NAKAGAWA, 2015, p. 53)

Os ambientes distinguem-se pela sua força em determinada cultura, um ambiente dominante é responsável por influenciar o funcionamento dos demais. Quando um meio é - de certa forma - dominante sobre os outros na cultura, esse meio é o que age de maneira mais profunda na organização dos processos intrínsecos dos outros meios, e o surgimento de um novo advento, com uma possível mudança de hierarquia entre os meios, abala profundamente os ambientes. Quando um novo meio surge, ele é logo considerado maléfico, ao mesmo tempo que, em alguns casos, eleva os seus antecessores à categoria de arte e lhes explicita os processos de funcionamento. “Toda tecnologia nova cria um ambiente que é logo considerado corrupto e degradante. Todavia o novo transforma seu predecessor em forma de arte” (McLUHAN, 2007, p. 12). McLuhan também pensava que seguimos na direção do futuro pensando no passado mais próximo e mais confortável do que a incerteza do porvir. É também por isso que uma nova tecnologia causa certo furor no seu surgimento e demora a se estabilizar na ecologia midiática de uma cultura. Isso tudo porque “quando confrontados por uma situação inteiramente nova, tendemos a ligar-nos aos objetos, ao sabor do passado mais recente. Olhamos o presente através de um espelho retrovisor. Caminhamos de costas em direção ao futuro.” (McLUHAN; FIORE, 1969, p. 101-102)

Seguindo na discussão dos ambientes, deve-se ponderar a ideia de que “os meios ambientais são invisíveis. Suas regras básicas, sua estrutura penetrante e seus padrões gerais são inacessíveis à percepção fácil” (McLUHAN; FIORE, 1969, p. 112-113). O motivo disso é que estamos tão habituados a determinada tecnologia que não percebemos os seus processos. Para que possamos entender um ambiente – que parece invisível em exame inicial –, é

necessário compará-lo a outro ambiente. Um exemplo pedagógico é alguém ter de sair de um lugar com som alto para outro lugar que esteja mais sossegado para perceber a zoeira de onde primeiro estava. Então, é necessário confrontar um ambiente com outro para que possamos analisar esse dado ambiente, conhecer um pelo contraste do outro. Por isso, McLuhan elabora o conceito de contra-ambiente, “porque quando invertemos a ordem de um processo, é aí que descobrimos sua estrutura, seu esquema.” (McLUHAN, 2011, p. 2)

2.3.2 Contra-ambientes

Ao utilizar um contra-ambiente para análise de determinado meio, McLuhan procura dar visibilidade a linguagens, códigos, processos inerentes ao meio estudado. Como já visto, McLuhan utiliza um meio para contraposição a outro; os meios podem funcionar como contra-ambientes entre si. Já de início, é importante apontar que há duas formas de contra-ambientes de um meio: outro meio ou a arte. Basicamente, isso deve-se ao fato de que tanto os meios quanto as artes são estruturas que codificam seus produtos segundo suas lógicas internas.

Os meios estão dentro de uma ecologia em que todos se afetam em maior ou menor grau de alguma forma, tanto os meios mais antigos quanto as mais recentes inovações tecnológicas. Um meio serve como contra-ambiente porque os meios traduzem-se uns nos outros, considerando que “a tradução é, pois, um desvendamento de formas do conhecimento” (McLUHAN, 2007, p. 76).

O interessante desse pensamento é perceber como determinada linguagem de um meio transporta-se para outro; ou seja, a partir da estrutura de outra tecnologia, como podemos perceber os processos de um meio observando-se outra lógica agindo. Em suma, a contraposição ambiental dos meios tem, por fim, justamente deixar os seus processos mais nítidos à percepção. Na explicação própria de McLuhan: “As tecnologias são meios de traduzir uma espécie de conhecimento para outra, como observou Lyman Bryson, ao declarar que ‘tecnologia é explicitação’.” (McLUHAN, 2007, p. 76)

A relação entre os diversos meios é ainda mais profunda, já que “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo.” (McLUHAN, 2007, p. 22) Ou

seja, um novo meio não surge senão a partir de lógicas dos meios anteriores a ele. Para trazer uma explicação própria de McLuhan:

O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. [...] a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. (McLUHAN, 2007, p. 22)

E é isso, para McLuhan, que confere potência a um novo meio, já que ele é estruturado segundo lógicas preexistentes. Se há ‘mudança de escala’ é porque meios mais antigos, com suas características específicas, dão certo lugar a um novo meio que recombina os códigos já postulados dando origem a um novo ambiente. É justamente o novo *modus operandi* que uma tecnologia inovadora acarreta à cognição humana e, conseqüentemente, à cultura que produz o efeito de uma forma comunicacional, não as mensagens veiculadas. O que interessa, nessa perspectiva, é a mudança entre códigos e os resultados produzidos a partir de um novo patamar ambiental.

É por isso que utilizar meios para estudar outros meios é tão importante, uma vez que, a partir de padrões estabelecidos por outro(s) meio(s), deve-se compreender novos padrões de forma mais lúcida. Retomando o exemplo do filme/livro *2001: Uma Odisseia no Espaço* (KUBRICK, 1968) (CLARKE, 1976), quando, na primeira parte da obra, o símio primitivo atira o seu osso de guerra para cima, este se transforma, a partir da sugestão do corte da câmera, em uma espaçonave. A partir da lógica mcluhaniana, pode-se dizer que o osso é conteúdo da espaçonave; ademais, separados por milhares e milhares de anos, são ambos extensores dos nossos membros e ampliam nossa capacidade bélica.

Busca-se também entender um ambiente pela arte, pois a arte tem, assim como os meios, modos de codificação capazes de tornar um ambiente mais visível quando analisados. Portanto, o papel da arte é fundamental para McLuhan, ao considerar que

[à] medida que tecnologias proliferam e criam séries inteiras de ambientes novos, os homens começam a considerar as artes como ‘antiambientes’ ou ‘contra-ambientes’ que nos fornecem os meios de perceber o próprio ambiente. (McLUHAN, 2007, p. 12)

O artista, para McLuhan, não tem a capacidade apenas de explicitar, mas também, e muito importante, a de captar linguagens que serão utilizadas futuramente numa cultura. O artista é esse ser visionário, aguçadamente mais sagaz na percepção da natureza e da cultura do que os outros seres humanos.

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. [...] A arte, como o radar, atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarme premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência. (McLUHAN, 2007, p. 14-15)

A capacidade de um artista captar com antecipação os objetivos sociais e psíquicos, ou seja, de ser ‘antena da raça’, é utilizada em suas análises sobre os meios, tanto que para isso lembra artistas consagrados e inovadores como Shakespeare, Joyce, Poe, Eliot, Cummings, Mallarmé e o já citado Pound. Como pode ser argumentado seguindo esses exemplos, os artistas interessantes a McLuhan, em grande parte das vezes, são da Literatura. Isso deve-se provavelmente ao fato de o canadense ser professor de literatura inglesa e de concentrar as suas atenções na passagem da era da imprensa para a era da energia elétrica. Os nomes referidos acima foram responsáveis por perceber, na materialidade do papel, linguagens similares em meios como a televisão. Apenas pessoas perspicazes, com profundo nível de estudo e compreensão, poderiam fazê-lo, e tanto é assim para McLuhan que o próprio sugere que empresários entendam do campo das artes para estarem à frente das empresas concorrentes. (McLUHAN, 2005)

Recorrendo à evolução de pensamento de McLuhan, pode-se perceber que ele coloca não só o artista como perito em linguagens, mas também, em certo ponto, o detetive (McLUHAN; FIORE, 1969). O teórico parece procurar por alguém que “aguce nossa capacidade de entender” (ibidem, p. 116), talvez por isso que também utiliza filósofos como pensadores contra-ambientais. Em suas obras, há momentos em que lembra os gregos socráticos, quando pensa a passagem da civilização oral para a civilização da escrita; ou momentos em que discute o existencialismo sartriano, quando pensa a passagem da era mecânica à era elétrica.

Pode-se pensar esse alargamento da noção de artista pela recorrente ideia de retribalização de McLuhan. Para ele, o mundo elétrico é simultâneo e inclusivo em experiência total, assim como o ser humano tribal. O avançar tecnológico nos coloca numa nova aldeia, mas dessa vez de abrangência global. Os jovens, os conectados com as inovações, vivem de forma mítica e profunda, pois “o mito significa a incorporação da audiência, o envolvimento do meio ambiental” (McLUHAN; FIORE, 1969, p. 142). É por isso que são caçadores e, como tais num período (re)tribal, são mais cômicos do ambiente que estão inseridos.

Os garotos, atualmente, são todos caçadores. Eles deixaram o neolítico e regressaram ao paleolítico. É por isso que querem andar descalços sobre a terra, por isso que aspiram a uma vida primitiva e não querem ter mais nada em comum com o mundo do consumo. E esse tipo de homem é o esquimó, é Brancusi, Bergson, é o homem não visual, que escuta, percebe e ouve tudo com os dedos. (McLUHAN, 2011, p. 4)

Os jovens, para McLuhan, não procuram mais por classificações à maneira do mundo engendrado do século XIX. A organicidade por eles pretendida permite a cultura de massa, na qual um modelo mítico nesse sentido, por exemplo, são os Beatles (McLUHAN; FIORE, 1969) Na busca por ases contra-ambientais – e trazendo também a noção do especialista primitivo –, McLuhan chega a um ponto extremo de considerar uma figura não-humana como tal: o cachorro, tão presente na vida humana do novo mundo elétrico.

A maioria das pessoas têm cachorro apenas para se lembrar quem são. É por isso que os cachorros são tão importantes na nossa sociedade. Eu sei quem eu sou porque o meu cãozinho me conhece. Ele é o guardião do meu segredo, conhece meu cheiro, é ele que garante a minha identidade. No mundo atual, é o cachorro que tem o controle de tudo. (McLUHAN, 2011, p. 5)

Os exemplos para além da arte imediatamente acima mencionados servem para perceber que o que McLuhan realmente entendia como contra-ambiente não era necessariamente um meio ou a arte. O que ele alertava era para o fato de que a forma de estudar uma estrutura é por intermédio de outra estrutura. Em livro póstumo de autoria assinada pelo próprio e por seu filho, Eric McLuhan, *Laws of media – the New Science* (McLUHAN; McLUHAN, 1988), o pensador canadense parece preocupar-se em repassar todas as suas ideias, a fim de programar a sua obra dentro de uma teoria mais científica do que

fizera ao longo de sua fama midiática. De início, ele estabelece uma definição de meio. A saber:

Não há diferença se consideramos como artefatos ou mídia coisas da natureza tangível do “hardware” como tigelas e tacos ou garfos e colheres, ou ferramentas e dispositivos e motores, ferrovias, naves espaciais, rádios, computadores e por aí vai; ou coisas da natureza do “software” como teorias ou leis da ciência, sistemas filosóficos, remédios ou mesmo doenças da medicina, formas ou estilos da pintura ou da poesia ou da dramaturgia ou da música e por aí vai. São todos igualmente artefatos, todos igualmente humanos, todos igualmente suscetíveis à análise, todos igualmente verbais em estrutura. (McLUHAN; McLUHAN, 1988, p. 3)⁵

Parece que, ao fim da vida, McLuhan alargou a sua noção de meio, o que no início de seu pensamento era rapidamente aproximado à ideia de tecnologia passa agora a ter um novo *status*. Todas as formas verbais são meios; da pedra à filosofia, do peso de porta à arte, da lança à ciência, já que todas essas formas são produtoras de linguagens. É por isso que McLuhan parece igualar em certo momento a ideia do artista a algum expoente de outro campo. No fundo, o teórico aparenta preocupar-se é em identificar alguém com percepção aguçada de modo a revelar e/ou antecipar estruturas de linguagens preponderantes em uma cultura.

É no contexto desses pressupostos que se pretende pensar Sérgio Sant’Anna como um artista contra-ambiental a partir de seu conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT’ANNA, 1982), pelo fato dessa obra não findar em uma mera narrativa prosaica, mas apontar direções para um estudo comunicacional a partir de suas questões formais em interação com os meios.

5 “It makes no difference whatever whether one considers as artefacts or as media things of a tangible ‘hardware’ nature such as bowls and clubs or forks and spoons, or tools and devices and engines, railways, spacecraft, radios, computers, and so on; or things of a ‘software’ nature such as theories or laws of science, philosophical systems, remedies or even the diseases in medicine, forms or styles in painting or poetry or drama or music, and so on. All are equally artefacts, all equally human, all equally susceptible to analysis, all equally verbal in structure.” Tradução do autor.

3 Aproximações dos meios em McLuhan com a literatura de Sérgio Sant’Anna

Marshall McLuhan, como visto, foi muito instigado pelas grandes mudanças das tecnologias comunicacionais, como oralidade, escrita, imprensa e meios elétricos. O meio impresso, para ele, tem uma particularidade em relação às outras eras da comunicação. O processo industrial de produção através dos tipos móveis foi responsável, segundo o canadense, por uniformizar a sociedade, dada a característica de repetição da ferramenta de Gutemberg. Um mesmo tipo, uma mesma letra, preenche todas as páginas de um livro impresso, sendo todas as outras letras gravadas no metal com a mesma fonte tipográfica. Junto a isso, o próprio texto a ser impresso foi uniformizado, não mais ficando a cargo de copistas que poderiam escrever em variados estilos de caligrafia e até mesmo alterar palavras a cada nova cópia. Essa uniformização atingiu também o vocabulário, uma vez que os mesmos termos passaram a ser empregados quando em situações similares. Isso foi o que ocorreu, segundo o canadense, na época da Revolução Francesa, ao lembrar observação de De Tocqueville de que

a palavra impressa, atingindo sua saturação cultural no século XVIII, havia homogeneizado a nação francesa. Os franceses se tornaram a mesma espécie de gente, do norte ao sul. Os princípios tipográficos da uniformidade, da continuidade e da linearidade se haviam superposto às complexidades da antiga sociedade feudal e oral. (McLUHAN, 2007, p. 29)

A ideia de uniformização, repetição e linearidade, atributos importantes do meio impresso, foi grande responsável pelo nacionalismo, segundo McLuhan, ao dar a ideia de unificação de um povo sob os mesmos símbolos. Por exemplo, a Revolução Francesa foi empresa dos novos literatos e bacharéis da época (McLUHAN, 2007, *passim*). McLuhan argumenta que ao entrar na era elétrica é que se pôde perceber a forma da estrutura mecânica; assim define: “À medida que saímos da era Gutemberg em nossa própria cultura, mais facilmente podemos discernir os seus traços fundamentais: *homogeneidade, uniformidade e continuidade.*” (McLUHAN, 2007, p. 106-107, grifo do autor)

No que toca a este trabalho, é importante considerar essas características do meio impresso que permearam a ambiência midiática de séculos e como isso afetou a literatura. As obras literárias também sofreram o processo de uniformização e enclausuraram-se em

aspectos contedúísticos e não necessariamente formais, assim como as artes, notadamente a pintura, também configuravam-se na lógica linear:

Psicologicamente, o livro impresso, como extensão da faculdade visual, intensificou a perspectiva e o ponto de vista fixo. Associada à ênfase visual do ponto de vista e do ponto de fuga que produzem a ilusão da perspectiva, veio uma outra ilusão: a de que o espaço é visual, uniforme e contínuo. A linearidade, a precisão e a uniformidade da disposição dos tipos móveis são inseparáveis das grandes formas e inovações culturais da experiência renascentista. A nova intensidade da pressão visual e do ponto de vista particular, no primeiro século da imprensa, veio associada aos meios de auto-expressão tornados possíveis — pela extensão tipográfica do homem. (McLUHAN, 2007, p. 197)

Essa ordem contínua e sequencial perdurou predominante até o surgimento da eletricidade, que revolucionou tanto as mídias quanto foi fomento para as artes do século XX. A uniformização e a linearidade foi algo que só a passagem para a tecnologia elétrica pôde desfazer:

O livro impresso encorajou os artistas a reduzir, tanto quanto possível, todas as formas de expressão ao simples plano narrativo e descritivo da palavra impressa. O advento dos meios elétricos liberou, de vez, a arte de sua camisa de força, criando o mundo de Paul Klee, Picasso, Braque, Eisenstein, dos irmãos Marx e de James Joyce. (McLUHAN, 2007, p. 73)

A ambiência elétrica, por sua vez, rompeu com a ideia de linearidade presente nas mídias e nas artes. Como mostra McLuhan, as expressões artísticas foram pensadas de forma muito diferente pelo contato com esse novo patamar estrutural da cultura produzido pela eletricidade, seja a pintura, o cinema, o teatro ou a literatura.

Especificamente na literatura, são vários os exemplos que McLuhan aponta como representantes dessa nova forma da prosa e da poesia. A poesia, por exemplo, foi celeiro de muitos artistas que captaram a estrutura da era elétrica para concretizar as suas concepções artísticas: o simbolismo de Rimbaud vislumbra a lógica da televisão, os poemas de Eliot contêm os aspectos formais do jornal impresso do século XX. (McLUHAN, 2007, p. 244)

No caso específico de Sérgio Sant'Anna, as obras literárias do escritor parecem passíveis de funcionar como ponto de partida de explorações contra-ambientais dos meios. Seus diversos contos apontam em vários momentos para as mídias, em uma primeira leitura,

nominalmente, na narrativa. Em um olhar mais atento, porém, a referência às mídias não se restringe apenas ao plano do conteúdo, mas parece um direcionamento para o plano formal de suas obras, e aí reside o *insight* que instiga a presente investigação. O estilo de texto de Sant'Anna não é convencional, a escrita de seus contos não é ordenada simplesmente de forma linear e sequencial como é a estrutura do impresso. Por ser um autor consciente dos meios elétricos, realiza um diálogo interessante entre literatura e comunicação. Em McLuhan, a atenção não deve prevalecer no conteúdo, mas na forma, e Sant'Anna concede indícios interessantes disso em seus textos. Muitas vezes, quando certa ocorrência em uma de suas narrativas menciona uma mídia, não é de forma gratuita: é provável que alguma lógica dessa mídia esteja em diálogo com alguma característica formal do texto.

Tal fenômeno é entendido no viés mcluhaniano pelo fato de que os meios traduzem-se uns nos outros, e a linguagem verbal é de muito valor no contexto metamidiático⁶:

As palavras são uma espécie de recuperação da informação que pode abranger, a alta velocidade, a totalidade do ambiente e da experiência. As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados. Elas constituem uma tecnologia da explicitação. Através da tradução da experiência sensorial imediata em símbolos vocais, a totalidade do mundo pode ser evocada e recuperada, a qualquer momento. (McLUHAN, 2007, p. 77)

Por isso é tão rico o encontro entre mídia e literatura, pois a literatura pode ajudar a esclarecer as lógicas dos meios que estão inseridos no mesmo contexto tecnológico de dadas obras literárias. As palavras, por sua forte carga simbólica, conseguem alcançar praticamente qualquer experiência, mas com a inevitável tradução às suas lógicas. Por meio das palavras, consegue-se criar um mundo, mas não é o mesmo mundo da televisão, ou do cinema, ou do computador: cada meio tem sua estrutura codificadora própria. Tradução sempre implica alteração no conteúdo veiculado, pois a tradução é a troca de um tipo de dispositivo de encriptação por outro. E por isso a tradução é importante, pois essa mudança no que é veiculado pode explicitar a nova lógica que engendra determinado conteúdo. Para seguir na ideia do impresso como tradução, pode-se ponderar rapidamente que sua tradução, via de regra, será por palavras sequenciais simbólicas. Pode-se traduzir em palavras uma cor ou uma

6 O termo “metamidiático” é tomado para designar determinada forma midiática que referencie a si mesma no contexto midiático.

forma ou um som. O que acontece é que, traduzidos, o som, a forma e a cor deixam de ser o que eram numa audiovisualidade e se tornam um conjunto simbólico materializado por letras no papel.

A esse respeito, há um parágrafo do pesquisador André Araujo que elucida resumidamente tal função da literatura em relação à exploração ambiental das mídias:

Pensar a literatura como uma função implica compreender que é justamente sobre o seu uso, que necessariamente se transforma quando cada novo ambiente é inaugurado, que reside a possibilidade de explicitar a constituição disso que é invisível à nossa percepção. Por isso, um estudo comparativo dos modos como a escrita foi transformada e utilizada no interior de uma nova configuração ambiental pode nos apontar para os modos de constituição desse mesmo ambiente, pelo fato de a escrita estar em constante processo de transformação em relação a si mesma. Não escrevemos mais como escrevamos antes da televisão, especialmente pelo fato de que nenhum meio existe em isolamento: todos compõem um ambiente contínuo. Se o ambiente é transformado pela invenção de uma nova tecnologia, todo esse contínuo é por conseguinte transformado, incluindo aí todas as tecnologias que já existiam. (ARAUJO, 2016, p. 21)

Sérgio Sant'Anna não escreve de forma convencional, o que é aparente em seus contos. Isso parece dever-se ao fato de o escritor ser cômico do ambiente em que está inserido, dada a sua percepção na condição de artista. Esse ambiente, como sugere Araujo, é dominado por mídias eletrônicas como a televisão. Ademais, é dentro da nova forma de percepção que os meios eletrônicos criam que surge a literatura de Sant'Anna, na segunda metade do século XX, época de grande vigor da cultura de massa que combina vários tipos de mídias, como a TV, o rádio, a revista, o jornal. Essas mídias são utilizadas por Sant'Anna em seus contos, o que confere caráter interessante à sua produção literária. Ao mesmo tempo, permite entender a arte de Sant'Anna também como uma forma de explicitar os meios através da literatura.

Entendidas as relações entre comunicação e literatura que se pretende observar neste trabalho, pode-se examinar com maior profundidade a obra de Sérgio Sant'Anna e seu contexto. A partir disso, é possível empreender análise do conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT'ANNA, 1982) de acordo com a teoria recém-abordada e com a proposta explicitada ao longo do trabalho.

4 A exploração contra-ambiental de Sérgio Sant'Anna

Após anunciado o panorama teórico desta monografia, é momento de investigar qual o ambiente midiático explicitado em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT'ANNA, 1982). Este capítulo visa construir esse entendimento em três etapas: uma discussão acerca da obra de Sérgio Sant'Anna, a definição de qual a metodologia adequada para tal exploração e, por fim, a análise de *O concerto* (1982).

Em um primeiro momento, é importante apontar, de forma mais geral, quais as características da literatura de Sérgio Sant'Anna. Para isso, busca-se o entendimento de teóricas (SUSSEKIND, 2003) (PELLEGRINI, 2003) que pensam a relação da ficção brasileira contemporânea com as mídias, introduzindo as principais características a serem buscadas nas obras literárias a fim de tal estudo interdisciplinar.

Após, será definida a metodologia que se entende a mais própria para a análise do *corpus*. A partir dos postulados de McLuhan, busca-se uma metodologia inspirada no teórico, para assim apontar a forma a ser operacionalizada, a pertinência e a justificativa de tal escolha metodológica para o presente trabalho. Por último, a análise do conto será realizada levando em conta a perspectiva teórica de McLuhan, principalmente a noção de ambientes e contra-ambientes e as relações entre meios.

4.1 A literatura de Sérgio Sant'Anna

Sérgio Sant'Anna é um dos mais prestigiados escritores brasileiros, tendo se destacado a partir da década de 1970. Seu gênero preferencial é o conto, mas também escreveu novelas, romances e até poesias. Embora a sua biografia não seja mais interessante de discorrer do que o seu fazer literário, cabe aqui destacar uma interessante atividade que exerceu durante 13 anos: foi professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ou seja, Sant'Anna incorpora tanto os conhecimentos de literatura quanto os de comunicação, o que provavelmente explica o autor carioca escrever narrativas que sejam interessantes ao estudo das mídias. Além do mais, comunicação, para ele, é fundamentalmente linguagem (SANT'ANNA, 1982, p. 213)

Essa interseção entre os dois campos é uma chave para compreender a obra de Sant'Anna, como investiga o presente estudo, assim como parece ser um dos motivos pelos quais suas narrativas têm um estilo muito próprio. Prova de sua originalidade, por exemplo, são os destacados prêmios que recebeu, como, por exemplo, o Jabuti, por 3 vezes⁷. Em uma delas, o escritor ganhou a premiação na categoria Contos / Crônicas / Novelas com o livro de contos *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (SANT'ANNA, 1982), que contém o conto homônimo objeto de estudo deste trabalho.

Para observarmos melhor a literatura de Sant'Anna, devemos notar a sua posição dentro da literatura brasileira. No caso, o escritor é de uma seara na ficção contemporânea que ficou mais ou menos conhecida como movimento nas décadas de 1970 e 1980, e seus pares são do calibre de Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. Cabe entender algumas características dessa ficção que se realizam também nos textos de Sant'Anna, a começar pela observação do próprio a respeito de seu trabalho literário:

Me agrada esse lado experimental, embora meu experimental fale para o leitor. Pretendo construir uma literatura em que o livro mostre o que eu quero. Quero escrever com alguns avanços formais, mas também buscando uma comunicação. Isso fica bem claro nos meus livros. Todos podem ser lidos. Não tem esse negócio de vanguarda total. Minha preocupação é que o leitor não largue o livro. (SANT'ANNA, 2012)

Escrita com avanços formais e comunicação com o leitor parecem ser duas das principais chaves para entender a sua obra, e essas características serão agora melhor esmiuçadas, a começar pelo lugar diferenciado que o narrador e o autor adquirem em relação à narrativa na ficção contemporânea. Com efeito, Flora Sussekind (2003) chama a atenção para um caráter mais digressivo dessa fase da literatura brasileira, entendendo que “tanto a linguagem crítica tem se encaminhado para uma dicção mais ensaística, quanto a prosa de ficção tem se deixado contaminar pelo aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr à prova, do ensaio” (SUSSEKIND, 2003, p. 265-266). O aparecimento explícito do autor como narrador e como personagem entra com muito vigor nas produções artísticas de Sérgio Sant'Anna. O realismo dessa produção contemporânea faz uso da primeira pessoa ora para

⁷ *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1983); *Amazona* (1986); e *O Voo da Madrugada* (2004). Disponível em <https://www.premiojabuti.com.br>. Acesso em 28/11/2018.

retratar a si mesmo como narrador-personagem, ora para transmitir excursões aos pensamentos do que parece ser um narrador-personagem-autor.

José Geraldo Couto (2007) também aponta para um caráter metalinguístico presente nas obras de Sant'Anna, ao afirmar que “a exemplo de muitos dos maiores escritores da modernidade [...], Sérgio Sant'Anna rompe as fronteiras entre os gêneros, em especial entre o ensaio e a ficção.” (COUTO, 2007, p. 11) O crítico prossegue, observando que há muitas facetas de Sant'Anna como escritor, para avaliar que o seu estilo narrativo preferido do contista é o que aparece quando “um fato do cotidiano, muitas vezes uma pequena cena, se desdobra numa especulação filosófica e não raro metafísica [...]” (COUTO, 2007, p. 11)

Essa nova forma de o narrador colocar-se frente aos acontecimentos narrativos acaba levando à segunda característica marcante presente em Sant'Anna: uma forte consciência formal no fazer literário. É nesse ponto que se faz latente a relação entre literatura e comunicação nos contos do autor. Uma “estratégia tão poderosa quanto a do anonimato ou a do ensaio é a de uma prosa que toma por interlocutora a linguagem do espetáculo, da mídia.” (SUSSEKIND, 2003, p. 267) Essa linguagem é o que Sant'Anna vai explicitando nos seus contos, ao utilizá-la na lógica do impresso para traduzir a lógica das mídias da segunda metade do século XX.

Ora trechos de filmes, *outdoors*, notícias de jornal, ora o rádio, a tevê, a publicidade, figuras de mídia que se cruzam com os personagens anônimos de uma ficção que [...] se transforma numa metamídia, registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira nas duas últimas décadas [décadas de 1960 e 1970] [...] (SUSSEKIND, 2003, p. 258)

Assim como Sussekind sugere a potencial influência dos meios na literatura contemporânea, essa ideia repercute nas palavras de Tânia Pellegrini (2003), que vai ainda mais fundo nessa relação, ao afirmar categoricamente que

a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com imagens. (PELLEGRINI, 2003, p. 23)

O que a autora demonstra é o esforço que uma literatura crítica aos meios de comunicação faz ao utilizar de sua estrutura lógica para interagir com as mídias elétricas, em acordo muito estreito com as ideias de McLuhan e sua forma de ver a literatura de vanguarda na era eletrônica. Como visto, é notável esse tipo de interação nas obras de Sérgio Sant'Anna, que explora ao máximo essa relação da literatura com as mídias e as potenciais estruturas a serem reorganizadas tanto de um lado quanto de outro da equação, em insistente trabalho de reinvenção conto após conto em sua extensa produção literária.

Pellegrini prossegue em sua avaliação da ficção contemporânea, indicando relações de causa e efeito desse novo gesto narrativo metalinguístico e metamidiático ao considerar que

não parece fora de propósito pensar que as personagens são moldadas à imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado por si, pela mídia e pela realidade. Trata-se de um processo novo na história, calcado agora não na simples reprodução, mas na proliferação da imagem eletrônica e só possível de se efetivar pela simbiose entre o mercado e os meios de comunicação de massa. (PELLEGRINI, 2003, p. 31-32)

É interessante notar rapidamente um novo ingrediente que a teórica adiciona a essa relação entre mídia e literatura: o mercado. De fato, os meios de comunicação de massa têm um forte viés mercadológico, inerente ao seu funcionamento. Assim como o dinheiro atravessa muitas das relações interpessoais, o mercado, o *marketing*, a publicidade são responsáveis por muitas relações e ordenações no contexto midiático, algo que é tangenciado de algum modo na escrita de Sant'Anna.

Findas as considerações preliminares sobre o contexto e recursos formais da obra de Sant'Anna, cabe empreender investigação objetiva direcionada ao *corpus* deste estudo. Para isso, há de se delimitar inicialmente a metodologia para tal esforço, o que permitirá posteriormente a análise d'*O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* como contra-ambiente.

4.2 Metodologia de análise

O presente trabalho vale-se da linha teórica pensada por Marshall McLuhan sobre os meios de comunicação. Sendo o objeto de estudo um conto – e, portanto, texto – é muito interessante que a análise a seguir seja operacionalizada baseada no pensador canadense, pois muitas de suas ideias também são explicadas por meio de excertos textuais. Por esse motivo, opta-se aqui por uma metodologia de análise inspirada no teórico, sobretudo nos seus livros *A galáxia de Gutemberg* (McLUHAN, 1972) e *Os meios de comunicação como extensões do homem* (McLUHAN, 2007).

Isso significa dizer que serão extraídas passagens do conto para um olhar mais profundo dessas com a teoria aqui utilizada. Serão demonstradas as latências analíticas na inter-relação aqui proposta entre o conto e as formulações de McLuhan. O texto de McLuhan tem diversas ‘quebras’ do formato linear ao não só se valer de citações diversas como também de incluir fragmentos de poemas a que se refere no corpo do texto, que muitas vezes são pontos de partida para as formulações do teórico. É pertinente utilizar metodologia mais ou menos similar à do teórico, tendo em vista aqui ser discutido o seu panorama conceitual sobre uma obra de caráter semelhante aos elementos analíticos de seu escopo.

McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, estruturou seu trabalho de forma a primeiro explicar seus principais conceitos, apresentar a sua teoria. Depois, analisou, a partir dessas ideias, cada meio separadamente em tópicos. Aqui, será realizada análise similar, ao levantar características pertinentes de análise no conto e seguir em direção a uma análise focada em cada meio, para, ao fim, abordar a exploração contra-ambiental de Sérgio Sant’Anna no conto.

Por isso, foram elaborados os seguintes passos analíticos para a investigação do *corpus* desta monografia: a) Identificação de características gerais do conto; b) Identificação das características relevantes analiticamente do conto; c) Identificação de relações com meios de comunicação e artes no nível do conteúdo; d) Identificação e investigação, por seções, de relações com meios de comunicação e artes no nível da forma; e) Investigação sobre o contra-ambiente artístico explorado no conto. Deve-se verificar a forma de atuação de cada procedimento, a fim de dissertar mais profundamente a pertinência de cada um de forma analítica.

a) Identificação de características gerais do conto:

Assim como faz McLuhan, ao inserir algum excerto textual em sua escrita, e dali partir para uma investigação a partir das premissas de tal fragmento, aqui se tem o primeiro passo de análise. Essa primeira sessão é mais exploratória e ajudará a compreender o conto em seus atributos preliminares, como tamanho, forma das seções e dos parágrafos, temática, personagens, entre outras características pertinentes da análise literária (que será vista a seguir) pertinentes ao *corpus*. Esse primeiro exame serve para situar o conto e permitir a próxima averiguação.

b) Identificação das características relevantes analiticamente do conto:

Tendo em perspectiva o objetivo deste trabalho, esse segundo passo visa, a partir da compreensão geral da obra, apontar para o que pode vir a ser parte de uma exploração contra-ambiental. A observação mais detalhada dessas características relevantes é premissa para entender quais meios relacionam-se com o conto, tanto no plano narrativo, quanto, junto a esse último, no plano formal.

c) Identificação de relações com meios de comunicação e artes no nível do conteúdo:

Aqui serão vistos os meios de comunicação presentes conteudisticamente no conto, a fim de nomeá-los para avaliação preliminar de suas relações com a obra. O mais importante em McLuhan, como visto, é a questão do meio, da estrutura codificante. Aqui faz-se necessário observar o plano do conteúdo, pois a ideia é partir das indicações de meios nominalmente apontados por Sant'Anna para examinar o modo como esses meios agem no conto. Esse exame inicial dos meios presentes pode apontar para a relação mais importante deste trabalho, que é como os meios interagem com o conto de modo formal.

d) Identificação e investigação, por seções, de relações com meios de comunicação e artes no nível da forma:

Continuação de forma direta do procedimento anterior, nesse passo são considerados os meios que atuam formalmente no conto, a partir dos apontamentos dos mesmos no plano do conteúdo, da narrativa, e por observação do agenciamento de suas

lógicas. Assim operava McLuhan, a partir dos efeitos que esse meio pode produzir. Aqui opta-se por investigar cada meio vinculado ao conto que for pertinente em uma seção própria, para demonstrar as especificidades de cada um no conjunto da obra e, também, a sua atuação na exploração contra-ambiental do conto. Essa etapa é diretamente relacionada com a forma de estudo de McLuhan, pois, assim como o teórico, chega-se ao final realizando análise com foco em cada meio. Na segunda parte de *Os meios de comunicação como extensões do homem* (McLUHAN, 2007), o pensador realiza similar divisão da análise dos meios, observando as características próprias de cada um, o que pode ser visto já no índice do livro (McLUHAN, 2007).

e) Investigação sobre o contra-ambiente artístico explorado no conto:

Último procedimento metodológico deste trabalho, este tópico complementar a análise dos meios em separado, apontando as lógicas contra-ambientais que o conto opera. É importante reservar um último exame para os modos como cada meio age dentro do conto e as relações resultantes. O resultado a ser alcançado é justamente o contra-ambiente explorado por Sérgio Sant'Anna.

O intuito aqui é partir de aspectos mais gerais e gradativamente especificar os pontos pertinentes para, ao final, analisar como o conto utiliza-se de cada meio para explicitar um ambiente midiático. Com as etapas metodológicas apontadas, pode-se proceder à efetivação da análise do conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*.

4.3 *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*

Após delimitado o método de análise do conto, pode-se, enfim, investigá-lo segundo o percurso teórico já delineado neste trabalho. Conforme a metodologia, este tópico será dividido em 5 partes a seguir.

a) Identificação de características gerais do conto;

O conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant'Anna, foi

lançado em livro homônimo em 1982, pela Editora Ática. Essa edição (SANT'ANNA, 1982, 42 páginas) é a escolhida para guiar as análises deste trabalho. Ademais, também foram consultadas duas antologias de contos do autor que contêm o conto, quais sejam: *Contos e Novelas Reunidos* (SANT'ANNA, 1997, 46 páginas) e *50 Contos e 3 Novelas* (SANT'ANNA, 2007, 32 páginas). Teve-se o cuidado de consultar mais de uma edição, pois, como estima-se que há uma importante característica formal no conto, importam variadas impressões em suas diversas formatações de página, tipografia etc. As diferenças entre as edições, no entanto, não serão consideradas na análise a não ser por motivo de muita pertinência a este empreendimento analítico.

O conto descreve, em seu enredo, em breve sinopse, o show que João Gilberto faria no Canecão, no Rio de Janeiro, em sua volta ao Brasil, após muito tempo em Nova Iorque. No entanto, a apresentação é cancelada por problemas técnicos de som. O restante do conto apresenta um autor-narrador-personagem-escritor em busca de ideias para fazer um conto sobre o ocorrido⁸. O enredo do conto inicia-se em Nova Iorque, no Aeroporto John Kennedy, e conta com muito breves passagens em Iowa, também nos Estados Unidos, e em Minas Gerais. No mais, todas as situações ocorrem na cidade do Rio de Janeiro.

Quanto à questão do tempo, não há uma marcação muito exata dos acontecimentos, a não ser no foco narrativo quando os personagens estão reunidos, geralmente à noite, em situação boêmia. A demarcação aí não é muito exata, mas há uma lógica demonstrando a noite passar e a chegada do dia seguinte. É sabido, ademais, que a narrativa situa-se na primavera do hemisfério sul, uma vez que, quando do embarque de João Gilberto nos Estados Unidos, “era uma tarde de outono em New York City” (SANT'ANNA, 1982, p. 191). Também pode-se concluir que o ano é 1979, devido a várias passagens do conto, sobretudo nos momentos mais ensaísticos. Além disso, a prova cabal pode ser conferida na seguinte fala: “Vou parar de beber no dia trinta e um. Fim de ano e de década é bom pra resoluções.” (SANT'ANNA, 1982, p. 226) No mais, a narrativa é muito entrecortada por pequenos fragmentos que não denotam temporalidade. Ainda, há algumas lembranças do protagonista-narrador de breves

8 É importante, preliminarmente, fazer um adendo: como percebe-se desde o começo da obra, são utilizadas muitas pessoas reais – e geralmente de grande agenciamento midiático – como personagens do conto. Quanto a isso, deve-se salientar um aviso introdutório de *50 contos e 3 novelas*: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião.” (SANT'ANNA, 2007, p. 4) Posteriormente, em tópico específico, esse jogo entre realidade e ficção dos personagens poderá ser melhor abordado.

ocasiões nos anos 1970.

Os personagens são muito variados, alguns com rápidas passagens, outros pouco mais perenes na narrativa. Parecem, ademais, haver três mais presentes e centrais no conto: o protagonista, ora narrando a história em primeira pessoa, ora sendo narrado em terceira pessoa como “o Autor”. É interessante o fato de que esse protagonista vem a ser o próprio Sérgio Sant’Anna, que se coloca no texto como escritor, narrador onisciente e protagonista, realizando diversos pontos de vista que vêm a importar analiticamente.

Uma personagem importante é a Léo, uma das 3 “namoradas” do protagonista que aparece na narrativa. É importante mencionar que ela é quem mais aparece com o protagonista e faz papel de coadjuvante em momentos importantes no conto, tanto nas ações externas mais objetivas até os diálogos, que algumas vezes desenvolvem-se em ações internas do protagonista. Outra personagem muito importante é o que jaz no título da obra: João Gilberto. O conto inicia-se e tem fim com a sua presença, a motivo de o concerto que ele faria ser o fio condutor da história.

b) Identificação das características relevantes analiticamente do conto;

Nota-se rapidamente um caráter metalinguístico, intersemiótico e fragmentário no conto, o que aponta direções possíveis de problemas de comunicação. Entende-se, por isso, que a presente análise não deve ser guiada exatamente pela diegese da obra, mas pela linguagem utilizada por Sant’Anna, que é, na perspectiva aqui adotada, o ponto mais relevante do conto e que inspira este trabalho.

A característica que mais chama a atenção logo de início no texto é a forma de narrar em subdivisões marcadas por um título em caixa alta. Essas seções – termo que o autor utiliza em certo momento para descrevê-las (SANT’ANNA, 1982, p. 218) – têm algumas peculiaridades estranhas ao formato tradicional de um conto. As seções são curtas, acabam ao cabo de poucos parágrafos, algumas até em poucas palavras. Como diz uma passagem do conto, “está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou.” (SANT’ANNA, 1982, p. 211)

Tal particularidade leva a pensar também outra característica do conto: as variadas formas como o protagonista-narrador-escritor representa-se na obra. Às vezes em primeira ou

em terceira pessoa, às vezes como “o Autor”, “eu” ou até “Sérgio Sant’Anna”. Junto a isso, também é perceptível o fato de que essas subdivisões são separadas por um título introdutório, e é da mesma forma notável que essas designações iniciais por vezes repetem-se.

Esse determinado estilhaçamento também pode ser pensado pelo viés midiático: a segunda metade do século XX – quando da publicação do conto – foi momento de coexistência de diversas mídias, fato que transparece na narrativa. E, tão marcante na obra quanto essa característica, é a diversidade de expressões artísticas que aparecem ao longo do texto. Torna-se, pois, imprescindível verificar tanto os meios quanto as artes que aparecem na obra. Desde já é importante destacar, contudo, que não se trata de uma representação fiel do ambiente midiático em que vivia o autor à época da escrita, mas sim a elaboração de um tipo de colcha de retalhos das relações entre a literatura e outros meios.

Portanto, as características a serem trabalhadas analiticamente serão a forma como as diversas mídias e as diversas artes interagem com o conto, a partir da estrutura da obra, subdividida em seções, o que suscita apontamentos sobre as repetições dessas subdivisões e da forma como o escritor representa-se no texto.

c) Identificação de relações com meios de comunicação e artes no nível do conteúdo;

No conto, Sérgio Sant’Anna vai pontuando várias mídias e formas de arte na narrativa, no plano do conteúdo. É importante observar as nomações aos meios, porque elas apontam agenciamentos de ordem contra-ambiental. Ao falar sobre os jornais, por exemplo, Sant’Anna não está simplesmente incorporando essa mídia impressa no conteúdo do conto, mas sim, a partir da aparição desse meio na narrativa, explora as questões estruturais do meio jornal na sua obra. Além disso, McLuhan pontua que “o efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu ‘conteúdo’ é um outro meio” (McLUHAN, 2007, p. 33); ou seja, os meios que compõem o conteúdo do conto devem ser observados para entender essa relação de contra-ambiente. Levando isso em consideração, os meios de comunicação e as artes que são destacadas do conto e que serão aqui consideradas são: som/música/canção, teatro, cinema, TV, meios impressos, oralidade, literatura, pintura, carta, telefone. A seguir, serão abordados exemplos de tais aparições.

De início, o mais aparente é o som/música/canção, que não se limita apenas ao

concerto, já que permeia vários outros momentos da narrativa. Escolhe-se agrupar as manifestações sonoras deste modo por caráter didático, uma vez que nos momentos mais importantes em que a ideia de som, ou de ruído, surge, está sempre em paralelo com a música, com a canção e, mais especificamente, com João Gilberto. Na abertura do texto, aparecem John Cage e João Gilberto em um diálogo (SANT'ANNA, 1982, p. 190-191). O mais interessante de assinalar, em exame prévio de como o som aparece na obra, é uma passagem de uma reflexão de John Cage: “O ruído total equivale ao silêncio total. Quantos decibéis serão necessários para transportar o homem a um novo tipo de percepção?” (SANT'ANNA, 1982, p. 191-192) Com essa frase, transparece o caráter de meio – em pensamento McLuhaniano – do som, ao refletir sobre sua potência em inaugurar uma nova percepção; ou seja, um novo ambiente. Também reflete sobre a relação entre som e silêncio, uma das toantes no conto, inspirada em João Gilberto e na sua dicção musical. A propósito, Sant'Anna parece fazer uma relação entre João Gilberto, o representante brasileiro, e John Cage, o representante norte-americano da música silenciosa. Esse é um direcionamento que há no conto: a relação entre o realizado e o não-realizado: a gaiola que contém ou não um pássaro invisível; o concerto que aconteceu ou não; entre outras relações pertinentes de serem revistas.

O teatro também é muito presente, marcadamente pela peça *Macunaíma*, de Antunes Filho, tanto em seus ensaios quanto em suas apresentações. Uma relação que Sant'Anna faz é, em certo ponto, ao referir-se à personagem Léo. Como visto na obra, ela é assistente de direção do espetáculo *Macunaíma*. Há determinada seção em que a namorada do protagonista o ajuda levando uma página de revista com uma entrevista de João Gilberto; essa seção intitula-se “ASSISTENTE DE ESCRITOR” (SANT'ANNA, 1982, p. 227). Também é interessante de observar as passagens em que o realizador Bob Wilson é convocado, pois marca mais um artista de vanguarda identificado com a questão do silêncio (SANT'ANNA, 1982, p. 204), assim como é o tom da peça *Macunaíma* (SANT'ANNA, 1982, p. 202-203)

Outra forma de arte aparente no conto é o cinema, cuja estrutura narrativa e estética parece inspirar os recursos linguísticos usados por Sant'Anna. É uma forma de arte que aparece já no começo do texto, em momento digressivo de João Gilberto, ao lembrar de uma ida ao cinema em que era o único espectador da sala (SANT'ANNA, 1982, p. 193-194). Também há o encontro de João Gilberto com Luís Carlos Prestes, o qual carregava uma “maletinha James Bond” (SANT'ANNA, 1982, p. 194). Há várias outras passagens do

cinema no conto, mas que serão mais pertinentes se tratadas em sua interação formal na obra.

Pode-se pensar, também, a televisão, cuja primeira aparição dá-se no começo do conto. Para seguir o ídolo João Gilberto, o autor diz ao chofer de táxi: “Siga aquele carro” (SANT’ANNA, 1982, p. 196), ao que o interlocutor retruca: “Está achando que isso aqui é seriado de TV?” (SANT’ANNA, 1982, p. 196) Também há uma passagem em que o autor diz ficar em casa vendo televisão com o filho (SANT’ANNA, 1982, p. 204), ou a fala de Chico Buarque na TV Bandeirantes (SANT’ANNA, 1982, p. 213), fatos que interessarão mais à frente.

Como meios impressos serão aqui considerados o jornal e a revista, importantes para a narrativa ao passo que comunicam as declarações de famosos à imprensa. A revista *Amiga* aparece 4 vezes (SANT’ANNA, 1982, p. 197; 200; 208; 227) sempre com informações sobre João Gilberto, enquanto “os jornais” são apontados geralmente de forma mais genérica (SANT’ANNA, 1982, p. 198; 199; 206)

Pode-se entender, pelo pensamento mcluhaniano (McLUHAN, 2007), a oralidade como meio. Neste trabalho também será pensado desse modo, pois há importantes momentos de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* em que essa forma de comunicação aparece, mesmo que, por se tratar de um conto, apareça na forma de texto escrito. A título de referência, podem ser destacadas preliminarmente duas seções que parecem ajustar-se diretamente com a forma oral: “BOCHICHOS” (SANT’ANNA, 1982, p. 200) e “THE TALK OF THE TOWN” (SANT’ANNA, 1982, p. 206). Há vários diálogos ao longo da obra, mas que são naturais em um conto. As duas subdivisões apontadas indicam um envolvimento mais profundo entre o meio falado e o escrito.

Em meio a tantas formas de arte, Sant’Anna não deixou de lado a literatura, até pelo contrário: o seu próprio campo artístico surge tanto na forma de prosa quanto em poesia. Na forma poética, pode-se destacar aguçado momento em que o protagonista digressa sobre alguns poetas, como Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, e. e. cummings e Stéphane Mallarmé (SANT’ANNA, 1982, p. 201-202). Quanto à prosa, Sant’Anna entra em diálogo direto com seus contemporâneos. Cita, por exemplo, em “CURSO NO M.A.M.” (SANT’ANNA, 1982, p. 215), Ivan Ângelo, Márcio Souza, Rubem Fonseca.

Outra forma de arte que surge no conto é a pintura, por evocação do quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper (SANT’ANNA, 1982, p. 205). Não de forma gratuita, a obra

de arte é ambientada em cenário similar a muitas ações do conto: em situações noturnas boêmias.

Uma última forma de comunicação é interessante de ser assinalada no plano do conteúdo: a comunicação interpessoal – por meio de carta e telefone. A carta em questão é a que o protagonista envia a Rubem Fonseca (SANT’ANNA, 1982, p. 217), enquanto a comunicação telefônica aparece em “TELEFONEMA” (SANT’ANNA, 1982, p. 217), “TELEFONEMA (1)” (SANT’ANNA, 1982, p. 219-220) e “TELEFONEMA (2)” (SANT’ANNA, 1982, p. 220-221). Ainda é interessante notar, no começo da narrativa, a comunicação entre João Gilberto e um urubu que trazia recado de Tom Jobim: código morse, a linguagem do telégrafo.

Com isso, é possível indicar o panorama de meios e artes que Sant’Anna engendra em seu texto. Identificadas as possíveis lógicas que atuam no conto, é importante verificar quais desses meios e artes que agem de maneira formal, para, assim, investigar cada possível relação contra-ambiental presente na obra de Sérgio Sant’Anna.

d) Identificação e investigação, por seções, de relações com meios de comunicação e artes no nível da forma:

Os meios são evocados não apenas no plano do conteúdo, mas também no plano da forma. Parece que Sant’Anna faz indicações dos meios que explora no plano do texto, como se suscitando os mesmos de maneira formal, traduzindo-os na literatura. As lógicas que melhor são identificadas dessa forma, e que serão abordadas a seguir, em seções específicas, são: som/música/canção, o cinema, o teatro, a oralidade, os meios impressos e a TV⁹.

SOM/MÚSICA/CANÇÃO:

Som/música/canção está diretamente ligado à dicção musical de João Gilberto, pois o “o conteúdo em João Gilberto não pode ser procurado nas letras das canções [...] O

9 É certo que outras formas além dessas, citadas no item anterior, podem funcionar como exploração contra-ambiental; porém, não serão postas em nível de seção analítica própria, mas sim no íterim das seções aqui destacadas.

conteúdo em João Gilberto é a própria forma de cantar, a forma musical.” (SANT’ANNA, 1982, p. 214) A chave do entendimento de João Gilberto, para Sant’Anna, não é a semântica das palavras, mas sim a pronúncia musical. Ora, num texto, *a priori*, não há música e o nível semântico é o mais alto grau de compreensão de uma palavra. O que Sant’Anna procura fazer ao longo do texto é transportar tal pronúncia musical de João Gilberto para o nível formal de seu conto.

A música perpassa todo o conto, pelo motivo de a narrativa seguir os passos do artista e possivelmente porque o narrador, como demonstra-se na obra, é admirador da música popular brasileira. A relação mais interessante, no que toca a parte musical, parece ser a que o conto mantém com o próprio João Gilberto, o que é indicado já nas primeiras seções, em que o violonista está no aeroporto ou no avião distraído-se com os sons a sua volta e pensa em composições com eles. (SANT’ANNA, 1982, p. 191-192).

Também é pertinente a relação do conto com o cancionário de João Gilberto, presente ao longo da obra. A seção “SAMBA DE UMA NOTA SÓ” (SANT’ANNA, 1982, p. 214) é a transcrição de 4 versos da canção homônima: “Eis aqui este sambinha / feito de uma nota só / outras notas vão entrar / mas a base é uma só.” É interessante de Sant’Anna ter escolhido essa canção, entre tantas executadas por João Gilberto, para compôr o seu conto, ainda mais ao serem considerados esses 4 versos. Tal recorte parece ter sido feito por ser possível relacioná-lo, por analogia, com a própria obra literária. O conto é feito pela base de apenas um meio: a literatura, ao que outros meios começam a aparecer conforme a narrativa avança. Pode-se estabelecer conexão desta seção com a seção “O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO (bis)”, em que o personagem João Gilberto decreta: “Tudo é samba e samba é a estrutura musical primária” (SANT’ANNA, 1982, p. 208). Pela lógica associativa com os versos da canção com essa última seção e a literatura, é possível questionar se, para Sérgio Sant’Anna, a literatura seria a estrutura mais elementar. Pelo menos é assim que indica o funcionamento do conto, em que uma obra literária toma as outras artes e as mídias como seu conteúdo, e assim reorganiza as lógicas de ambos lados da equação numa exploração contra-ambiental.

A exemplo da criatividade de João Gilberto, Sant’Anna utiliza de tudo a sua volta para criar a sua literatura também. Pode-se pensar sobre o momento em que João Gilberto está no avião indo para o Rio de Janeiro, compondo sambas a partir dos sons que ouvia ao seu

redor. Entre os pensamentos do inventor da bossa nova, há um que parece ser interessante: ao mascar chicletes, João Gilberto compõe o “Bubble Gun Samba”, “uma estrutura tríplice baseada na oposição dos sons da saliva, dos dentes e do maxilar. João pensou em micromicrofones instalados dentro da boca do cantor no momento da gravação.” (SANT’ANNA, 1982, p. 192) Alguns personagens de Sant’Anna, principalmente os artistas, são indicativos para pensar não modo próprio de escrita do contista, como parece ser aqui o caso de João Gilberto. Outro é Bob Wilson, encenador que é referido como “artista em tempo integral” (SANT’ANNA, 1982, p. 191) Essas considerações sobre o fazer artístico de Sant’Anna são, ademais, pensadas pelo próprio, bem como afirma em “AUTOANÁLISE”: “De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever.” (SANT’ANNA, 1982, p. 211)

A seção seguinte evoca outra canção consagrada do repertório de João Gilberto: *Desafinado*. Em “REFLEXÃO”, surge a pergunta: “É este aqui um texto *desafinado*?” (SANT’ANNA, 1982, p. 214) *Desafinado*, assim como *Samba de uma nota só*, tem um viés metacancional; quer dizer, a forma de entoar a canção faz a mesma falar sobre si enquanto canção. O salto melódico na palavra *desafino* sugere uma desafinação, dado que o encontro da letra com a melodia produz mais do que uma simples justaposição, que é exatamente o caráter criador da canção. O que ocorre é uma desafinação calculada para passar a impressão contrária à afinação. O texto de Sant’Anna pode ser pensado de forma similar: sua construção parece ‘desafinada’ em olhar apressado, mas todas as seções e a forma como elas interagem entre si e com os determinados meios cria a verdadeira potência da obra. O aspecto cancional de João Gilberto é traduzido, portanto, na exploração formal que é realizado no conto.

CINEMA:

Para iniciar um exame sobre a presença da lógica do cinema no conto, é pertinente retomar Tânia Pellegrini, em observação de uma possível aproximação entre a narrativa visual e a narrativa verbal contemporânea, na qual a pesquisadora insere Sérgio Sant’Anna. Segundo ela,

o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de “tomadas” em série. Nada se descrever além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*; trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva. (PELLEGRINI, 2003, p. 29)

Em muitos momentos, é exatamente assim que funcionam as subdivisões do conto: é nítida a pretensão de dialogar com os recursos do cinema. Mais do que isso, é explícita. McLuhan já havia observado que “o filme, seja em forma de rolo, seja em forma de roteiro ou script, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro”, ao passo que “o espectador de cinema como o leitor de livros, aceita a sequência como coisa racional.” (McLUHAN, 2007, p. 321) Em princípio, tanto cinema quanto literatura pertencem a uma lógica ambiental linear, o que aproxima essas duas formas de arte.

Há várias passagens em que Sant’Anna utiliza termos técnicos próprios da produção de filmes, o que em alguns momentos assemelha o texto a um roteiro de cinema. As seções são precedidas por seus títulos e alguns desses parecem mais do que nomeá-las, mas também introduzi-las, servir de referencial da ambientação da ação a seguir. Bons exemplos disso são as seções “TELEFONEMA”, “CORTE CINEMATOGRAFICO PARA UM BALCÃO DE BOTEQUIM NA PRAÇA TIRADENTES, ONDE SE ENCONTRAM O AUTOR E SUA AMIGA LÉO” e “CONVERSANDO NO BAR”. Essa última seção mimetiza algo próximo a um roteiro técnico de cinema ou uma peça com o seguinte diálogo:

O AUTOR: – O negócio é o seguinte, eu sou escritor...

MIÚCHA: – Tô sabendo.

O AUTOR: – E estou escrevendo um texto em cima do show do João Gilberto. Começa com John Cage dando a ele de presente uma gaiola (*cage*) lá em Nova York. Depois aparece um urubu na asa do avião, batendo com o bico na janela e conversando com João em código morse. E por aí vai

MIÚCHA (sorrindo): – Legal.

O AUTOR: – Pois é, mas eu preciso de ajuda. Bom, você foi mulher do João muito tempo. E também tava lá no Canecão no último ensaio. Na hora que ele desistiu. Eu queria saber o que houve exatamente.

MIÚCHA: – Foi aquele negócio do som mesmo. O retorno do som.

O AUTOR: – Eu sei, mas eu queria ter uma informação musical mais minuciosa sobre isso tudo. Eu sei que o negócio do João é o som puro, a nota exata, as sutilezas. Mas o que seria exatamente isso?

MIÚCHA: – Olha, o melhor é você falar com ele mesmo.

Miúcha dá o endereço e telefone de JG. Hotel Rio Palace, quarto 824. Telefone 287-9922:

— Manda chamar o Otávio terceiro. É uma espécie de secretário dele.

O AUTOR (cochichando com a Léó): – Otávio terceiro, porra. Tá parecendo personagem de Shakespeare.

NELSINHO: – O foda é esse Otávio terceiro. Passar pela triagem desse Otávio terceiro.

MIÚCHA: – O negócio do João é ficar em casa tocando o violãozinho dele.

O autor acaba de anotar num cartão da loteria esportiva: “Otávio terceiro”. Mas fica pensando que é tímido demais pra encarar essa, o ídolo, o mito. O autor já está sabendo que não irá procurar JG.

MIÚCHA: – Falaram com ele assim: João, você tem que cantar, você é um mito. Ele respondeu que não queria ser *mito de circo*. (SANT’ANNA, 1982, p. 223-224)

Ao longo do conto, Sant’Anna vai se apropriando de outras formas diferentes das características cinematográficas. O roteiro é um elemento do cinema próximo à literatura, já que é um documento escrito, um elemento da ordem verbal; outrossim, em termos mcluhanianos, pode-se pensar o meio roteiro escrito como conteúdo do meio cinema, uma forma como o cinema apropriou-se da literatura. É possível ver o uso do título da seção (“CONVERSANDO NO BAR”) como indicação de ambientação da cena e os nomes dos personagens em letra maiúscula, assim como em um roteiro de cinema. O escritor vai mais além no diálogo com o cinema conforme vai desenvolvendo sua história, e chega a fazer um jogo metalinguístico entre a sétima arte e a literatura na seção “MIÚCHA”:

Se aqui fosse um filme, a câmera poderia mostrar Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro, até chegar ao Nicteroy, distribuindo beijos gerais e sentando-se entre o autor e o Nelsinho. Mas como aqui é um livro, são as palavras que pegam Miúcha saindo da praia e subindo a Montenegro, até chegar ao Nicteroy, distribuindo beijos gerais e sentando-se entre o autor e o Nelsinho. Infelizmente, as palavras não podem mostrar a tarde azul transformando-se em tarde cinza. (SANT’ANNA, 1982, p. 222-223)

O escritor lança mão dessa relação entre a palavra e as imagens em diversos momentos e, por ser um texto, não há como demonstrar em imagens a história que está sendo contada, o que habilmente é utilizado como potência. As palavras não podem mostrar a tarde azul transformando-se em cinza? Com certeza o suporte do papel não permite essa visualidade; porém, o simples fato de Sant’Anna escrever tal ideia já suscita uma imagem mental desse fato, algo típico do fazer literário. E é interessante que o autor produz tal efeito ao negá-lo, ao afirmar inversamente o que se pretende. Ao dizer que não há algo, esse algo

passa a existir, mesmo que virtualmente. Do mesmo modo é o *pássaro da perfeição* e o concerto no Canecão: eles existem de algum modo. Esse jogo intersemiótico ganha contornos McLuhanianos ao detalhar o momento em que Miúcha chega ao Nicteroy. O fato de o escritor repetir as mesmas palavras para descrever a situação caso fosse um filme e na condição de livro atenta justamente para a máxima de que o meio é a mensagem, pois o conteúdo da ação é o mesmo, mas seria diferente caso mudasse o meio em que essa foi narrada. A reiteração de palavras nas duas hipóteses enfatiza que não há mudança real se não mudar o meio, já que é o meio que codifica a mensagem e é, por isso, a parte mais importante no processo de comunicação. E Sant'Anna demonstra isso, ao final das contas, não no conteúdo do seu texto, mas sim na forma como faz tal afirmação.

Só essas passagens já denotam um alto teor cinematográfico à obra; além disso, há outra característica formal muito importante na linguagem do conto: várias seções funcionam mais ou menos como uma cena dentro de um filme. Os já comentados títulos das seções apontam para essa ideia, mas também pode-se recorrer à definição de cena no contexto cinematográfico para verificar de melhor forma como tal lógica funciona dentro do conto. Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, “a cena de um filme é um momento facilmente individualizável da história contada” que “mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 45). Justamente como Sant'Anna faz no conto, isolando as ações do conto em seções identificáveis pela separação dos títulos.

Essas divisões não são gratuitas, muito pelo contrário, não apontam apenas a mudança espacial ou temporal da história contada, mas também a linguagem que o escritor explora em cada uma delas, pois cada seção traz uma forma de narrar mais ou menos própria. Como foi visto, algumas se assemelham a um roteiro, outras dialogam com a narrativa cinematográfica, outras são apenas declarações mais ou menos soltas de personagens. Há as seções que são apenas um devaneio do protagonista, e também uma seção em que o autor simplesmente coloca a definição de “som”. Nessas subdivisões, há diferentes recursos linguísticos, por exemplo, para representar a fala dos personagens. Por exemplo: às vezes iniciando com travessão; por vezes com aspas; em momentos sem nenhuma dessas duas pontuações, mas com a introdução de dois pontos, semelhante ao roteiro de filmes. Ao todo, o

conto conta com 95 seções, e não há uma codificação homogênea entre elas, o que permite pensar o conto como essa exploração midiática formal.

Percebe-se considerável porcentagem dessas divisões como cenas de filme e, para aprofundar melhor essa ideia, deve-se salientar que uma forma de fácil individualização entre cenas é o padrão estético um tanto singular de cada uma dentro da história; em termos técnicos de cinema, é a composição de cada cena, que pode ser entendida como “disposição geral das linhas, movimento de conjunto, arranjo das luzes e das sombras, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objetos, ‘atmosfera afetiva’ da ação representada” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 57). Neste ponto, é importante apontar que alguns títulos de seções são recorrentes na obra, repetem-se com a adição do número indicativo de sua repetição na diegese da obra.

Por exemplo, as seções “TELEFONEMA” e “TELEFONEMA (2)”, “‘PARAÍSOS ARTIFICIAIS’ (1)”, “‘PARAÍSOS ARTIFICIAIS’ (2)” e “‘PARAÍSOS ARTIFICIAIS’ (3)”, entre outras. A seção homônima à obra tem 4 aparições, assim como a revista *Amiga*, periódico que nomeia algumas subdivisões, é recorrente na narrativa. Essas subdivisões mantêm entre si a mesma atmosfera afetiva, são grupos de cenas recorrentes na trama, algo que traz a lógica de narrativas audiovisuais. Pois não é só no cinema que tal recurso narrativo está presente, mas também na televisão, como será visto adiante.

TEATRO:

O teatro também evoca movimento em relação com o conto: a peça *Macunaíma*, de Antunes Filho, é ponto central em vários momentos, tanto nas situações que vão se apresentando quanto no caráter estético, pois o texto evoca muitas das ideias e das expressões artísticas antropofágicas. Léo, a amiga do protagonista, é assistente de direção na peça e várias ações da narrativa acontecem nesse entorno. Quanto a essa expressão artística, o próprio Sant’Anna explicita sua aproximação entre a arte dramática e a sua forma de fazer literatura: “De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes.” (SANT’ANNA, 1982, p. 211) O escritor considera a página como

um palco, em que escrever equivale ao entrar em cena: “Mas entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena. Então entrando aqui, neste espaço branco da página, como um ator que houvesse deixado as coxias para pisar o palco.” (SANT’ANNA, 1982, p. 210)

Como já visto, há uma seção que assemelha-se com o que pode ser um roteiro de cinema. Há outra seção, “O AUTOR E A LÉO”, que utiliza recurso similar, a ser conferida:

Léo: – Você viu o negócio do João Gilberto?

O autor: – Que que foi, não deu o show?

Léo: – É.

O autor (sorridente): – Eu já esperava. No Canecão, com aquele som do Canecão, eu já esperava.

Léo: – Mas e o espírito profissional?

O autor (categórico): – Se fosse outro qualquer, ainda vá lá. Podia dar um show mais ou menos, só pras pessoas verem o espetáculo, o ídolo. Mas João Gilberto, não. João Gilberto é a nota musical, o som. Ele só existe nesta medida. Uma medida que amplia a consciência do público para o som exato, a sílaba. Seu modo de cantar é um manifesto musical. O “Desafinado”, por exemplo. É um manifesto. Como o “Muito romântico”, que o Caetano Veloso fez para o Roberto Carlos cantar. (SANT’ANNA, 1982, p. 206-207)

Dessa vez, Sant’Anna não utiliza os nomes em maiúsculo e não intercala ações entre as falas, o que conota uma peça dramática escrita, não um roteiro de filme. No entanto, não parece haver uma explicitação maior da lógica teatral no plano expressivo do conto, o que torna o teatro, em relação à narrativa, restrito aparentemente apenas às explorações acima abordadas. Essas características, vale dizer, não são de todo fora da literatura, visto que o teatro em sua forma escrita pertence também ao campo literário.

ORALIDADE:

A oralidade está presente, na sua tradução para o conto, em dois momentos que serão aqui analisados. O primeiro deles é em “BOCHICHOS”:

Que o problema do som está difícil de resolver. Mas João garante que até o dia da estreia...

Que, à medida que o tempo passa, João fica mais triste, fica falando num tal Pássaro. Que João está triste porque o Pássaro deve estar triste lá na

quarentena.

Que as pessoas estão com medo de que João venha de novo com alguma aprontação. “Lembram-se daquela vez em que ele...?”

Que o problema principal é o retorno do som, os músicos não se escutam uns aos outros. Mas os melhores técnicos estão sendo consultados etcétera e tal. (SANT’ANNA, 1982, p. 200)

‘Bochichos’ é sinônimo possível de burburinhos, e essa passagem do texto indica uma conversa geral captada pelo narrador do conto. O uso da palavra “que” exprime essa linguagem oral. A reiteração do termo também é importante, pois isso aponta para os variados comentários a respeito da situação, como se cada frase fosse de uma pessoa diferente transcrita para essa seção em diálogo indireto.

Recurso similar é utilizado em “THE TALK OF THE TOWN”:

— Olha, não sei não, estou sentindo que esse cara não vai dar o show. Com aquele som do Canecão, não sei não...

— O cara é maluco: quando veio fazer aquele especial com o Caetano na televisão exigiu até mesa de pingue-pongue no estúdio.

— Dizem que lá em Nova York ele se tranca no banheiro por horas e fica testando uma nova batida no violão.

— É a acústica. Banheiro tem uma acústica boa pra caralho.

— Dizem que o homem testa o som do Canecão, não está legal, ele vem cá fora e fica olhando o céu, como se consultasse algum oráculo.

— Tão falando aí num *Pássaro da Perfeição* que fugiu.

— Eu ia comprar entrada pro show, mas acho melhor esperar pra conferir. (SANT’ANNA, 1982, p. 206)

O título da seção significa, em tradução livre, “a conversa da cidade”. Não se vê aqui o recurso do termo “que”, mas agora os travessões pra indicar as falas, o que sugere várias pessoas em diálogo direto. É importante prestar atenção em como a linguagem muda entre uma seção e outra. Na seção narrada – diálogo indireto –, a escrita é em alto nível sintático e pouco mais formal, Na seção com diálogos diretos há uma carga maior de coloquialismos, como o uso reiterado de “não sei não” na primeira fala, a expressão “boa pra caralho”, a forma contraída “tão” para “estão”. Além disso, é importante notar que dentro das frases ditas por esses personagens ocultos há diálogos indiretos (“dizem que”), outra indicação de que há um comentário geral sobre a apresentação de João Gilberto.

De fato, as declarações na imprensa são recorrentes na obra. É interessante notar que muitas delas são seções de apenas uma frase, como em “CHICO BUARQUE NA TV BANDEIRANTES” (SANT’ANNA, 1982, p. 213). Também é assim nas seções homônimas

ao conto, as quais cabe exame atento. As seções “O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO (1)”, “O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO (2)”, “O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO (bis)” (SANT’ANNA, 1982, p. 208) e O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO (IV) (SANT’ANNA, 1982, p. 224) têm o título em negrito e de forma centralizada na página, o que difere dos títulos das outras seções, que estão em tipografia média e alinhados à esquerda na página. Também não há o uso dos dois pontos ao final dos títulos, o que, por essas características, destaca essas seções no conjunto da obra. Por esses motivos, e por levarem o nome da obra, pode-se pensar aqui essas seções como o ‘refrão’ do conto, para ficar em uma referência artística. O que há de importante nessas é o fato de serem falas de João Gilberto, introduzidas por travessão, diferentemente das outras declarações à mídia, o que conota uma fala direta, não uma simples declaração mundana. Duas dessas falas, por exemplo, são retiradas de uma declaração e de uma fofoca da personagem Miúcha, mas aproveitadas nessas seções especiais desse modo direto, como se João Gilberto estivesse realizando o seu concerto através delas, como se pode perceber na seção “DE VOLTA AO RIO COM O AUTOR”:

Adorei o concerto do João Gilberto no Rio de Janeiro. O concerto foi dado, é isso que as pessoas precisam entender. A recusa de João Gilberto em cantar naquelas condições e suas palavras posteriores foram o concerto que ele ofereceu à cidade do Rio de Janeiro. Sua contribuição à cultura musical da cidade. (SANT’ANNA, 1982, p.207)

Há de se notar ainda que as seções de mesma página são diferenciadas por (1), (2) e (bis), como se fossem mesmo um concerto em dois atos e, de quebra, o bis ao final.

O uso da linguagem da oralidade e pode ser conferida pela distinção entre as seções, ou mais formais ou mais coloquiais, e entre os momentos em que são dadas declarações na imprensa, em que há uma ‘mediação’ entre o que é dito, o meio de comunicação e o conto. Isso evidencia tanto que o concerto de João Gilberto, no plano da ficção, é atravessado pela repercussão midiática, quanto que a obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* inerentemente pressupõe uma exploração midiática em relação à literatura.

MEIOS IMPRESSOS:

As subdivisões do conto também dão conta de representar a repercussão midiática do possível show de João Gilberto em meios impressos, para isso utiliza declarações na imprensa, notas de jornal, excertos de revista. Mesmo sendo a literatura, jornais e revistas da ordem impressa; e, portanto, dentro das lógicas da página, do papel, da tinta, entre outros, Sant'Anna reconhece características diferenciadoras. Por exemplo, a seção “JG À REVISTA AMIGA, DEPOIS QUE TUDO SE PASSOU” (SANT'ANNA, 1982, p. 200) conota uma nota rápida, um *drop* de informação típico do meio revista. A revista *Amiga* aparece 4 vezes falando sobre João Gilberto e, na primeira aparição, há um recurso estilístico interessante: o primeiro parágrafo da seção é entre aspas, dando a ideia de que é um trecho da revista. O segundo parágrafo não utiliza aspas, já que relata o pensamento do protagonista, similarmente ao que acontece quando ele lê os jornais sobre João Gilberto, entre seções de digressões teóricas. Essas passagens mostram um autor-narrador consciente dos processos comunicacionais e da importância de criar essa atmosfera midiática na narrativa. O modo de apreender o mundo passa pelos meios de comunicação e Sant'Anna vai explicitando um ambiente midiático que dá consistência à narrativa. Não à toa, McLuhan pontua a importância do jornal na experiência coletiva da seguinte forma:

O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. Ele pode dar uma “coloração” aos acontecimentos, utilizando-os ou deixando de utilizá-los. Mas é a exposição comunitária diária de múltiplos itens em justaposição que confere ao jornal a sua complexa dimensão de interesse humano. (McLUHAN, 2007, p. 231)

Da mesma maneira, “o leitor de uma revista noticiosa se envolve na formação de significados para a imagem corporativa da sociedade.” (ibidem, p. 231) É o que acontece no caso da revista *Amiga* e as seções que exprimem “os jornais”. Ao longo do conto, Sant'Anna utiliza tanto da menção nominal aos meios quanto de suas linguagens para compor o seu fazer literário, explicitando o jogo que há entre literatura e as mídias. Vale lembrar que o escritor também é professor de comunicação, ou, como ele chama no texto, de linguagens. É um artista e teórico cômico da ligação entre arte e mídia, e a originalidade do conto aqui analisado deve muito a isso. A certo ponto do texto, aponta que a chave para compreender a

arte de João Gilberto é pela sua forma, não pelo conteúdo, noção que McLuhan utiliza ao estudar os meios e que foi reiterada ao longo de todo este trabalho.

Este autor, entre outras coisas, dá aulas numa escola de comunicação (leia-se escola de linguagens). E às vezes fala aos alunos que o conteúdo em João Gilberto não pode ser procurado nas letras das canções, quase sempre irrelevantes, do tipo “Lobo bobo” ou “blim, blom, o trenzinho saindo da estação”. O conteúdo em João Gilberto é a própria forma de cantar, a forma musical. Esse conteúdo não pode ser procurado semanticamente nas palavras lobo ou bobo, mas em sua pronúncia musical, esse jogo com as letras b e o. O “blim-blom” das coisas. (SANT’ANNA, 2007, p. 213-214)

TELEVISÃO:

Ao se referir à influência da linguagem televisiva, Pellegrini (2003) avança que “essa espécie de intermitência linguística que se verifica nas narrativas literárias [...] também pode ser tributária da divisão da programação em segmentos divididos pelos intervalos comerciais.” (p. 29) A analogia da relação entre o conto e suas seções com o filme e suas cenas pode ser sugerida no contexto da televisão para a emissora e seus programas. O conto também tem sua espécie de ‘intervalos comerciais’, pelo menos algumas seções parecem ser um interlúdio entre alguns blocos de seções relacionadas diretamente ao passo dos acontecimentos da narrativa. No entanto, não é correto dizer que são simples adereços, pois, aos poucos, essas seções – a um olhar desatento desconexas – vão revelando elementos importantes que demonstram o rol de estímulos midiáticos e artísticos explorados por Sant’Anna.

Essa exploração entre meios e literatura converge no fato de que o conto exprime um ambiente midiático em que sua narrativa está inserida. Agora, é importante pensar quanto à sua estrutura em seções, pois foi discutido que cada uma funciona mais ou menos como fragmentos de mídias, um filme, um jornal, uma revista. Essa estrutura apresentada n’*O Concerto* parece afastar-se do caráter estritamente linear que a palavra impressa impõe e presumir uma simultaneidade característica da era eletrônica. Esse movimento vai ao encontro do que ocorreu em outras áreas, segundo a visão de McLuhan:

Não se torna, pois, evidente que, a partir do momento em que o sequencial cede ao simultâneo, ingressamos no mundo da estrutura e da configuração? E não foi isto que aconteceu tanto na Física como na pintura, na poesia e na comunicação? Os segmentos especializados da atenção deslocaram-se para o campo total [...] (McLUHAN, 2007, p. 27)

O simultâneo, na pintura, foi alcançado primeiramente pelo cubismo de Pablo Picasso; na poesia, por Stéphane Mallarmé (e, no Brasil, pela poesia concreta de Pignatari e dos irmãos Campos); e na comunicação, pelos meios eletrônicos e suas linguagens. A simultaneidade, para McLuhan, traz a ideia do mosaico, que é a lógica da televisão, e também, como já visto, de jornais e revistas noticiosas. Por isso é importante perceber todos os detalhes do conto de Sant'Anna são engrenagens do grande mosaico de sua criação literária. É certo que o mosaico de Sant'Anna não é de todo simultâneo, pois a prosa inerentemente carrega os traços do visual e da sequencialidade (McLUHAN, 2007)

O que, em termos mcluhanianos, Sant'Anna parece fazer é 'esfriar' a literatura. O impresso, um meio quente, via de regra é da ordem sequencial e exige menor profundidade de participação do leitor. Com a simultaneidade latente em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, o escritor exige uma participação diferente do leitor para complementar o significado da narrativa, participação que McLuhan chamava de envolvida. A televisão instiga ser formalmente a mídia que mais dialoga com o conto, como se o conto fosse um canal de TV transmitindo um filme entrecortado com intervalos (intervalos que, na televisão servem para anúncios comerciais ou para divulgar a programação das emissoras).

e) Investigação sobre o contra-ambiente artístico explorado no conto:

Pode-se agora proceder à discussão de qual é, afinal, o contra-ambiente artístico erigido a partir da exploração com as formas de midiáticas e artísticas em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Após a análise de quais meios engendram questões formais no conto, pode-se destacar quais efetivamente agem nessa nova forma ambiental criada na obra.

A forma cancional de João Gilberto é o primeiro elemento a ser destacado, pois demonstra uma possível forma de compreender a forma de construção do conto, partindo da literatura e incorporando recursos midiáticos e artísticos. Assim como no *Samba de uma nota*

só, outras meios vão entrando, mas a base é a forma literária. E, de forma similar ao *Desafinado*, o texto intencionalmente produz desalinhos à forma convencional de conto para produzir nesse encontro um possível “novo realismo na literatura brasileira? Um novo realismo que assume uma forma fragmentária?” (SANT’ANNA, 1982, p. 211)

A repercussão das notícias do possível concerto é outro ponto a ser considerado, tanto na forma de oralidade, com os bochichos e conversas na cidade, quanto na forma dos meios de comunicação de massa, como os jornais e a revista *Amiga*. Essas passagens parecem interlúdios às ações do protagonista e dão conta de demonstrar uma ideia geral do que se pensa a respeito do evento, tanto de personalidades consagradas quanto de anônimos. Cada seção incorpora lógicas mais ou menos próprias a partir do meio de que se apropria.

O cinema é indicado amiúde na narrativa, realizando estreita relação de exploração formal com o conto, dado a característica desse meio, assim como *a priori* a literatura, ser da narrativa sequencial. As ações ocorrem como se fossem num filme, tanto em relação à sua apresentação em película como em roteiro, ou até mesmo, em menor ocorrência, na forma teatral, em palco ou texto dramático. De qualquer forma, o cinema incorpora tanto a forma do romance como a forma do teatro e, ainda, a forma do jornal (McLUHAN, 2007, p. 72).

O ponto culminante da rapsódia midiática do conto parece ser a lógica do meio televisivo, que estrutura a narrativa em sua forma de seções e absorve os diversos meios que combinam suas lógicas na obra. O meio cinema, por exemplo, é conteúdo da TV (McLUHAN, 2007, p. 12), o que permite pensar que, se cada ação dos personagens no conto funciona de forma parecida com uma cena de filme, pode-se ponderar que o conto é um filme veiculado na televisão. As declarações na imprensa e demais intervalos das ações do protagonista podem ser pensados, dessa forma, como os intervalos na programação ou até mesmo a troca entre canais. Na sequência entre as seções “OS JORNAIS”, “O AUTOR” e “O TERRORISTA VENEZUELANO CARLOS, O CHACAL” (SANT’ANNA, 1982, p. 199), a ideia transmitida parece ser de o protagonista estar lendo matérias de jornais e realizando comentários sobre elas, algo que pode também ser compreendido também na lógica do telejornal. Essa maneira de pensar o conto é dada pela característica da televisão de conter em si várias lógicas de diversos meios, como assinala Pignatari:

A televisão é um veículo dos veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, desaguam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos. Mas a linguagem marcante, de base, é a do cinema: composição e montagem de imagens. A diferença está em que a TV é um cinema caudaloso e ininterrupto que, ritmado pelos comerciais, se distribui por milhões de receptores, numa linguagem que combina todas as linguagens, numa produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento. (PIGNATARI, 1984, p. 14)

Essa explicação do teórico ajuda a compreender por que a televisão ganha primazia entre os meios e deslinda o panorama midiático que o conto explora de maneira contra-ambiental. Assim como a TV, o conto apresenta um mosaico de referências midiáticas e se estrutura, em termos mcluhanianos, na lógica da simultaneidade. Ao esfriar um meio quente, a literatura, Sant'Anna pede a participação em profundidade para a compreensão de sua empreitada literária. Prova disso é a sua forma fria de narrar, quase como que em fluxo de pensamento se desenrolando em diferentes meios, e o leitor que deve tratar de compreender a relação sintática, semântica e midiática de cada seção dentro do conto.

Nesse ponto, a narração opera semelhante ao movimento característico de *zapping* entre os canais. Sem aviso prévio e um tanto abruptamente o conto realiza saltos entre situações, algumas sem nexos perfeitamente claros, algo diferente de um conto tradicional e normal na interação com a televisão. A narrativa realiza *flashes* de diferentes mídias, artes, personalidades, amigos e namoradas do protagonista. Uma seção bem interessante que conflui a essa ideia é “O AUTOR”, em que o protagonista digressa:

De uns tempos para cá ando meio desligado, apático, quase não tenho saído de casa. Deixo que as pessoas, as mulheres, apareçam por aqui ao acaso. Também estou escrevendo pouco. Fico mais é pensando, deixando as ideias entrarem e saírem da cabeça. Mas vou fazendo, muito devagar, um livro de contos. Textos que discutem o *dizer* e o *não dizer*. Um livro que busca algo assim como o silêncio. (SANT'ANNA, 1982, p. 203)

Esse parece ser o modo mesmo como o conto é escrito, o que, a bem da verdade, leva o texto a uma fronteira entre a ficção, a não-ficção e até a uma ficção sobre uma não-ficção. Junto a isso, o autor-protagonista-Sérgio Sant'Anna revela às vezes viver como que

em função de material para a sua literatura (SANT'ANNA, 1982, p. 211). Essas elaborações apontam para o conceito barthesiano de “morte do autor”, dado que, segundo o teórico francês, “confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesmo ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor.” (BARTHES, 2004, p. 60) Isso aparece no texto de Sant'Anna, tanto o caráter de uma escrita ‘ao vivo’, quanto a ideia de uma escrita coletiva, ambos aspectos enfatizados pelo contato com as formas predominantemente jornalísticas, como o telejornal e o jornal impresso. Essa lógica aparece predominantemente nas seções digressivas e/ou metanarrativas (SANT'ANNA, 1982, passim). A rigor, esse caráter de uma escrita do presente marca o novo ‘escriptor’, para Barthes:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que eu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o seu predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 2004, p. 61)

O pensador francês argumenta que o texto não é necessariamente a criação de um autor, mas sim a partir da recombinação de palavras de várias referências. Por isso, Barthes conclui para onde o texto deve ser apontado: não para o autor, mas sim para o leitor.

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino [...] (BARTHES, 2004, p. 64)

Esse entendimento é de suma importância para compreender a forma como Sant'Anna opera a literatura em seu conto, pois, ao engendrará-lo com diversas referências e explorações formais tanto da arte quanto da comunicação, o que se tem como resultado é uma

obra literária híbrida. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* adquire um caráter simultâneo típico da era eletrônica ao incorporar diversas mídias de modo similar à televisão. Essa lógica pede necessariamente um envolvimento em profundidade para o seu entendimento, pois a era elétrica é tempo de configurações, não de repetições sequenciais (McLUHAN, 2007). E esse aprofundamento no contato com a mídia pode ser entendida aqui também para o conto, e é por isso que é importante pensar no estatuto do leitor na escrita contemporânea erigida do ambiente midiático eletrônico, tal qual realiza Sant'Anna. O leitor é agora ativo no processo, pois tem de aquecer a mídia, participar em profundidade, e é esse o convite do conto ao incorporar lógicas provenientes dos meios elétricos.

A nova configuração e estruturação elétrica da vida cada vez mais se opõe aos velhos processos e instrumentos de análise [...] da idade mecânica. E cada vez mais nos apartamos do conteúdo das mensagens para estudar o efeito total. (McLUHAN, 2007, p. 42)

O próprio Sérgio Sant'Anna se coloca no pelotão de frente para o envolvimento do leitor. Ao se inscrever como personagem, Sant'Anna parece pretender um deslocamento da figura do autor onisciente, onipresente e onipotente; antes 'atrás' do texto, o autor está agora à vista do leitor. Sant'Anna poderia inventar um personagem em um texto em primeira pessoa, recurso comum da literatura contemporânea, mas concomitantemente a um texto recheado de recombinações de lógicas midiáticas se coloca como personagem. Também representa-se tanto como "o Autor", "o autor", "eu" e, ainda, "Sérgio Sant'Anna". Isso deve-se ao fato de que "para os seres racionais, ver e reconhecer a própria experiência sob uma nova forma material é um dom gratuito da vida." (McLUHAN, 2007, p. 239)

Pode-se ponderar, por fim, que as principais características desse ambiente criado por Sant'Anna são de um híbrido entre literatura, mídias e artes, pois, ao trazer elementos de outros meios, o contista não apenas traduz novas lógicas desses meios na literatura, mas também, a partir desse encontro, surgem novas formas tanto de literatura quanto de comunicação em uma recombinação de estruturas de ambas partes. O resultado é um conto que tende à simultaneidade e, por isso, convoca a participação do leitor, em estrutura mais estreitamente semelhante ao mosaico televisivo. O encontro entre diversas mídias e até mesmo a representação que Sérgio Sant'Anna faz de si mesmo convidam ao despertar

narcísico do ambiente e enxergar nessa exploração contra-ambiental novos modos de configuração característicos dos meios eletrônicos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho discorreu sobre a exploração contra-ambiental de Sérgio Sant'Anna no seu conto *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. Para isso, levou em consideração os postulados de Marshall McLuhan acerca dos meios, das artes, dos ambientes e dos contra-ambientes. Junto a isso, procurou-se abordar visões que pensassem a relação entre os meios e a literatura, tanto em uma visão mcluhaniana, quanto em abordagens próprias do campo literário, em ênfase no período da produção brasileira contemporânea.

A partir dessas perspectivas, e após uma contextualização da obra de Sérgio Sant'Anna, chegou-se à metodologia de análise da obra. O modelo analítico criado levou em consideração e foi inspirado em McLuhan. Por isso, decidiu-se partir de características gerais do conto, considerar quais seriam pertinentes, identificar quais meios e artes que permeiam o conto, identificar quais meios e artes engendram lógicas no conto e de qual forma e, por último, identificar qual a exploração contra-ambiental de Sérgio Sant'Anna no conto.

Por fim, ao longo da análise foram aferidas as questões levantadas no percurso do trabalho. Conclui-se que o conto realmente trabalha uma exploração contra-ambiental, mas de maneira mais estreita com os meios de comunicação de massa. A divisão do conto por seções é o primeiro aspecto a ser observado, pois mostra-se a estrutura mais elementar da construção narrativa e daí suscita várias questões. Cada seção tem uma codificação mais ou menos própria que esclarece relações formais com a obra. A exemplo do processo cancional de João Gilberto, que parte da estrutura elementar do samba para incorporar outras lógicas em sua arte, o conto parte da literatura e, no decorrer da narrativa, vai incorporando lógicas de outros meios, o que resulta numa cornucópia de relações formais. O cinema é o engendramento mais aparente, pois, a partir de indicações nominais na narrativa, consegue-se perceber limiares entre a lógica do cinema e do conto, a começar que cada ação dos personagens assemelha-se a uma cena de filme. Os meios impressos e, em certa dimensão, a oralidade, aparecem como intervalos nas ações do protagonista, para repercutir o comentário geral da situação do possível concerto de João Gilberto. A televisão, por sua estrutura, engloba os outros meios e demonstra um agenciamento de lógicas mais profundas com o texto. Sua característica em mosaico, ao operar dentro da lógica do conto, induz a pensar *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* como uma interação televisiva transportada à lógica impressa, em que o

recorte dos vários meios impulsiona a uma participação mais profunda. Esse envolvimento é próprio do ambiente eletrônico, que, em contato com a literatura de Sérgio Sant'Anna, convoca o leitor a conhecer as configurações operadas dentro do conto, o que resulta em um modo de fazer literário mais participante.

Por conseguinte, o concerto de Sérgio Sant'Anna é realizado ao explorar contra-ambientalmente o panorama midiático de que dispunha dentro de seu conto. Esse contato profundo entre a literatura e as formas artísticas e midiáticas não produz apenas uma nova forma ao gênero do conto: Sant'Anna cria também um novo ambiente midiático que age em sua obra, o traduzir as lógicas dos diversos meios à materialidade do papel impresso. Para o campo da comunicação, a pertinência de tal análise se dá pelos conhecimentos obtidos de novas formas estruturais dos diversos meios em contexto literário, enfatizando a atenção a novas formas de percepção possíveis a partir do entrelaçamento dos meios de comunicação.

6 REFERÊNCIAS

2001: Uma Odisseia no Espaço. Produção e direção: Stanley Kubrick. EUA e Inglaterra: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 142 min, sonoro, colorido.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **A escrita do (in)visível: ambientes midiáticos na literatura contemporânea**. 2016. 206 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BARBOSA, Rodrigo Miranda. *Escola de Toronto e o conceito de meio de comunicação*. In: **Anais do Encontro Nordeste de História da Mídia**. Maceió: Alcar, 2016.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CLARKE, Arthur C. **2001: A Space Odyssey**. Essex: Arrow Books, 1976.

COUTO, José Geraldo. **A palavra no palco [ou No palco da página]**. In: *50 contos e 3 novelas*. p. 9-12. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTINO, Luiz C. **Pensamento comunicacional canadense: as contribuições de Innis e McLuhan**. Comunicação, Mídia e Consumo, Vol. 5, p. 123-148, 2008.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

McLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora da USP, 1972.

McLUHAN, Marshall. **Entrevista com McLuhan**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Vol. 14, p. 1-14, 2011.

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio são as mensagens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

McLUHAN, Marshall; McLUHAN, Eric. **Laws of media: the new science**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

McLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.). **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MEYROWITZ, Joshua. **Medium theory**. In: CROWLEY, D.; MITCHELL, D. (Eds.). *Communication theory today*. Cambridge: Polity Press, 1994.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **Os ambientes e os contra-ambientes: uma possível epistemologia dos meios**. Revista Comunicação Midiática, Vol. 10, p. 41-54, 2015.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. p. 15-36. São Paulo: SENAC, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984

SANT'ANNA, Sérgio. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. In: *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. p. 190-231. São Paulo: Editora Ática, 1982.

SANT'ANNA, Sérgio. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro.** In: *50 contos e 3 novelas*. p. 211-246. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Sérgio. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro.** In: *Contos e novelas reunidos*. p. 291-322. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. **Sérgio Sant'Anna, o autor imprevisível.** Revista Época: 19/10/2012. Entrevista concedida a Guilherme Pavarin. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/sergio-santanna-o-autor-imprevisivel.html>. Acesso em: 21/12/2018.

SUSSEKIND, Flora. **Ficção 80: dobradiças e vitrines.** In: *Papéis colados*. p. 267-271. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2003.

WELLS, H. G. **A guerra dos mundos.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.