

## UM CAMERA-MAN DISCURSIVO: O NARRADOR EM O HOMEM SOZINHO NUMA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA, DE SÉRGIO SANT'ANNA

*José Roberto dos Santos\**

**RESUMO** — *A realidade se confunde com o fictício, estimulando a consciente desorientação textual. O real teima em não o ser, tornando-se símbolo através do poder da criação literária, representada pela voz do narrador. Temos, portanto, a ficção teorizando sobre a ficção, estratégia narrativa do autor para problematizar o fazer literário, colocando a importância da criatividade e da imaginação no trabalho com a linguagem que constitui um conto contemporâneo e que, por conseguinte, difere um conto passageiro do atemporal, clássico, no jogo entre o real e a ficção. Assim, a figura do narrador torna-se um excelente elemento para se analisar a complexidade e possibilidades de interpretação que um texto literário instiga. É o caso dos contos de Sérgio Sant'Anna, especialmente com Um homem sozinho numa estação ferroviária, o qual chama a atenção pela voz emblemática do narrador e seu olhar cinematográfico.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Narrador. Conto breve. Ficção e realidade.*

Toda narrativa veicula um olhar: certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela. O olhar do narrador impulsiona, através de seus movimentos, toda narrativa. No entanto há certas narrativas que se alimentam do desejo de ressaltar tais movimentos, de vasculhar suas nuances, explorando as possibilidades e limitações do olhar, transformando-o em objeto a ser exaustivamente indagado. É o caso da narrativa de Sérgio Sant'Anna.

*Luis Alberto Brandão Santos*

---

\* Mestrando em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. E-Mail: robertosantospoeta@gmail.com.

A primeira leitura de *O homem sozinho numa estação ferroviária* (1989), de Sérgio Santa'Anna, será sempre um instante de “perturbação”, aliada à estranha sensação de ter sido enganado ou, pelo menos, de ter percebido que o olhar com que se lê merece ser aguçado, pois “tudo é e não é”, aqui aludindo a João Guimarães Rosa.

O conto tem início descrevendo um homem (até então personagem) sentado numa estação à espera de seu trem. No entanto, como se fosse um camera-man, abrindo a imagem ao telespectador/leitor, o narrador oferece uma melhor visão dos acontecimentos e revela tratar-se de um quadro do século XIX, que pertencera ao período colonial e que fora doado a uma biblioteca pública do interior de São Paulo.

Antes, porém, o narrador ultrapassa a mera descrição do objeto pictórico, a partir do olhar do sujeito retratado; mergulha por hipóteses sugeridas pelo olhar: “E este homem, vê-se, por sua fisionomia e seu porte, como quem ainda não se habituou a alquebrar-se, é algo mais complexo que um retirante” (SANT'ANNA, 1989, p. 79). O aprofundamento da cena, ao mesmo tempo em que alarga a visão do leitor, faz lembrar aqui Julio Cortázar (1914 – 1984) em *Valise de cronópio* (2006, p. 151) quando afirma que:

Fotógrafos da categoria de um Cartier Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera.

Tal citação corresponde à fala do narrador do referido conto: “O mais terrível, porém, neste quadro, é o que não vemos nele” (SANT'ANNA, 1989, p. 80). E continua assim a interpretar a fixação do olhar do homem sentado na estação, levando consigo os olhos do leitor perplexo por esse poder que o narrador possui através da linguagem empregada: “Pois o homem fixa um vazio que necessariamente povoa de recordações ou

presságios” (SANT’ANNA, 1989, p. 80). Neste ponto, o que se quer dizer perde para a forma na qual se constrói o querer dizer. Nas palavras de Cortázar (2006, p. 153): “[...] a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo”. Portanto tão relevante quanto o que está sendo narrado é conferir as manobras linguísticas do narrador, o qual, embora em terceira pessoa, não deixa de emitir opiniões e sugestões ao leitor, confundido inclusive como primeira pessoa, por seu poder de argumentação. Assim, nas palavras de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant’Anna* (2012, p. 8), o texto “é narrado numa falsa terceira pessoa, porque tudo o que é dito só serve para caracterizar a voz que narra [...], tomado como mero pretexto para a exibição dos recursos interpretativos do narrador”.

Na sequência do conto, surgem dois personagens após a breve-longa análise do quadro pelo próprio narrador. Trata-se de Oswald e Mário de Andrade, os quais o leitor imediatamente reconhece pela experiência de leitura e conhecimento da história da literatura brasileira. Nesse processo de verossimilhança de que se utiliza Sérgio Sant’Anna, mais uma vez a força da própria narrativa aparece, pois as falas dos personagens se constroem a partir da imagem do quadro, relativizando assim as certezas possíveis elencadas pelo narrador. Segundo Figueiredo (2012, p. 2):

No final do século XX, esse ceticismo acentuou-se, abrindo cada vez mais espaço para os relatos em primeira pessoa, em que o narrador frequentemente se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo. Muitas vezes, recorre-se à multiplicação dos pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza.

Como exemplo, o diálogo entre Mário e Oswald sobre o quadro: “– O futuro muitas vezes se encontra no passado, ou

pelo menos é limítrofe dele” (SANT’ANNA, 1989, p. 82); “– Locomotivas. Estão faltando umas locomotivas naquele quadro – retrucou Oswald” (SANT’ANNA, 1989, p. 82). O narrador, desta forma, leva o leitor a questionar a certeza daquilo que lê, pois o que há são incertezas e possibilidades, neste caso, sugeridas pelo tempo.

Mais à frente, ao surgirem outros personagens, e estando todos reunidos em uma mesa de jantar após a participação dos conhecidos literatos na inauguração da biblioteca municipal, motivo de suas visitas ao interior paulista, outras análises sobre a pintura anônima surgem: “– Já pensaram que pode ser um auto-retrato?” (SANT’ANNA, 1989, p. 84).

Estamos diante de uma importante discussão que é a narrativa contemporânea, a qual ultrapassa o enredo do conto. Esta narrativa, trazida de forma fragmentária e cheia de surpresas pelo autor, converge-se com a hipótese de um “auto-retrato” simbolizando uma problematização, tanto do sujeito que fala e do possível autor do quadro em análise quanto da própria narrativa, movida por um jogo linguístico comum em Sérgio Sant’Anna. Assim como a vida se mostra incoerente, sua narrativa se constrói por essa incoerência. Nos dizeres de Figueiredo (2012, p. 2): “a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem”.

Durante todo o conto, o que fica evidente é o ambiente de tensão provocado pela construção inovadora da narrativa e o conseqüente trabalho com a linguagem, típicos em Sérgio Sant’anna, como afirma Luis Alberto Brandão Santos em *O olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna* (2000, p. 17): “O trabalho exploratório de Sérgio Sant’Anna [...] sempre visou ao uso da inteligência aguçada na construção narrativa como o mecanismo que busca o prazer do ato de manipulação”. Neste sentido, não por acaso, inicialmente se pensa em um homem que está em uma ferrovia, que por sua vez se desfaz; surgem então dois personagens conhecidos na “realidade” e que é tomada de ficção – mesmo trazendo elementos de suas personalidades conhecidas no mundo fora do texto, ou seja, apresenta-se Mário de Andrade enquanto sujeito introspectivo

e Oswald de Andrade como extrovertido –, a fim de abrir toda uma discussão a respeito do que trata uma pintura e o que motivou a sua criação, numa alusão à criação literária. Nesse momento, o narrador revela-se ao leitor quanto à sua capacidade discursiva: “Porém não se encerra aí a expressão do olhar do homem, emoldurado” (SANT’ANNA, 1989, p. 81). E tudo surge minuciosa e intensamente: “É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, 2006, p.158).

Essa afirmação pode ser exemplificada na sequência da narrativa, em que o narrador comenta de forma despreziosa sobre a demora da mão da professora para com a despedida com Oswald: “A Mário pareceu que ela demorou sua mão muito mais do que o apropriado na mão de Oswald, quando se despediram [...]” (SANT’ANNA, 1989, p. 84). E, já ao final da narrativa, revela que ela passara um bilhete para Oswald: “À meia noite e meia, seguro com o bilhete que a professora deixara em sua mão, Oswald aproximou-se silenciosamente do quarto da moça” (SANT’ANNA, 1989, p. 85).

E qual seria o motivo de retratar duas conhecidas figuras como Oswald e Mário de Andrade neste conto enigmático? Sem querer entrar na discussão sobre o tema metaficcional dos contos de Sant’Anna elaborada por Tereza Virgínia Almeida, *Nos rastros de uma estética pós: variantes metafissionais em A senhora Simpson, de Sérgio Sant’Anna* (2014), a partir da teoria de Linda Hutcheon, entende-se aqui que se trata de uma estratégia narrativa do autor para problematizar o fazer literário, colocando a importância da criatividade e da imaginação no trabalho com a linguagem que constitui um conto contemporâneo e que, por conseguinte, difere um conto passageiro do atemporal, clássico, no jogo entre o real e ficção. Neste sentido, concordamos com Almeida ao assinalar que, na narrativa de Sérgio Sant’Anna, o real e a ficção se misturam e se confundem, marcando o papel da metaficção, traço da sofisticação do ato de narrar desse autor (ALMEIDA, 1995/1996, p. 102).

A realidade se confunde com o fictício, estimulando a consciente desorientação textual. O real teima em não o ser, tornando-se símbolo através do poder da criação literária, representada pela

voz do narrador. Temos, portanto, a ficção teorizando sobre a ficção, “afinal, o objeto da metaficção não é a realidade mas o processo imaginativo, elemento comum às mais diferenciadas formas discursivas” (ALMEIDA, 1995/1996, p. 84).

Outrossim, dificilmente a leitura do apresentado conto não será seguida de um “incômodo” diante de sua linguagem; e convidado à sua releitura, pois, como o grande conto breve é intenso, fascina o leitor e o faz sair da realidade que o circunda, leva-o a uma outra mais avassaladora. Em um conto desse caráter, não se sai facilmente, é como um ato de amor, capaz de esgotar as energias ao transcender o mundo que o cerca (CORTÁZAR, 2006, p. 231).

Ao final do conto, transparecem as possibilidades da narrativa, uma vez que tudo é possível ao ato de narrar e brincar, através da imaginação, com a linguagem e criar as possíveis imagens. Assim, o narrador, ao descrever o momento em que Mário foi se deitar, deixa sua marca sobre o pensamento do personagem:

No seu pensamento, sobrepueram-se o jovem poeta da cidade, a moça inteligente, a pintora possível e o homem sentado sozinho na estação ferroviária. [...] por um momento, julgou ter ouvido muito ao longe o apito de um trem, o que não era impossível (SANT’ANNA, 1989, p. 85-86, grifo do autor).

Dos próprios elementos da narrativa, “a moça inteligente”, “a pintora possível”, etc., podem surgir novas narrativas, pois não há limites para a imaginação, como a simples imagem de um homem solitário retratado num quadro sem autoria pode se constituir numa narrativa instigante e misteriosa, confundindo o real e o imaginário, quebrando com as certezas da narrativa e do leitor.

O texto de Sérgio Sant’Anna demonstra que mesmo o percurso da imaginação passa pelo caminho da organização do pensamento, pois há, segundo Silvano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (2000, p. 24), “[...] entre os escritores latino-americanos, a recusa do ‘espontâneo’ e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente [...]”. Da imaginação

do narrador surge a ideia da formulação do pensamento, pois “o conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto” (SANTIAGO, 2000, p. 25). Não por acaso, segundo o narrador, a mulher inteligente, o jovem poeta da cidade, a possível pintora e o *homem sozinho na estação ferroviária* permearam o pensamento de Mário, numa alusão à imaginação e realidade, bem como a necessidade da criação.

Retorna, portanto, o final do conto, ao seu início, numa demonstração do ir e vir da criação, no jogo de câmera do narrador, perpassando por detalhes, às vezes esquecidos pelo leitor/espectador, como um círculo que envolvesse a todos. Para Silvano Santiago (2000, p. 181), “na ficção de Sérgio Sant’Anna todo começo encontra seu fim, todo começo se encontra no fim, o começo já é o fim”.

O final deste conto surpreende porque recupera seu início, sugerindo inconclusão. Segundo Ricardo Piglia, em *Formas breves* (2004, p. 104): “Os finais são perdas, cortes, marcas num território; traçam uma fronteira, dividem. Escandem e cindem a experiência. Mas ao mesmo tempo, em nossa convicção mais íntima, tudo continua”. Esse final aberto é como um sonho revelado através das imagens construídas pelo narrador.

Consideramos, então, que os pequenos detalhes, como a aparência do jovem poeta: “Mário olhou bem para o rapaz e percebeu que ele era muito magro e pálido” (SANT’ANNA, 1989, p. 83); “– É poeta? – disse” (SANT’ANNA, 1989, p. 83), revelam a necessidade da reflexão, do aguçamento do olhar para a ressignificação da realidade narrada. O narrador, nesse momento, toma o personagem sob seu olhar para revelar ao leitor (revelar implicitamente) sua posição de observador atento.

O narrador do conto de Sant’Anna apresenta-se como pós-moderno, se considerarmos a teoria de Silvano Santiago em *O narrador pós-moderno*, pois narra o que vê ou imagina, não é ele quem passa pela experiência, como o narrador clássico. Para Santiago (2002, p. 49-50, grifo do autor), a figura do narrador “[...] passa a ser basicamente a de quem interessa pelo *outro* (e não a si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu

redor, acompanhando seres, fatos e incidentes [...]”.

Neste sentido, o conto de Sant’Anna também se configura como uma espécie de reportagem, tendo o narrador como aquele que capta os detalhes (camera-man) e informa ao leitor/espectador. Além disso, o campo da imaginação é providencial para a criação da narrativa. Santiago (2002, p. 44-45 – grifo do autor) então questiona: “Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência concreta de uma ação?”. E argumenta:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que se assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Contrastando com a ideia de Walter Benjamin, o qual valoriza o narrador clássico por partir de uma narrativa “autêntica”, que narra a partir da sua experiência, Silviano Santiago argumenta o contrário, ao dizer que o narrador pós-moderno

[...] é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

Vale, portanto, ressaltar a característica do narrador de *Um homem sozinho numa estação ferroviária*, enquanto observador e possuidor de um jogo linguístico enquanto meio para se atribuir autenticidade ao que narra. Por isso, a verossimilhança se faz presente, justamente para dar respaldo à sua voz: “[...] julgou ter ouvido muito longe o apito de um trem, o que não era impossível” (SANT’ANNA, 1989, p. 86, grifo nosso).

O pensamento, desta forma, é mais uma vez valorizado pelo narrador. Não há certezas em suas falas ou na dos personagens, não há conclusões e sim estímulos à imaginação do leitor mediada por um narrador, o qual projeta imagens. Tanto no início do conto, e a percepção subsequente de tratar-se de uma análise de um quadro pelo próprio narrador, quanto no decorrer do conto com as inferências dos personagens e do narrador sobre o quadro, e ao final, retomando a imagem do homem sozinho na estação, percebe-se que narrar perpassa pela imaginação e hipóteses dos acontecimentos. Assim, evidencia Santiago (2000, p. 181):

Tal jogo entre o aberto e o fechado, entre o infinito e o finito, marca os limites entre a técnica e o tema em Sérgio Sant'Anna. Seus contos se apresentam com uma técnica narrativa moderna em que se evitam as explicações, as conclusões, as justificações [...].

Evidencia-se a força narrativa e a originalidade da construção do narrador por parte do autor de *A senhorita Simpson*, na valorização do olhar como fonte do trabalho linguístico a ser direcionado ao leitor. No próprio dizer de Santiago (SANTIAGO, 2002, p. 60): “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”. Desta forma, na narrativa de Sant'Anna, imagem e palavra se entrelaçam, isto é, a imagem é projetada para se criar linguagem, esta condicionada pelo narrador (voz de seu próprio autor?) ao olhar do leitor, também pós-moderno.

O narrador, que aparenta enganar o leitor com a descrição de um quadro até iniciar a suposta narrativa verdadeira, acaba por permitir a compreensão de que a principal história é, de fato, o quadro. Portanto trata-se de uma segunda armadilha do narrador, pois

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida:

o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (PIGLIA, 2004, p. 103).

O ponto alto do conto se realiza em prol da investigação e análise da pintura, ficando a presença de Mário e Oswald como segundo plano. Podemos observar que, durante todo o conto, o quadro é o referencial da narrativa e o narrador – camera-man – conduz os olhares, ora aprofundando a cena ao redor do homem sozinho: “O homem ali sentado no banco, a maleta no colo, apoiando nas mãos o rosto com uma expressão fatigada (SANT’ANNA, 1989, p. 79); ora conduzindo para as demais personagens. Todavia o foco principal acaba sendo o objeto pictórico e qual sua significação, ao ponto de confundir a vida dos personagens com a do próprio *homem da estação ferroviária*. Por esse viés, argumenta Malcolm Silverman (1981, p. 282) que “nas suas estórias mais curtas, Sant’Anna mostra invariável preferência por um local único, restrito e restritivo”. Tendo a pintura como foco, o narrador busca mostrar acontecimentos, principalmente os detalhes que remetem à própria pintura. Exemplifica-se, através do momento em que, após o narrador descrever o ambiente em que se encontravam Mário e Oswald: “– Isso aqui também daria um quadro – disse Mário, pensando neles próprios, àquela mesa perdida no mundo, imobilizados pelo mesmo pintor anônimo neste momento único e irrepetível na história geral que seguia seu curso” (SANT’ANNA, 1989, p. 85). Podemos inferir que, através do olhar mais atento, podemos captar instantes que serão, ou não, aprisionados exatamente como estão, mas que, seguindo a história, esse instante capturado “por um pintor anônimo” poderá ser submetido à imaginação, construção e desconstruções interpretativas.

Destarte, é importante lembrar que Ricardo Piglia, tendo Borges como referencial, já mencionava a capacidade deste em rematar suas histórias com ambiguidade. O mesmo acontece no conto de Sant’Anna. O começo e o fim são um só no conto aqui interpretado, não obstante, o encerramento do conto abre um recomeço, provocando o sentido de surpresa, comum às narrativas contemporâneas. Portanto consideramos o narrador como o “porta voz” do autor, que dialoga com o leitor, condu-

zindo olhares e sentidos às possibilidades narrativas. A exemplo, quando

Mário de Andrade disse aos presentes que a inauguração de uma biblioteca será sempre motivo de júbilo. Pois ali, naqueles pequenos quadriláteros impressos e encadernados, achava-se inscrita boa parte da aventura humana, da qual todos participávamos. E que uma biblioteca situava uma cidade, por menor que fosse, na fronteira de todo o Universo (SANT'ANNA, 1989, p. 82).

Seria essa afirmação um chamado para a capacidade humana de imaginar e criar? Um mundo de descobertas e possibilidades através da literatura? Talvez por isso uma biblioteca possa tornar uma pequena cidade numa “fronteira de todo o Universo”.

## **A DISCURSIVE CAMERAMAN: THE NARRATOR IN “MAN ALONE IN A TRAIN STATION”, BY SÉRGIO SANT’ANNA**

**ABSTRACT** — *The reality confuses with the fictional, stimulating the conscious textual disorientation. The real insists on not being, becoming a symbol through the power of literary creation, represented by the narrator’s voice. We have, therefore, fiction theorizing about fiction, narrative strategy of the author to discuss the literary writing, placing the importance of creativity and imagination in working with language that is a contemporary tale and therefore differs a transitory tale of a timeless tale, classic, the game between real and fiction. So, the narrator’s figure becomes an excellent element to analyze the complexity and possibilities of interpretation that a literary text instigates. This is the case of Sérgio Sant’Anna’s tales, especially “A man alone in a train station”, which calls attention to the iconic voice of the narrator and his cinematic eye.*

**KEY WORDS:** *Narrator. Brief tale. Fiction and reality.*

## **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Tereza Virginia. Nos rastros de uma estética pós: vari-

antes metaficcionalis em A Senhorita Simpson, de Sérgio Sant'Anna. In: **Travessia** – revista de literatura – n° 31, UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago./ 1995–jul./ 1996; p. 77-106. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/.../15417>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

CORTÁZAR, Júlio [1914-1984]. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativa e poder**. Revista Fronteira, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteraz/article/download/13002/9495>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANT'ANNA, Sérgio. Um homem sozinho numa estação ferroviária. In: **A Senhorita Simpson: histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira 2: ensaios**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.