

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

PATRICK TEDESCO

**A ESCRITA LITERÁRIA NA CONFLUÊNCIA DE LINGUAGENS ESTÉTICAS:
RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM EM SÉRGIO SANT´ANNA**

PELOTAS
2013

PATRICK TEDESCO

**A ESCRITA LITERÁRIA NA CONFLUÊNCIA DE LINGUAGENS ESTÉTICAS:
RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM EM SÉRGIO SANT'ANNA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha.

PELOTAS
2013

Dados Internacionais de Publicação (CIP)

T256a Tedesco, Patrick

A escrita literária na confluência de linguagens estéticas : relações entre palavra e imagem em Sérgio Sant'Anna / Patrick Tedesco; João Manuel dos Santos Cunha, orientador. - Pelotas, 2013.

117 f.; il.

Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Letras e Comunicação - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013.

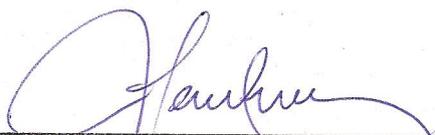
1.Sérgio Sant'Anna. 2.Palavra e imagem.
3.Literatura Comparada. 4.Intertextualidade. I. Cunha, João Manuel dos Santos, orient. II. Título.

CDD: 808.8

Catálogo na Fonte: Leda Cristina Peres Lopes CRB:10/2064
Universidade Federal de Pelotas

Patrick Tedesco

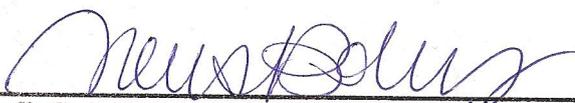
**A escrita literária na confluência de linguagens estéticas: relações entre
palavra e imagem em Sérgio Sant'Anna**



Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha
Orientador/Presidente da banca (UFPel)



Prof.ª Dr.ª Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Membro da Banca (UFRGS)



Prof.ª Dr.ª Neiva Maria Fonseca Bohhs
Membro da Banca (UFPel)

Pelotas, março de 2013.

Este trabalho é dedicado aos artistas que estão próximos a mim – especialmente ao Luciano Mello, à Tainah Dadda, ao Guto Leite, ao Fabio Medina e ao Suedy Piesanti – por tornarem a minha experiência de vida, e a de outros tantos leitores, mais interessante.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, João Manuel dos Santos Cunha, por ter me oferecido um ambiente de orientação favorável à criatividade, sem perder de vista, no entanto, os rigores metodológicos necessários ao desenvolvimento de uma dissertação de mestrado. Agradeço, sobretudo, pela amizade construída durante a realização dos encontros de orientação e durante as conversas jogadas fora nos cafés da cidade.

Ao meu grande amigo e parceiro de criações Luciano Mello, por ter me contaminado, há alguns anos, com Música e Literatura (tendo, inclusive, me apresentado aos textos de Sérgio Sant'Anna). Tudo isso acabou resultando em meu profundo e incontornável interesse pelo campo de produção em Artes em geral.

Aos meus pais, Norma e Anilto Tedesco, por terem sempre colocado minha educação em primeiro lugar, desde os tempos da escola, garantindo estrutura confortável para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao meu amigo Renato Cabral, por toda sua *queridisse* e por saber me apoiar de forma experta e afetiva nas horas mais difíceis.

À CAPES e ao CNPq, pela concessão de bolsa integral, o que possibilitou que eu me dedicasse com maior exclusividade ao desenvolvimento desta dissertação.

Ao PPGL-UFPel e à funcionária Andria Santin, por terem me oferecido suporte e atendimento sempre que precisei.

À professora Maristela Machado e à professora Renata Requião, por terem participado, de forma efetiva, do esclarecimento de minhas idéias e da construção do meu projeto de Mestrado.

Aos acadêmicos de Letras que foram meus alunos na disciplina de Literatura Brasileira Contemporânea – Bruno Behling, Claudete Macedo, Isabela Mazzini, Luiza Hypolito, Rafael Costa Mendes e Valéria Rosa – com quem tive conversas que contribuíram grandemente para o desenvolvimento desta dissertação e junto com quem pude explorar a experiência de exercer uma atividade que até então eu não havia experimentado: a de ser professor.

Finalmente, às professoras Rita Lenira de Freitas Bittencourt e Neiva Bohns, por terem proposto dicas preciosas para o enriquecimento do meu texto na ocasião da banca de

qualificação, e por terem aceitado, com carinho e atenção, participar da banca final de avaliação desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação é resultado de investigação de natureza interdisciplinar e crítico-comparatista de três narrativas do escritor brasileiro Sérgio Sant'Anna: os contos "Cenários" (1982) e "A mulher nua" (2003) e o texto de ficção *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011). O eixo investigativo é o do estudo das relações entre palavra e imagem, com especial atenção às relações entre Literatura e Artes Visuais, identificadas nos textos de Sant'Anna. Para isso, foram operacionalizados conceitos e aporte teórico não só do campo dos estudos literários como, pontualmente, das teorias da intertextualidade e da semiótica que tratam das relações entre textualidades verbais e imagéticas. Os resultados colaboram com a compreensão de que a escrita de Sant'Anna possui caráter autorreferente, intersemiótico e problematizador da atividade da criação literária.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; Literatura Comparada; intertextualidade; palavra e imagem.

ABSTRACT

This study is the result of an interdisciplinary critical comparatist investigation of three narratives from Brazilian writer Sérgio Sant'Anna - the short stories "*Cenários*" (1982) and "A mulher nua" (2003), as well as the fiction text "*O livro de Praga: narrativas de amor e arte*" (2011). The line of investigation is the study of the relation between word and image, focusing on the relation between Literature and Visual Arts, which can be both identified in Sant'Anna's texts. Concepts and theoretical contributions not only from the field of literary studies were applied, but also from the intertextuality and semiotic theories, which deal with the relation between verbal and imagetic textualities. The results corroborate the understanding that Sant'Anna's writing has the characteristic of being self-referring, intersemiotic and problematizing of the literary production activity.

Key words: Sérgio Sant'Anna; Comparative Literature; intertextuality; word and image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Eugène Delacroix, <i>A liberdade guiando o povo</i> (1831)..... | 15 |
| Figura 2 – Gustave Courbet, <i>Os quebradores de pedras</i> (1849-50)..... | 16 |
| Figura 3 – Gustave Courbet, <i>Os camponeses de Flagey</i> (1849-50). | 16 |
| Figura 4 – Gustave Courbet, <i>Um enterro em Ornans</i> (1849-50)..... | 16 |
| Figura 5 – Georges Braque, <i>Natureza morta com um par de bandeiras</i> (1911). | 19 |
| Figura 6 – Caligrama de Guillaume Apollinaire (1918)..... | 20 |
| Figura 8 – Edward Hopper, <i>Nighthawks</i> (1942)..... | 54 |
| Figura 9 – Divisão da obra <i>Nighthawks</i> (1942) em quadrantes, para a elaboração de leitura.. | 55 |
| Figura 10 – Indicativos das fontes de luz da obra <i>Nighthawks</i> (1942), para a elaboração de leitura. | 56 |
| Figura 11 – Edward Hopper, <i>Eleven A.M.</i> (1926)..... | 71 |
| Figura 12 – Edward Hopper, <i>Morning in a city</i> (1944)..... | 71 |
| Figura 13 – Francisco Goya, <i>La maja Desnuda</i> (1800). | 72 |
| Figura 14 – Pablo Picasso, <i>Femme assise dans un fauteuil (Eva) (Woman in an Armchair)</i> (1913). | 73 |
| Figura 15 – Cindy Sherman, <i>Film still sem título #14</i> (1978)..... | 75 |
| Figura 16 – Cindy Sherman, <i>Film still sem título #35</i> (1979)..... | 75 |
| Figura 17 e outras — Pinturas sem título de Cristina Salgado..... | 77 |
| Figura 18 – <i>Sem título</i> (s.d.). | 78 |
| Figura 19 – Charles Clifford, <i>Alhambra</i> (1854-1856)..... | 83 |
| Figura 20 – Robert Mapplethorpe, <i>Sem título</i> (1973). | 85 |
| Figura 21 – Robert Mapplethorpe, <i>Peter Reed</i> (1977). | 85 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 BREVE ACENO AO ESTADO DA ARTE CONTEMPORÂNEA | 13 |
| 2 A ESCRITA LITERÁRIA NA CONFLUÊNCIA DE LINGUAGENS ESTÉTICAS | 25 |
| 3 PALAVRA E IMAGEM | 30 |
| 4 A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO SOB O VIÉS DA RELAÇÃO ENTRE PALAVRA E IMAGEM | 33 |
| 5 RUMO A UMA GENERALIZAÇÃO TEÓRICA COMPARATIVA | 38 |
| 6 LEITURA DO CONTO “CENÁRIOS” | 43 |
| 6.1 Aproximação descritiva | 43 |
| 6.2 “Cenários”: um conto? | 45 |
| 6.3 Busca de unidade entre as mininarrativas | 47 |
| 6.4 Uma primeira leitura | 49 |
| 6.5 Análise da obra <i>Nighthawks</i> | 53 |
| 6.5.1 Relação entre <i>Nighthawks</i> e “Cenários” | 57 |
| 6.6 Leitura sob a luz da intertextualidade e da intersemioticidade..... | 58 |
| 7 LEITURA DE “A MULHER NUA” | 66 |
| 7.1 A citação a uma obra de Cristina Salgado e o plano geral do texto..... | 68 |
| 7.2 O caráter enigmático de algumas imagens e o recurso a citações | 69 |
| 7.3 O que o narrador apreende da pintura? | 76 |
| 8 LEITURA DE <i>O LIVRO DE PRAGA: NARRATIVAS DE AMOR E ARTE</i> | 87 |
| 8.1 O contexto de produção de <i>O livro de Praga: narrativas de amor e arte</i> | 87 |
| 8.2 Leitura descritiva dos capítulos..... | 90 |
| 8.3 Busca por convergências e recorrências entre capítulos..... | 93 |
| 8.4 A construção de significados a partir de unidades narrativas e a realidade performática de Sérgio Sant’Anna | 95 |
| CONCLUSÃO | 107 |
| REFERÊNCIAS..... | 111 |

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo ler comparativamente três textos de ficção de Sérgio Sant’Anna, enfocados criticamente sob o viés das relações entre textualidades literárias e imagéticas. O *corpus* literário é constituído pelo conto “Cenários”, inserido no livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982); o conto “A mulher nua”, inscrito na terceira parte do livro *O voo da madrugada* (2003), intitulada “Três textos do olhar”; e a obra *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011).

Esses textos foram escolhidos de forma mais ou menos arbitrária, mas – como se verá – seguem uma determinada regra de seleção. A primeira decisão foi a de estudar o conto “Cenários”, pois, desde que tive contato com essa obra, passei a nutrir um interesse profundo pela construção de uma compreensão de seu conteúdo. “Cenários” é, para mim, como uma dessas obras que marcam nossas vidas.

As escolhas subsequentes possuem caráter menos pessoal, mas, conforme se constata, são inevitavelmente frutos dessa arbitrariedade inicial. Sou psicólogo, fotógrafo, artista plástico e *designer*. Cheguei à Psicologia tomado por um desejo com ares ainda adolescentes de compreensão disso que é a realidade. Minha ideia inicial era extrapolar os limites da percepção e aprender a escrever sobre as coisas. No entanto, como veio a ficar mais claro posteriormente, não viria a ser através da Psicologia que eu conseguiria me satisfazer de forma confortável, mas através da aproximação com as artes em geral, especialmente, com a Música, a Literatura e as Artes Visuais.

No campo da Literatura, passei a me interessar por escritores brasileiros contemporâneos que exploram o imagético como um dos pilares de sua produção literária, entre eles: Daniel Galera, Amílcar Bettega Barbosa, Arnaldo Antunes, Valêncio Xavier e, especialmente, Sérgio Sant’Anna. Como já comentado, o conto “Cenários” era, por excelência, um dos mais instigantes, sendo que, no universo dessa obra, o que mais me chamava a atenção eram as relações entre palavra e imagem imbricadas no texto. Consequentemente, a regra para a seleção do *corpus* literário a ser estudado nesta dissertação surgiu justamente daí: escolher textos de Sant’Anna em que as relações entre palavra e imagem se apresentassem de forma manifesta e que me permitissem a reflexão, de maneira

ampla e produtiva, sobre as relações entre essas duas linguagens na construção de textos literários.

O conto “A mulher nua” apresenta referências explícitas às Artes Visuais, uma vez que suas textualidades são delineadas a partir de trabalhos de uma artista plástica contemporânea, a pintora e escultora brasileira Cristina Salgado. Já *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), lançado em 2011, contribuiu para substanciar a percepção de que Sant’Anna também manifesta, em seu ato de escrita, íntimas relações com outros fazeres artísticos – Música, Pintura, Escultura, Cinema e Teatro. Sendo assim, essa obra passou também a integrar o *corpus* dos objetos de estudo.

Tendo em vista essa delimitação, a dissertação divide-se em oito capítulos. Os cinco primeiros foram construídos com o objetivo de oferecer aporte teórico conceitual para o desenvolvimento de leituras críticas as quais são desenvolvidas nos capítulos subsequentes, englobando desde questões relacionadas ao estado da arte na atualidade, até o estudo sobre a produção de objetos estéticos que possuem forte relação entre palavra e imagem em sua constituição. Já os três últimos capítulos apresentam, por sua vez, leituras críticas para os contos “Cenários” e “A mulher nua”, bem como para o romance *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. Nesse segundo momento são operacionados conceitos e constructos teóricos apresentados e discutidos nos capítulos anteriores, com o objetivo de produzir um exercício de leitura e construção de sentido para os três textos de Sant’Anna selecionados.

Considerando o texto literário como objeto estético que se insere no amplo contexto das produções artísticas e respeitando as especificidades do fazer literário, interessa investigar quais são os procedimentos utilizados por Sérgio Sant’Anna durante seu ato criativo. Ou seja, por meio de reflexão que contemple a aproximação de diversas textualidades verbais e imagéticas, constituir espaço crítico específico para produzir sentido com a leitura das narrativas de ficção desse escritor, possibilitando, com isso, a construção de paradigma teórico-crítico que elucidie sobre a natureza de seu projeto literário, bem como discutir, amplamente, questões relacionadas ao estatuto da criação em diferentes linguagens estéticas. Dessa forma, a investigação de cunho comparatista insere-se naturalmente no âmbito dos estudos interdisciplinares, eis que serão mobilizados conhecimentos de diversos campos do saber, além de, principalmente, conhecimentos próprios ao quadro dos estudos literários e de princípios teórico-críticos estabelecidos na área dos estudos semióticos.

1 BREVE ACENO AO ESTADO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Em *O ato fotográfico*, Phillippe Dubois defende o argumento de que não é possível pensar a imagem em separado do ato que a faz ser. Refletindo sobre o espaço da criação de imagens fotográficas, o autor sugere que, apesar de a fotografia ser resultado de um processo mecânico ótico-químico, seria pretensão considerá-la como produto de um processo objetivo, puramente técnico, que exclui o sujeito do seu processo de criação. Ou seja, a criação de uma imagem fotográfica implica a presença de um “sujeito em processo”. Segundo Dubois:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação (DUBOIS, 2007, p. 15).

Assim, no entorno das circunstâncias que regem o ato de produção da imagem fotográfica, existe, por exemplo, um antes e um depois do ato da tomada. Primeiro, o fotógrafo resolve fotografar, em seguida escolhe o referente, o aparelho, o filme, a lente mais adequada, determina o tempo de exposição, calcula a abertura do diafragma, posiciona o foco, entre muitas outras operações. Depois, sucedem-se escolhas para a ampliação e a escolha do seu destino final. Por fim, ocorre sua contemplação.

No campo de estudo das Artes Visuais, tem sido frequente a utilização de abordagens metodológicas que levam em conta não apenas a análise de obras acabadas, mas também a poética dos procedimentos artísticos que levaram à sua realização (CATTANI, 2007). No livro *Mestiçagens na arte contemporânea*, Icleia Cattani assinala uma distinção conceitual entre os termos “poética” e “poiética”. De acordo com ela, “a poética pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma a partir do momento de sua instauração” (p. 15), enquanto que a poiética “pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera” (2007, p. 13).

Na condição de artista que desenvolve trabalhos a partir da utilização de múltiplos procedimentos de criação – entre eles, a exploração de métodos relacionados à produção de fotografias, produção de vídeos e criação de esculturas – e tendo forte ligação com o movimento de arte conceitual – ou seja, uma arte na qual as ideias, reflexões e conduta do

artista se sobressaem à obra acabada, podendo uma mesma ideia ser representada através de diferentes procedimentos – deparo-me frequentemente com a percepção de que, no ato criativo, há um grande número de escolhas que geram significações à visualidade do produto acabado. Em práticas de ateliê, por exemplo, quando em posse de uma ideia, vontade ou desejo de ação, costumo levar em consideração etapas/elementos/configurações que contribuem para atribuir significado à obra. Esse processo engloba: escolha dos materiais, escolha dos procedimentos, planejamento da estrutura, planejamento da configuração, escolha das dimensões, escolha da disposição, eleição de um título, entre tantas outras etapas quantas forem necessárias. Assim, hipoteticamente falando, a utilização do material “água” pode gerar, dependendo do interpretante, sentido de fluidez, enquanto que a apresentação de um bloco de gelo em derretimento pode fazer refletir sobre a passagem do tempo. Uma grande estrutura arquitetônica construída com o material “ferro” pode sugerir a noção de progresso ou, pelo contrário, uma estrutura construída com blocos de ferro retorcidos pode gerar a ideia de violência, degradação ou guerra. Isto é, cada escolha tem potencial para gerar um extenso rol de efeitos sobre um expectador.

Cabe observar que, atualmente, prevalece, no campo específico das Artes Visuais, certa liberdade no fazer artístico, principalmente, no que tange a seus métodos de produção e meios de disponibilização. Essa liberdade é percebida não apenas em trabalhos realizados por artistas recentes, mas também é resultado de grandes alterações no sistema das artes, caracterizadas por múltiplas rupturas em relação àquilo que se entende por arte, as quais ganharam força ao longo do século XX. Michel Archer, no livro *Arte Contemporânea – uma história concisa*, observa:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas (ARCHER, 2001, p. IX).

Para compreender esse cenário, passaremos a analisar, com mais vagar, as modificações que se estabeleceram no campo das Artes Visuais ao longo do período compreendido entre o final do século XIX até a atualidade. Como se verá, especialmente após o período que corresponde ao modernismo, ocorreu uma alteração profunda nos mecanismos que regem o sistema das artes, tendo, como consequência, o surgimento de novas formas de ver/produzir, culminando no fato de que as manifestações artísticas (em termos de Artes

Visuais) deixaram de ser quase que exclusivamente relacionadas à produção de pinturas e esculturas, que eram, na maior parte das vezes, criadas sob o contexto de imitação do real, e abriram-se para criações em meios distintos e numerosos, a ponto de que tornou-se complexo definir quais são os materiais e procedimentos próprios às Artes Visuais.

A definição dos limites temporais entre períodos no campo das artes é problemática, o que torna maleável a distinção, por exemplo, de obras correspondentes aos períodos clássico/moderno e moderno/pós-moderno. É consenso entre os estudiosos, no entanto, que as modificações nos campos de produção das artes caminham de mãos dadas com alterações nos sistemas sociais, políticos e econômicos dos países. Tem-se que o processo de industrialização, crescimento das cidades, ascensão da burguesia e consolidação do capitalismo acabaram por repercutir não apenas nos modos de produção de bens de consumo, mas também na forma de o homem se relacionar com o mundo e, evidentemente, de os artistas produzirem artisticamente.

É possível observar, por exemplo, no decorrer do século XIX, uma ruptura nos interesses e temas utilizados pelos artistas para a produção de suas obras, os quais deixam de apresentar cenas históricas, imagens mitológicas, etc. – típicas dos períodos clássico e romântico – e passam a abordar cenas cotidianas, especialmente, de grupos menos favorecidos, passando a estar, assim, ideologicamente engajados. O quadro *A liberdade guiando o povo* (1831), de Eugène Delacroix (1798 - 1863), e as obras de Gustave Courbet (1819 - 1877) podem ser citados para ilustrar essa questão:



Figura 1 – Eugène Delacroix, *A liberdade guiando o povo* (1831)
Fonte: site “O Globo Blogs”



Figura 2 – Gustave Courbet, Os quebradores de pedras (1849-50).

Fonte: site WIKIPEDIA.

Figura 3 – Gustave Courbet, Os camponeses de Flagey (1849-50).

Fonte: site do “MUSÉE D’ORSAY”.

Figura 4 – Gustave Courbet, Um enterro em Ornans (1849-50).

Fonte: WIKIPEDIA.

Com relação à primeira obra, encontramos no verbete “modernismo”, da *Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural*, a seguinte explanação:

A Liberdade Guiando o Povo (1831), de Eugène Delacroix (1798 - 1863), trata da história contemporânea em termos modernos. O tom realista é obtido pela caracterização individualizada das figuras do povo. O emprego livre de cores vivas, as pinceladas expressivas e o novo emprego da luz, por sua vez, recusam as normas da arte acadêmica (ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS ITAÚ CULTURAL, 2010).

Trata-se de uma obra díspar ao ensino e produção de obras ao estilo das academias de arte, instituições conservadoras presentes na Europa desde o século XVI, que seguiam normas rígidas e padronizadas de criação e que descartavam a idéia do gênio movido pela inspiração divina ou pela intuição e talento individuais.

Já, com relação às três obras de Coubert apresentadas, encontramos que o “*enterro em ornans, Os camponeses em Flagey e Os quebradores de pedras*” marcam o compromisso de Courbet com o programa realista, pensado como forma de superação das tradições clássica e romântica, assim como dos temas históricos, mitológicos e religiosos” (ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS ITAÚ CULTURAL, 2010). Da mesma maneira como ocorreu com a arte acadêmica, o projeto modernista superou, portanto, a arte clássica que estava fortemente ligada ao mundo antigo, greco-romano, e, posteriormente, a arte romântica, a qual surgiu após o renascimento, fortemente relacionada à arte cristã da idade média (ARGAN, 2008).

Se, no decorrer do período clássico, era importante o belo, a pintura figurativa, o relato de temas do passado, com a ascensão do romantismo a arte tornava-se autônoma e o fazer do artista não mais se destinava a ser um meio de conhecimento do real através de *mimesis*, mas passava a valorizar o ato do fazer artístico, ou seja, a *poiesis* dos processos criativos (ARGAN, 2008). Conforme destaca Argan no capítulo “Clássico e Romântico”, “A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais fonte de todo o saber, mas o objeto de pesquisa cognitiva” (ARGAN, 2008, p. 12). Com isso, os artistas deixam de encontrar unicamente na natureza um modelo ideal para a criação de suas obras e, em lugar disso, passam a introduzir em suas criações representações de formas as quais eles gostariam que fosse a realidade.

Em relação à transição do período romântico para o moderno, de forma a melhor entender as modificações que o campo das artes sofreu ao longo do tempo, torna-se rentável recorrer à perspectiva apresentada por Arthur C. Danto, no livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e o fim da história*. Danto é estudioso e crítico de arte e, para a concepção de suas proposições, filia-se, especialmente, às perspectivas apresentadas por Hegel, Kant e Greenberg, de forma a construir uma elaboração teoria sobre a arte contemporânea. De acordo com a perspectiva de Danto:

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte se tornou o seu próprio assunto. [...] ele é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um novo tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação (DANTO, 2006, p. 9-10).

A ruptura inerente ao modernismo se configura, no entanto, não necessariamente como uma substituição por parte do pintor da função mimética da pintura (esta continua a ser explorada em alguns casos), mas como uma expansão dos objetivos dessa arte, que passa, em

meados do século XX, a ser vista como uma atividade reflexiva, como um ato de pensamento ligado à linguagem.

O surgimento da fotografia, na primeira metade do século XIX, bem como sua acelerada evolução técnica, corroborou com esse abalo sobre o sistema das artes: em um primeiro momento, a fotografia foi vista como uma concorrente da pintura, uma vez que muitos serviços sociais que antes eram desempenhados pelo pintor passaram a ser executados pelo fotógrafo, como, por exemplo, a produção de retratos, de vistas de lugares, reportagens e ilustrações (ARGAN, 2008), chegando a ser interpretada como uma forte ameaça à sobrevivência da pintura; em seguida, a fotografia passou a ser vista não como uma substituta da pintura, mas como uma forma de liberar a pintura de sua tarefa tradicional de “pintar o verdadeiro” (ARGAN, 2008), oferecendo à prática pictural a oportunidade para adequar-se àquilo que constitui o que seria sua essência, conforme destaca Dubois, “eis a pintura de certa forma liberada do concreto, do real, do utilitário e do social” (DUBOIS, 2007, p. 31).

O projeto modernista, que ganhou força surpreendente no início do século XX, contempla uma série de novas correntes. Conforme ressalta Nikos Stangos, no prefácio do livro *Conceitos da arte moderna*, “No começo do século, XX, a evolução aparentemente regular e tranquila no terreno das artes pareceu subitamente rompida. [...] Nas artes, a tradição do passado – ou, pelo menos, uma cega adesão a ela – era contestada de todos os lados. A própria sensação de embriaguez que a acompanhou tornou-se motivação vital para o artista” (STANGOS, 2000, p. 7). Essa tendência iniciou-se com os impressionistas e foi seguida por uma série de movimentos vanguardistas: fauvismo, expressionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo, arte concreta, expressionismo abstrato, arte pop, minimalismo, arte conceitual, entre outros. Teixeira Coelho, no livro *Moderno pós-moderno: modos e versões*, observa que “A modernidade é, acima de tudo, reação contra o estilo predominante – e o que faz com que dentro do próprio programa da modernidade os estilos ou movimentos se sucedam com uma rapidez não observável até o século XVIII” (TEIXEIRA, 2005, p. 40). Cada uma dessas vanguardas foi coadjuvante no processo de produção de novas formas de criar artisticamente e de agir em relação ao mundo, provocando sucessivos impactos não apenas no sistema das artes, mas também no contexto social como um todo, no decorrer do século XX.

Há de se pensar que, certamente, palavra e imagem estão fortemente relacionadas na maioria das manifestações relativas às vanguardas. No decorrer do século XX, ocorre o aparecimento tanto de grupos de artistas dos mais variados campos de produção – poetas, pintores, *performers* – como de obras que lançam mão de representações não apenas

pictóricas, mas também incluem, em sua visualidade, signos verbais, estes, por sua vez, utilizados algumas vezes como resultado de técnicas de colagem e, em outras vezes, de forma a complementar ou contrapor as visualidades apresentadas. Ferreira Gullar, no livro *Etapas da arte contemporânea*, enfatiza, por exemplo, que “Por volta de 1911/12, começaram a aparecer as primeiras letras desenhadas nos quadros cubistas. Braque dá um passo à frente na audaciosa série de inovações ao colar num de seus quadros um recorte de jornal” (GULLAR, 1999, p. 17). Georges Braque pintou, assim, em 1911, a obra *Natureza morta com um par de bandeiras* (1911), que apresenta, em sua visualidade, a inserção de tipografias sobre os quadros:



Figura 5 – Georges Braque, *Natureza morta com um par de bandeiras* (1911).
Fonte: site do “THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2006”.

Se a inclusão de signos verbais passa a ser explorada na produção de obras relativas ao campo de produção das Artes Visuais, por outro lado, a produção verbal passa a incluir, também, formas imagéticas em suas representações. É o caso, por exemplo, de poemas criados pelo poeta futurista Filippo Tommaso Marinetti e pelo escritor francês, fortemente ligado ao cubismo, Guillaume Apollinaire. Segundo Bohn Willard, Apollinaire, em Paris, e os futuristas italianos, em Milão e Florença, esforçaram-se para aumentar o impacto visual da

imagem poética a fim de proporcionar ao leitor um momento de epifania (2001). Ainda, para ele:

deslocando letras e modificando seus tamanhos e formas, os futuristas se concentraram em criar “analogias visuais”. Já Apollinaire preferiu criar formas visuais que eram mais concretas. Representando os contornos de uma grande variedade de objetos, seus poemas são grandemente realistas e derivam seu efeito de convenções miméticas” (WILLARD, 2001, p. 38)¹.

Nota-se, então, que, com os movimentos de vanguarda, a partir das primeiras décadas do século XX, tanto os artistas visuais como os escritores passam a recorrer mais intensamente ao campo vizinho, inserindo elementos sígnicos que outrora eram exclusividade de seus contextos de origem, flexibilizando e ampliando as fronteiras entre o que se entende por criação em Artes Visuais e o que se entende por criação de texto verbal.

S
A
LUT
M'
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M ANDS

Figura 6 – Caligrama de Guillaume Apollinaire (1918)
fonte: APOLLINAIRE, 1980, p. 126.

Além das criações que lançam mão tanto de texto verbal como de representação imagética para a constituição de seus objetos, surgem, também, grupos de vanguarda

¹ Tradução livre do autor para: “Apollinaire preferred visual forms that were more concrete. Depicting the contours of a wide variety of objects, his poems are largely realistic and derive their effect from mimetic conventions”.

constituídos pela união de escritores e artistas visuais, como ocorreu no caso do futurismo. Outro exemplo disso é a criação do movimento Dada, que, de acordo com Argan:

surge quase simultaneamente em Zurique, a partir de um grupo de artistas e poetas (Arp, Tzara, Ball), e nos Estados Unidos [...], com dois pintores europeus, Duchamp e Picabia, e um fotógrafo americano, Stieglitz, aos quais logo se somará outro pintor-fotógrafo Man Ray (ARGAN, 2008, p. 353).

O objetivo desse movimento era a contestação absoluta de todos os valores estabelecidos, a começar pela arte, a ponto de o escritor Tristan Tzara afirmar que “os verdadeiros dadás estão contra DADA” (apud MOISÉS, 1974, p. 116). Uma obra bastante conhecida decorrente do movimento dadaísta é a receita para fazer um poema dadaísta, de Tzara:

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público (TZARA apud SAMAIN, 205, p.278).

Como se percebe, essa criação faz apologia a um *nonsense* absoluto e rejeita quaisquer cuidados formais no que tange à necessidade de habilidade do escritor para a criação de textos verbais, possibilitando que entre em jogo a valorização do acaso e a busca pela liberdade de criação. Conforme destaca Argan em relação a essa forma de arte:

esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. Já não é uma operação técnica, e linguística; ela pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais seja de onde for. De fato não produz valor; ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito (ARGAN, 2008, p. 353).

Um dos expoentes do movimento Dada, responsável em grande parte pelo estado de liberdade e profusão de estilos, ações e procedimentos característicos da arte contemporânea, é Marcel Duchamp, que, tendo-se envolvido com produções ligadas a diversos âmbitos da arte – pintura, escultura, poesia, entre outros –, acabou por provocar grandes alterações no tange à natureza do objeto de arte e ao sistema com o qual o mesmo se articula. Ao lado de Francis Picabia e do pintor e fotógrafo Man Ray, Duchamp funda a revista *291*, que antecipa diversos temas do movimento dadaísta (ARGAN, 2008). Foi Duchamp que inventou o termo

readymade, utilizado para designar objetos produzidos em série os quais eram escolhidos para se tornarem obras de arte (ARCHER, 2001).

Depois dos *readymades* de Duchamp, qualquer coisa pode vir a ser considerada como arte, desde que sofra a ação de um artista, podendo ser essa ação simplesmente o ato de retirar um objeto de seu local de origem e recolocá-lo em determinado espaço que sancione seu caráter de objeto artístico. Argan observa que, no momento posterior a Duchamp e ao dadaísmo:

Ser artista já não significa exercer uma profissão que requer certa experiência técnica, mas ser ou tornar-se livre. Sendo liberdade de qualquer obrigação, a arte é jogo; o jogo contradiz a seriedade do agir utilitário; contudo, visto que a liberdade é o valor supremo, apenas jogando é que se é realmente sério (ARGAN, 2008, p. 358).

Paralelamente a essas evoluções, destacam-se, como características do fim do século XX e início do século XXI, mudanças nos meios de produção e de comunicação que acabaram por influenciar o campo das artes:

artistas rompendo os limites da pintura e escultura em uma enorme variedade de modos e incorporando novos materiais ao seu trabalho; pinturas às quais são anexados objetos prontos ou fragmentos de objetos representando o cotidiano; mudanças no foco, da representação objetiva para a expressão pessoal; uso de novos meios tecnológicos para expressar significado e novas idéias de tempo e espaço (RUSH, 2006, p. 1).

Como forma de libertação dos meios de expressão dominantes, a execução de performances artísticas, nos mais diversos movimentos de vanguarda, tornou-se notória. Na arte produzida ao longo do século XX, entra em cena a prática de uma atividade ilimitada, cujos participantes, conforme destaca Roselee Goldberg no livro *A arte da performance*, “usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações” (GOLDBERG, 2006, p. IX). Essas performances costumam ser apresentadas nos mais diversos lugares, como teatros, museus, galerias de exposições, cafés, espaços alternativos, entre outros (GOLDBERG, 2006). Como já estava sendo sinalizado pelos movimentos de vanguarda, a partir da execução das performances deixou-se de lado a obrigatoriedade da existência de um objeto físico, um produto de arte, o qual outrora caracterizava a atividade do artista, em favor de uma prática que, sobretudo, insiste que as ideias são mais importantes que o produto final, uma arte que não pode ser comprada ou vendida (GOLDBERG, 2006).

Na esteira dessas modificações, especialmente a partir do movimento da Arte Conceitual, que teve origem em meados da década de 1960, os conceitos – a ideia por detrás –

das obras de arte passaram a ser considerados como a própria matéria das produções e, com isso, a arte passou a estar mais fortemente vinculada à linguagem. Isso porque “o mais importante para a arte conceitual são as idéias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância” (ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS ITAÚ CULTURAL, 2010). Com isso, “A arte deixa de ser primordialmente visual, feita para ser olhada, e passa a ser considerada como idéia e pensamento” (Idem). O Grupo Fluxus, criado em 1961 por George Maciunas, desempenhou relevante papel na exploração da arte como conceito e da arte performática, tendo, em sua constituição, a participação de artistas das mais diversas áreas da produção artística – música, dança, cinema, artes visuais, *performance* – entre eles John Cage, Yoko Ono, Nan June Paik, Joseph Beuys.

Sobre a passagem do período moderno ao contemporâneo, Danto oferece um panorama bastante esclarecedor. Segundo ele, não havia uma distinção clara entre moderno e contemporâneo até meados das décadas de 1970 e 1980, uma vez que até por volta dessa época, a arte contemporânea era “a arte moderna produzida por nossos contemporâneos” (DANTO, 2006, p. 14), aquilo que estava sendo produzido no agora daquele tempo. Ocorreu, no entanto, que, em função de profundas modificações ocorridas no contexto das artes, o termo contemporâneo passou a designar algo mais do que simplesmente a arte produzida no momento presente: passou a designar uma arte a qual não dispõe de narrativas mestras, como ocorria anteriormente no período que corresponde à arte moderna. Se, antes, o surgimento de uma nova vanguarda ocorria, geralmente, de modo a ocupar o espaço de sua predecessora, resultando em sucessivas rupturas as quais caracterizaram a primeira metade do século XX, após meados da década de 1970, uma multiplicidade de estilos passaram a coexistir, de forma que não era mais necessária a queda do modelo anterior para a perpetuação do novo. A tese central de Danto no livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* é, assim, a ideia de que a arte contemporânea não é mais representada por narrativas mestras, ou seja, de que atualmente não existem estilos ou movimentos de arte dominantes, mas uma pluralidade de movimentos e estilos de produzir e um cenário de total tolerância às mais diversas manifestações artísticas. A sensação de não existir mais um estilo identificável, torna-se, então, “a marca das artes visuais desde o final do modernismo” (DANTO, 2006, p. 15), caracterizando-se, dessa maneira, como um período que se define pela falta de unidade estilística.

Frente a esse cenário, a invenção do termo pós-moderno, por sua vez, ocorreu a partir da necessidade de encontrar um modo satisfatório de pensar a arte nesses tempos em que deixou de haver um estilo dominante. A utilização desse termo é, no entanto, imprecisa e

polêmica, uma vez que se tornou, aparentemente, uma forma de tentar classificar a arte produzida em um sistema que, na verdade, é inclassificável. Dessa busca por compreensão utilizou-se também o termo *pós-modernismos* para remeter à ampla diversidade; termo que, evidentemente, também não satisfaz a todos. É por isso que Danto prefere utilizar o termo pós-história, argumentando que, assim como não havia determinações no período histórico que antecede o ano de 1400, quando não se fazia arte com a consciência de ser arte, hoje em dia, as fronteiras do que é ou deixa de ser arte faz com que não exista mais um campo estabelecido, como foi ao longo dos cinco séculos correspondentes ao início da concepção de arte até o final do modernismo. Daí o título do livro falar em o fim da arte. Isso não significa que a arte deixou de ser produzida, porém segue em um sistema diverso daquele que antes era conhecido como contexto das artes.

Com isso, tendo em vista a liberdade de criação característica da arte contemporânea e a grande profusão de meios para produção de objetos de arte, no campo da produção artística propriamente dita não é raro observar o surgimento de gerações de artistas que concentram seu fazer criativo não apenas em códigos estéticos ou meios de produção fechados, mas que se inserem em diferentes campos artísticos, como é o caso, por exemplo, de Yoko Ono – que se insere no campo da música e das artes visuais; Andy Warhol: gravura, pintura, fotografia e cinema; Robert Wilson: teatro e artes visuais; Laurie Anderson: *performance*, música e artes visuais; Lou Reed: música e fotografia; Joni Mitchell: música e pintura; entre muitos outros. No Brasil, pode-se citar Arnaldo Antunes – música, literatura e artes visuais – e Valêncio Xavier – cinema e literatura.

Observa-se também a ocorrência de objetos estéticos que se constroem na confluência explícita entre dois ou mais códigos estéticos, como é o caso, para fazer menção a trabalhos produzidos no Brasil, do livro *O mez da gripe*, do já citado Valêncio Xavier: trata-se de texto híbrido, composto pela aliança entre linguagem verbal e visual, apresentando recortes de jornais, fotografias, fotogramas de filmes, entre outros. Outros dois exemplos brasileiros são: a obra *Et Eu Tu*, de autoria de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier, livro-objeto que se constrói a partir da relação entre poesias de Arnaldo Antunes e fotografias de Márcia Xavier; e a obra *Corpografias*, resultado do exercício verbal-imagético da poeta Josely Vianna Baptista, em parceria com o artista plástico Francisco Faria.

Aproximando-se do nosso *corpus* de estudo, sob o viés da relação entre a escrita literária e percepção imagética, percebe-se, no texto de Sérgio Sant’Anna, que o artista o qual o produz é, em seu ato criativo, além de escritor, um pouco artista visual, um pouco cineasta, mas também um pouco crítico teatral e, até, um pouco cenógrafo. Mais do que isso, percebe-

se que seu texto verbal remete a obras formatadas por meio de códigos visuais, promovendo um exercício intertextual que transcende o domínio da linguagem verbal, para criar uma rede de sentidos que ultrapassa a arquitextualidade literária, inserindo-se no campo do diálogo entre as artes. Não que ele seja de fato, por exemplo, artista visual, uma vez que ele não se afasta do trabalho com a linguagem verbal, ao criar texto que é, essencialmente, literatura. No entanto, o que se observa, já como primeira característica, é que o projeto artístico deste escritor está em conformidade com manifestações contemporâneas, pós-históricas, que compreendem a produção de objetos estéticos não como resultado de procedimentos fechados, limitados a linguagens isoladas, mas aberto a incorporar e digerir ilimitáveis signos e linguagens inerentes à produção cultural humana.

2 A ESCRITA LITERÁRIA NA CONFLUÊNCIA DE LINGUAGENS ESTÉTICAS

A Literatura Comparada, ao longo de sua evolução, vem ampliando o alcance de suas práticas de pesquisa. De acordo com Tânia Carvalhal, enquanto que “à época de seu surgimento, no século XIX, a Literatura Comparada punha em relação duas literaturas diferentes ou perseguia a migração de um elemento literário de um campo literário a outro” (1991, p. 9), atualmente o domínio da disciplina ampliou-se em grande medida. Já em 1971, Henry Remak propunha uma definição para a disciplina que sinalizava, em seu plano conceitual, uma síntese dessa expansão. Segundo ele:

A Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, religiões, etc. de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

Assim, a prática de estudos comparados no campo da literatura tem ultrapassado barreiras entre línguas, campos do conhecimento, territórios, linguagens, códigos estéticos e culturais, valendo-se do conhecimento sistematizado pelas teorias de intertextualidade e da transtextualidade, surgidas a partir dos anos sessenta. Além disso, como consequência da própria condição dos estudos intertextuais, no âmbito dos estudos comparados, a disciplina tornou-se, naturalmente, uma prática interdisciplinar.

A noção de intertextualidade, tal como foi apresentada por Julia Kristeva em 1969, desenvolveu-se a partir das considerações sobre a obra de Dostoiévski propostas por Mikhail

Bakhtin – ainda que ele não tenha utilizado, em nenhum momento, esse termo –, especialmente com base no conceito de dialogismo. Segundo João Manuel Cunha:

O teórico russo, ao apresentar o conceito de dialogismo, aponta para a compreensão do texto em sua interação não apenas com discursos prévios mas também com os receptores desse texto, relacionando o discurso literário com toda produção discursiva com base na linguagem e na cultura (CUNHA, 2007, p. 138).

Conforme esclarece Tiphaine Samoyault, “oficialmente, é Kristeva que compõe e introduz o termo intertextualidade, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados, em seguida, em sua obra de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*” (2008, p. 15). Tomando emprestada a ideia de que a palavra introduz um diálogo com outros textos, Kristeva utiliza o termo intertextualidade para precisar que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 18).

Em 1982, Gérard Genette ampliou as fronteiras do conceito de intertextualidade e criou o termo “transtextualidade”, ou “transcendência textual do texto”, para sustentar a ideia de que as relações entre textualidades seriam aquelas que colocariam um texto em relação, manifesta ou secreta com outros textos (GENETTE, 2006). Dentre a intrincada rede de relações textuais possíveis, Genette definiu, de forma sistemática, cinco categorias que buscam contemplar todas as possíveis intersecções entre textos, são elas: *intertextualidade*, termo que já havia sido explorado por Kristeva e definido por Genette como uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é [...] como presença efetiva de um texto em outro” (2006, p. 8); *paratextualidade*, composta por elementos que cercam o texto literário, como “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios” (2006, p. 9); *metatextualidade*, entendida como relações que unem um texto a outros sem a necessidade de citá-los – “chamada mais frequentemente de ‘comentário’” (2006, p. 11); *arquitextualidade*, suposição de analogias de elementos formais ou de conteúdo entre um texto e outro, que operam na determinação de um texto com relação ao seu pertencimento, por exemplo, a um ou a outro gênero literário; *hipertextualidade*, definida como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12).

Atualizando essas construções teóricas, Samoyault compreende que a “intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes,

aleatório da memória da escritura” (SAMOYAULT, 2008, p. 68), ou seja, mesmo quando as referências não são explícitas, um objeto estético verbal sempre esconde, em suas textualidades, outros textos (SAMOYAULT, 2008). Dessa forma, “as práticas intertextuais informam o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo, têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas” (2008, p. 68).

No que tange à aproximação de diferentes códigos e linguagens estéticas, tanto por parte de autores como de leitores críticos de textos literários, parte-se, para a realização deste estudo, das perspectivas teóricas de dois estudiosos das relações intertextuais em contexto nacional. Em primeiro lugar, é pertinente citar algumas reflexões de Tânia Carvalhal no artigo “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. Nesse texto, ela expõe alguns aspectos do projeto estético de Machado de Assis e os utiliza para demonstrar que as obras desse escritor são exemplos significativos de relações interartísticas, uma vez que manifestam implicações entre música e literatura:

[...] na obra de Machado de Assis (1839-1908), um dos grandes romancistas brasileiros, muitas vezes essa apropriação de elementos musicais tem a intenção de traduzir aspectos fundamentais de seu projeto estético: vale-se da música (e de músicos) para falar sobre criação literária e seus problemas. Há, então, em Machado uma correspondência estreita entre projeto musical e projeto literário: a música, para ele, simbolizaria o eterno e o universal. Mais do que a literatura, uma arte supostamente impura (CARVALHAL, 1991, p. 16).

Embora a análise feita por Carvalhal não trate da relação palavra-imagem, aproximação que constitui o cerne da reflexão nesta dissertação, parte-se de um posicionamento semelhante ao adotado por ela no que tange à conexão entre literatura e outros códigos estéticos. Com relação a essa postura, destaca-se a seguinte afirmação de Carvalhal:

Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas, o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si (1991, p. 16).

Nessa perspectiva, uma vez que em seu texto há a presença evidente de manifestações interartísticas, pode-se partir do pressuposto de que as obras de Sant’Anna constituem-se como um conjunto de textualidades bastante fértil não só para a discussão sobre a relação entre palavra e imagem, como também para investigação sobre o ato mesmo da criação de objetos estéticos enquanto produtos culturais.

No âmbito dos estudos comparativos sobre as relações intertextuais e, mais precisamente, no contexto da aproximação de textos literários e imagéticos, João Manuel Cunha refere-se ao permanente processo de trocas entre as linguagens literária e

cinematográfica, desde o estabelecimento do código narrativo fílmico no início do século XX. Em “Literatura e cinema: uma história de relações complexas”, ao comentar a evolução dos processos e procedimentos fílmicos, Cunha defende que “literatura e cinema irão se beneficiar mutuamente dos avanços alcançados pela imbricação da palavra literária e da imagem fílmica” (CUNHA, 2003, p. 61-62). Nesse sentido, reconhece em escritores brasileiros a “qualidade do cinematográfico”, entre eles Ruben Fonseca, Zulmira Ribeiro Tavares, Osman Lins, Dalton Trevisan, Raduan Nassar, João Gilberto Noll, Tabajara Ruas e Aldyr Schlee. Ele também aponta para a existência de um imaginário comum entre autores literários e receptores de narrativas de ficção:

A prática desses escritores permite aportar à literatura algo que pode acionar o pensamento do receptor de uma forma mais complexa e conseqüente, fazendo-o ver e pensar em níveis mais profundos de reflexão. Esse algo seria o referencial imagético propiciado pelo cinema, acervo de luz e movimento, comum ao imaginário do leitor espectador e do escritor-cineasta (CUNHA, 2003, p. 62).

Nessa visão, cinema e literatura – bem como o extenso campo das artes em geral, pode-se dizer – alimentam-se mutuamente, e essas relações tomam forma a partir de pontes criadas pelo imaginário imagético do leitor/espectador.

De forma a revelar a importância que tem sido atribuída ao estudo de relações interartísticas, cabe também observar que, em 2008, a ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada – propôs como tema de seu encontro regional, realizado na USP, “discutir as relações entre Literaturas, Artes, Saberes, com o foco voltado para a literatura como elemento precípua dessas relações”, salientando, assim, a relevância dos estudos comparados entre literatura e outros códigos estéticos e culturais, tal como se pode ler na apresentação da temática desse evento:

o tema geral do XI Congresso Internacional, configurado em três termos, Tessituras, Interações e Convergências, assegura um espaço para reflexões e debates sobre as relações entre literaturas, artes e saberes em diferentes direções e modalidades, a partir da perspectiva do atual mundo globalizado e das diversas cartografias literárias, decorrentes das relações entre países e comunidades específicas (NITRINI, 2008).

Conforme se percebe, nos últimos anos, o estudo das relações entre literatura e outros códigos artísticos tem se difundido amplamente. Em publicação recente no artigo “Literatura Comparada e Interdisciplinaridade”, disponível no livro *Literatura: crítica comparada*, Eduardo Coutinho oferece um panorama da evolução da Literatura Comparada, desde a época de seu surgimento no século XIX até o momento atual, fortemente influenciado por correntes do pensamento como os Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Para ele, a Literatura Comparada,

desde sua fase inicial, ultrapassa não apenas fronteiras entre estados e idiomas, mas também rompe barreiras entre disciplinas e põe em xeque a compartimentação do saber. De forma a evidenciar o natural caráter interdisciplinar da Literatura Comparada, Coutinho cita inúmeros exemplos de abordagens de textos literários em relação a outras áreas do conhecimento bem como à produção de objetos estéticos e culturais. No horizonte de comparação entre manifestações artísticas, esse autor comenta, por exemplo, a utilização de recursos musicais por parte de poetas para criar poemas, no caso de estudos de relações entre literatura e música, e a construção de paralelos entre obras literárias e cinematográficas, no caso de aproximações entre a palavra e a imagem. Ao final do artigo, conclui, contudo, que essa abordagem interdisciplinar adquiriu, atualmente, feição distinta, uma vez que foram desfeitas as fronteiras entre as áreas do conhecimento e os objetos de pesquisa se tornaram destituídos de seu lócus de pertencimento:

O resultado é que a interdisciplinaridade perde também sua especificidade e a abordagem interdisciplinar generaliza-se. Os estudos literários tornam-se todos interdisciplinares, uma vez que passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência de áreas diversas do saber (COUTINHO, 2011, p. 24).

Os objetos literários passam, com isso, a ser estudados como produto da cultura, pois a literatura passa a ser vista como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras.

Considerando o conjunto dessas reflexões sobre as relações entre literariedade e outras textualidades, o que se constata é que há sustentação teórica e crítica, no âmbito dos estudos comparados em literatura, suficiente e rentável para a investigação proposta; ou seja, produzir sentido para os textos de Sant'Anna é trabalho que, naturalmente, deve considerar as hipóteses até aqui alinhadas. As narrativas que constituem o *corpus* para análise serão enfocadas, então, no amplo espaço da produção cultural. Desse entendimento não significa que, vista assim, a investigação deixa de ter no literário o seu centro, mas que autoriza abordagem que leve em conta que o texto é, antes de tudo, produto da cultura, imbricado na confluência de diversos campos do saber, resultado do exercício de um olhar que se desloca por vários códigos estéticos, originados em diferentes locais da cultura, possibilitando, desse modo, o desenvolvimento de um estudo atento não apenas aos intertextos literários, mas também verificando em que medida esses textos dialogam com outros objetos culturais. Localizada naturalmente no campo dos estudos literários comparatistas, a investigação, portanto, aponta para a necessária e imprescindível reflexão sobre a natureza do próprio objeto a que se dedica: o texto narrativo de Sérgio Sant'Anna.

3 PALAVRA E IMAGEM

O entrelaçamento entre palavra e imagem nas produções artísticas e a reflexão crítica a respeito dessa relação não constituem um fenômeno particularmente contemporâneo. Pelo contrário, tal vínculo é percebido ao longo da história e perfaz o próprio desenvolvimento dos códigos imagéticos e visuais. Quando se atenta para a natureza dessas relações, observa-se que existe um parentesco inevitável – ora de aproximação, ora de distanciamento – entre palavras e imagens, em especial, entre a palavra escrita e imagem pictórica.

A obra *Arte Poética*, escrita provavelmente entre os anos 14 e 13 a.C. (GONÇALVEZ, 1994), também conhecida por *Epístola aos Pisões*, remete aos primórdios da reflexão crítica sobre a relação entre palavra e imagem: a partir de então, pintura e poesia passam a ser compreendidas como artes irmãs. É nesse texto que se encontra a conhecida expressão *ut pictura poesis erit* – “a poesia é como a pintura” –, que, tomando como termo comparativo o modelo da pintura, busca relacionar/aproximar as artes da linguagem verbal às artes da imagem.

Na época do Renascimento, momento em que se recupera e se revaloriza a cultura da Antiguidade clássica, essa expressão foi, no entanto, “interpretada da maneira que melhor convinha as idéias dos críticos” (GONÇALVEZ, 1994, p. 27) e, em que pese tal confusão, passou a ser seguida como doutrina por críticos e artistas. Segundo Jacqueline Lichtenstein,

ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit* tornou-se, para eles *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10-11).

Essa inversão não é resultado de um simples erro de tradução. Tratou-se, na verdade, de um esforço para elevar a reputação da pintura ao grau que a linguagem escrita dispunha desde a Antiguidade, qual seja: o seu pertencimento à ordem do discurso e à ordem da razão. Como resultado, “a pintura passa a gozar de um reconhecimento até então reservado às artes da linguagem, isto é, ter acesso à dignidade de uma atividade liberal”, e “o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou de poeta” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 11-12).

Mesmo que, por um desvio de seu sentido original, as consequências desse engano – na verdade, tendencioso – foram enormes, pois, além de elevar o *status* da pintura, contribuiu para uma efetiva aproximação entre pintura e escrita literária, eis que “os pintores tomariam

seus temas da literatura, transformando a narrativa em quadros, e os escritores celebrariam os pintores em seus textos revelando a significação, por vezes obscura, dessas telas” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13).

Inúmeros pensadores assumiram posicionamentos contrários ao estatuto comparativo fixado em *ut pictura poesis* – entre eles da Vinci, Du Bos, Winckelmann e Diderot –, sendo que foi Gotthold Ephraim Lessing, em sua obra *Laocoonte*, que acabou por contestar, de forma mais contundente, essa perspectiva. Ele recusou a idéia de haver um paralelo entre as artes e defendeu a existência de uma especificidade das artes, restabelecendo as fronteiras entre as artes do visível e as artes do discurso. Escreveu ele em *Laocoonte*:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado, então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LICHTENSTEIN, 2005, p. 89).

Com isso, Lessing demarca a seguinte distinção: a poesia é uma arte que se desdobra no tempo enquanto que a pintura é uma arte que se desenrola no espaço. Os objetos dessa são os corpos com suas qualidades – ou seja “objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 89) – enquanto que os objetos daquela são as ações – “objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 89). Assim, ao passo que, no caso da pintura, o olho vê o todo de uma só vez, na poesia, as partes são enumeradas traço a traço e, sendo assim, cabe àquele que lê construir o todo a partir de cada traço (LICHTENSTEIN, 2005, p. 91).

Mesmo que tenha avançado até a contemporaneidade, essa discussão ainda se faz de forma calorosa e conseqüente, principalmente, se considerarmos os avanços das teorias próprias ao campo dos estudos sobre intertextualidade nas últimas décadas e a qualificação da prática comparatista. Conforme esclarece Lichtenstein, o argumento da especificidade das artes adquiriu inúmeros desdobramentos no século XIX, sendo que a reivindicação ao *Ut pictura poesis* pela pintura aparece como um dos temas mais insistentes do discurso da modernidade (2005). As divergências continuam ocorrendo durante o século XX, a exemplo do posicionamento de Clement Greenberg, o qual defende que “a pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica” (apud LICHTENSTEIN, p. 15), e da reação à ideia de especificidade de André Breton, o qual, segundo Lichtenstein, “desenvolve uma crítica aos ‘defensores tardios’ da pintura ‘retiniana’

que não deixa de lembrar certos temas famosos da tradição do *ut pictura poesis*” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 15).

Conforme foi apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, vale observar que, atualmente, as linguagens a partir das quais os objetos estéticos são construídos se constituem também como linguagens híbridas, que se desenvolvem não apenas com base em códigos específicos de uma ou de outra linguagem, mas a partir de misturas, combinações, entre códigos sonoros, visuais ou verbais. Nesse sentido, Lúcia Santaella, em seu livro *Matrizes da linguagem e do pensamento*, apresenta um posicionamento esclarecedor: para ela, frente a uma multiplicidade crescente de formas de linguagens (como, por exemplo, literatura, música, pintura, desenho, escultura etc.), bem como face a uma variedade de diferentes suportes, meios e canais em que as linguagens se materializam e são veiculadas (mídia fotográfica, cinema, televisão, rádio etc.), as linguagens utilizadas atualmente são, em sua maioria, linguagens híbridas – “tais como, por exemplo, a dança (entre o visual e o sonoro), a linguagem verbal oral (mistura do verbal, sonoro e mesmo visual, na gestualidade de que se faz acompanhar) etc” (2009, p. 21). Recorrendo, desta vez, ao livro *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, pode-se concluir, então, que o código hegemônico das linguagens contemporâneas não está localizado nem na imagem, nem na palavra escrita, “mas nas suas interfaces, sobreposições, misturas e intercursos” (SANTAELLA e WINFRIED, 2001, p. 69).

4 A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO SOB O VIÉS DA RELAÇÃO ENTRE PALAVRA E IMAGEM

No livro *S/Z*, Roland Barthes faz uma análise da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, publicada em 1830. Nesse livro, Barthes lança mão do pressuposto de que – ao contrário de buscar encontrar em um texto, de forma magnânima, uma parte de verdade, uma possibilidade ou uma probabilidade – é necessário, para constituir uma interpretação, afirmar o “ser da pluralidade” do texto, isto é, encontrar sentidos e nomeá-los em uma galáxia de significantes. O texto é, portanto, plural: as “redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras” (BARTHES, 1970, p. 13). Tem-se aqui uma proposição importante: afirmar que o texto é plural significa pronunciar que a leitura dos textos é acessada por diversas entradas, sem que nenhuma delas seja apontada como principal, e que seus sistemas de sentidos são da ordem do infinito. Por conseguinte, considerando que ler “é um trabalho de linguagem” (1970, p. 16), Barthes busca, em sua interpretação de *Sarrasine*, acessar suas diversas entradas – como se estivesse “estelando” (1970, p. 18) o texto, salientando suas veiazinhas de sentido – de forma a revigorar o texto, potencializá-lo, ao invés de condensá-lo com interpretações fechadas.

Uma das entradas utilizadas é justamente a reflexão a respeito da origem imagética existente no cerne da produção literária. Para Barthes, “qualquer descrição literária é uma *vista*” (grifo do autor, 1970, p. 47), ou seja, descrever seria como colocar à janela uma paisagem, enquadrá-la (pintá-la de acordo com o imaginário do autor), para, a partir daí, “despintá-la” (BARTHES, 1970, p. 47). De acordo com ele, então, a escrita literária é, inevitavelmente, mediada por uma natureza imagética.

Contemporaneamente, partindo de um pressuposto semelhante ao apresentado por Barthes, o escritor turco Orhan Pamuk, no livro *O romancista ingênuo e sentimental* (2012), engendra uma reflexão importante sobre o parentesco entre palavra e imagem e sobre a natureza imagética do ato da escrita, sobretudo, porque expõe uma visão sobre o entendimento do romance a partir da perspectiva do próprio escritor – também leitor – engajado no ato da produção literária. Levando em conta a relevância dessas constatações para o desenvolvimento desta dissertação, analisarei, com especial atenção, os principais pontos da reflexão sobre as ligações entre palavra e imagem elaborada por Pamuk, apresentada no capítulo “Palavras, quadros, objetos”. Inicialmente, ele afirma que alguns

textos literários se dirigem mais à nossa imaginação visual, enquanto outros à nossa imaginação verbal, uma vez que:

ao ler alguns escritores, ficamos mais envolvidos com as palavras, com o curso dos diálogos, com os paradoxos ou pensamentos que o narrador está explorando; já outros escritores nos impressionam povoando nossas mentes com imagens indeléveis, visões, paisagens, objetos (PAMUK, 2011, p. 67-68).

Pamuk esclarece essa distinção demonstrando que, por exemplo, Dostoiévski transmite sua fala principalmente à nossa imaginação verbal, enquanto que Tolstói à visual, e, a partir disso, propõe um exercício de imaginação para compreendermos melhor tal dicotomia. Ele sugere que fechemos os olhos e nos concentremos em um assunto qualquer: se palavras passaram pela nossa mente enquanto estávamos pensando, então, o pensamento dirigiu-se mais à nossa imaginação verbal; porém, se foram imagens, o pensamento dirigiu-se mais à nossa imaginação visual. Com base na distinção entre o visual e o verbal, Pamuk conclui que “qualquer texto literário específico tende a exercitar um desses centros de nosso cérebro mais que o outro”, uma vez que “às vezes pensamos com palavras, às vezes com imagens” (2011, p. 68).

Com base nessa argumentação, o escritor comenta que uma de suas opiniões mais arraigadas é o fato de que o romance é uma ficção literária essencialmente visual, pois “exerce sua influência sobre nós dirigindo-se, principalmente, à nossa inteligência visual”, ou seja, “à nossa capacidade de ver as coisas com os olhos da mente e de transformar palavras em quadros mentais” (2011, p. 68-69). Ao contemplar tanto a atividade de escrita como o ato de leitura, ele compreende que “escrever um romance equivale a pintar com palavras, e ler um romance equivale a visualizar imagens por meio de palavras de outra pessoa” (2011, p. 69). Assim, de forma análoga à ideia apresentada por Barthes de que “qualquer descrição literária é uma *vista*”, Pamuk, com base na sua experiência, também investe na ideia de que escrever ficção é pintar com palavras.

De acordo com essa perspectiva, tanto a produção do texto literário como a sua leitura são mediados pela construção de imagens. Com isso, especialmente na narrativa de ficção, o processo criativo e a posterior leitura da obra trilha o seguinte percurso: formação de imagens no imaginário do escritor → transformação das imagens em código verbal pelo escritor → produção de imagens pelo imaginário do leitor a partir do código verbal do escritor (leitura). Pode-se entender, então, que esse processo de transposição é uma “operação de tradução de cunho intersemiótico”, tal como concebeu o teórico da semiótica Julio Plaza em seu livro *Tradução intersemiótica* (2008). Segundo ele, “toda operação de substituição é, por

natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo” (PLAZA, 2008, p. 27). Percebe-se, dessa forma, que, no ato de criação, ocorre a transposição do conteúdo do pensamento imagético do escritor para a concretude do texto verbal – ou seja, um objeto estético novo é criado através da substituição de imagens por palavras – e que, no ato da leitura, o conteúdo do texto verbal novamente é transposto, desta vez, para o pensamento imagético do leitor. Embora Barthes e Pamuk não utilizem de maneira explícita o termo “tradução”, pode-se entender, portanto, que os procedimentos de criação de texto literários e a decorrente leitura dessas textualidades são, fundamentalmente, operações de tradução intersemiótica.

Na sequência, Pamuk comenta que, durante seu ato de escrever, sua imaginação visual “se concentra naqueles detalhes que podem ser expressos com palavras da maneira mais eficaz” (2011, p. 70), sendo que, às vezes, a dificuldade encontra-se, justamente, em expressar, por palavras, um detalhe da vida real anteriormente visualizado por ele: o romancista busca, assim, a palavra certa (*le mot juste*, nas palavras de Flaubert, a partir de quem Pamuk embasa sua argumentação). No decorrer de sua atividade, o romancista aprende não apenas a buscar a melhor palavra para expressar uma determinada imagem, mas também a visualizar, com maior eficácia, as imagens que corresponderiam às coisas que ele quer expressar.

Ao fazer referência às considerações de Lessing sobre o *Laocoonte*, Pamuk comenta que, quando olhamos para uma paisagem pintada, captamos o significado geral, uma vez que tudo está diante de nós (2011, p. 71). Já, no caso de um poema ou de uma narrativa em prosa, precisamos de tempo para compreender as mudanças ocorridas ao longo da obra. No entanto, se é correto afirmar que um quadro apresenta momentos congelados de uma realidade, um romance apresenta, então, muitos desses momentos indivisíveis, nas palavras de Pamuk: “um romance nos apresenta milhares de momentos congelados, dispostos em fila, um atrás do outro” (2011, p. 73). Isso ocorre em função do fato de que, segundo ele, quando lemos um romance, transformamos os momentos engendrados ao longo do tempo em espaços, pontos de tempo constituídos por imagens estáticas, pois, “para ver tudo precisamos constantemente transformar os momentos separados em quadros mentais” (2011, p. 73).

Tomando sua produção literária como objeto de reflexão e sem refutar a proposição de Lessing de que as artes do visível e do discurso apresentam diferenças que convergem para a formação de suas especificidades/identidades, Pamuk declara: “Quando escrevo um romance, frase por frase, palavra por palavra (à parte as cenas de diálogo), o primeiro passo

sempre é a formação de um quadro, uma imagem, em minha mente” (2011, p. 69). A importância dessa afirmação encontra-se no fato de que ele considera que seu ato da escrita é mediado pela produção de imagens, revelando que palavras e imagens são, irremediavelmente, parentes próximas, ou melhor, que estabelecem uma relação cooperativa de amizade na qual uma se beneficia da outra. Sob essa perspectiva, poder-se-ia, então, afirmar que existe uma natureza imagética na produção da escrita.

A partir de então, o autor expressa um ponto de vista bastante rentável para o desenvolvimento de leituras de quaisquer romances. Ele menciona o exemplo do “correlativo objetivo”, que Thomas Stearns Eliot, poeta modernista norte-americano, definiu no ensaio “Hamlet e seus problemas”:

Por “correlativo objetivo” Eliot entende “um conjunto de objetos, uma situação, uma sequência de eventos” que objetivamente corresponderão a – que serão a fórmula, a evocação automática de – uma emoção específica que o artista procura expressar num poema, numa pintura, num romance ou em uma obra de arte (PAMUK, 2011, p. 66-67).

Para explicar a ocorrência desses correlativos objetivos nos romances, Pamuk refere-se ao romance *Anna Karenina*, de Tolstói, no qual o narrador, em lugar de revelar de forma direta quais são os sentimentos de Anna ao viajar de trem para São Petersburgo, descreve os detalhes do lugar onde ela se encontra e da paisagem que ela visualiza: “a neve visível da janela à esquerda, a atividade no compartimento, o tempo frio e por aí fora” (2011, p. 77). Comenta, então, que, ao lermos o romance, acabamos por sentir as emoções de Anna, mesmo que elas não tenham sido nomeadas e expressas de forma direta à compreensão do leitor, ou seja, o detalhamento das imagens visualizadas por Anna é o correlativo objetivo de seus sentimentos e sua utilização faz com que o leitor, de certa forma, também sinta o que Anna sente em sua imersão imagética. Assim como nesse caso, Pamuk faz referências a outros escritores para demonstrar como a descrição dos objetos materiais acaba por agregar-se ao estilo característico de cada romancista: “[...] em Proust, um estímulo característico para evocar lembranças do passado; em Sartre, um sintoma da náusea da existência; em Robbe-Grillet, entidades misteriosas e brincalhonas, independentes de seres humanos” (PAMUK, 2011, p. 81). Concluindo, sustenta que “escrever um romance envolve combinar as emoções e pensamentos de cada protagonista com os objetos que o rodeiam e depois, com uma hábil penada, juntá-los numa frase” e, sendo assim, o romance é recebido pelo leitor menos ingênuo como um todo integrado que se apresenta como “um mundo real, tridimensional, convincente” (2011, p. 82).

Como se vê, o texto *O romancista ingênuo e o sentimental*, escrito em tom de ensaio por Pamuk, apresenta reflexões essenciais para o desenvolvimento de leituras que abordam a relação entre palavra e imagem, em especial, quanto à forma como as imagens se fazem presentes no código verbal, a considerar: a distinção estabelecida entre escritores que se dirigem mais à imaginação verbal e escritores que se dirigem mais à imaginação visual; a opinião arraigada de que o romance é uma ficção literária essencialmente visual; a evidência de que, no texto verbal, palavra e imagem se relacionam por processos que podem ser entendidos como operações de “tradução intersemiótica” (PLAZA, 2008) e de que, para o leitor, o romance, assim como uma representação pictórica, apresenta também imagens/paisagens/visões congeladas; a percepção de que, no caso dos correlativos objetivos, a descrição visual dos detalhes materiais pode expressar os sentimentos inerentes ao texto literário os quais o personagem está sentindo, bem como expressar determinada situação social; e, por fim, a ideia de que o romance tem potencial para apresentar-se ao leitor como um mundo tridimensional, um todo integrado, ou, como nas palavras de Pamuk, “uma unidade abrangente, como na vida” (PAMUK, 2011, p. 82).

Tais percepções são de extrema relevância para o desenvolvimento de análises de textos literários que levam em conta relações existentes entre palavra e imagens, como se verifica no caso dos contos e romances de Sérgio Sant’Anna. Sendo assim, serão instrumentos teóricos fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação, como se poderá averiguar na continuidade da investigação, quando essas questões serão retomadas para a discussão da natureza imagética dos textos que compõem o *corpus* do trabalho e para a sustentação da tese de que palavra e imagem são, na verdade, componentes sígnicos inseparáveis e de que, somente se forem vistos assim, possibilitarão uma leitura abrangente e consequente de textualidades literárias.

5 RUMO A UMA GENERALIZAÇÃO TEÓRICA COMPARATIVA

Como foi averiguado, valendo-se do modelo da pintura, Barthes demonstra, no livro *S/Z*, que o ato de escrever é mediado pelo imagético inerente ao imaginário do escritor, o qual constrói a ponte entre o real primevo e aquilo que é produzido através da palavra escrita, trilhando um percurso que pode ser expresso da seguinte maneira: real (primeiro real) → imaginário (imagético) do escritor → escrita. Mesmo que sem a utilização do termo “tradução”, em Barthes, também encontramos a idéia de criação como resultado de múltiplos processos tradutórios. O real é inicialmente pintado pelo imaginário do escritor para, depois, ser “des-pintado”, transposto para o código verbal/simbólico da escrita. Com isso, descrever consistiria não em “copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real”, e, sendo assim, o real nunca seria conhecido de forma direta.

De modo semelhante ao que foi proposto por Barthes, viu-se, em Pamuk, que o primeiro passo para a escrita do romance é sempre a formação de imagens. A partir dessa reflexão, urge refletir, no entanto, se a produção da escrita seria somente mediada apenas por imagens, ou se, mais do que isso, existiriam ainda outras intersecções a serem consideradas. Além disso, para fins da investigação ora proposta, torna-se necessário compreender, de maneira mais aprofundada, a natureza dos mecanismos criativos que engendram tais processos de tradução, os quais acabam por gerar o texto literário. Para esclarecer tais questões, pode-se recorrer à teoria da Semiótica de Charles Sanders Peirce, cujo conteúdo – de caráter fundamentalmente geral – apresenta potencial para contribuir com o aporte teórico da Literatura Comparada para a leitura de textos literários.

Há que se comentar, no entanto, a existência de duas teorias semióticas as quais se desenvolveram de maneira concomitante – porém, independente – na Europa e nos Estados Unidos: a Semiologia, do linguista suíço Ferdinand de Saussure, e a Semiótica, do filósofo e matemático americano Peirce. No livro *Semiótica e Literatura*, Décio Pignatari reflete sobre tal distinção:

Mas como é possível que uma ciência possa ser batizada com dois nomes diferentes? É que, a rigor, ela teve dois pais, que foram contemporâneos, mas não se conheceram: Ferdinand de Saussure, linguista suíço, que morreu em 1913, e Charles Sanders Peirce, filósofo e matemático norte-americano, que morreu em 1914 (PIGNATARI, 2004, p. 16).

Embora essas duas teorias se destinem a um propósito semelhante – qual seja, o do estudo da natureza e do funcionamento dos signos – e possam ambas ser aplicadas ao estudo de objetos estéticos de forma ampla, elas apresentam aportes conceituais distintos e desenvolveram-se de maneira diferente. A vertente europeia originou-se do campo da linguística e, posteriormente, teve seus conceitos e esquemas transpostos – por teóricos como Barthes, Eco e Kristeva – para os demais sistemas de signos (PIGNATARI, 2004). Já a vertente americana nasceu dos estudos de Peirce e constituiu-se, desde sua origem, como uma ciência que intenta ser capaz de englobar quaisquer objetos existentes.

Levando em consideração a presença de códigos estéticos de diferentes naturezas no texto de Sant’Anna, optou-se por explorar, de forma predominante, a Semiótica americana para o desenvolvimento desta dissertação. Com relação a essa vertente, Martine Joly demonstra que – em função de seu caráter geral, que pode abarcar objetos que pertencem não apenas à língua, mas também qualquer objeto que se apresente à percepção, sendo esses não necessariamente físicos – o trabalho de Peirce é especialmente importante. Segundo ela, Peirce:

[...] não estudou em primeiro lugar e antes de mais nada a língua, mas tentou pensar desde o início uma teoria geral dos signos (semiotics) e em uma tipologia, muito geral, que obviamente compreende a língua, mas está inserida em uma perspectiva mais ampla e é relativizada por ela. (JOLY, 1996, p. 32).

Apesar de considerar que as contribuições de uma possam ser úteis à outra, Pignatari, por sua vez, defende que a Semiótica americana é “cientificamente melhor fundamentada e estruturada para apreender o vário e complexo universo sógnico” (PIGNATARI, 2004, p. 22). Isso, porque tal ciência é definida por Pignatari da seguinte maneira: “A *Semiótica*, ou Teoria Geral dos Signos, é uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações, entendendo-se por *signo* tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos” (2004, p. 21).

Somente a partir da década de 70 é que os estudiosos europeus começaram a dar-se conta da importância dos estudos de Peirce. Até mesmo nos Estados Unidos, meio em que ele desenvolveu uma extensa produção, Peirce não foi devidamente valorizado em seu tempo, pois não conseguiu publicar sequer um livro enquanto estava vivo (2004). Disso resulta que “toda sua obra é fragmentada e se encontra espalhada por jornais e revistas – e (somente nos

dias que correm)² começa a ser sistematicamente coligida e publicada nos Estados Unidos” (PIGNATARI, 2004, p. 18).

Pode-se perceber, assim, uma natureza geral da Semiótica americana na base de suas conceituações. Sobre o conceito de signo, por exemplo, Lúcia Santaella comenta que, nos oito volumes dos *Collected papers* (1931-58), de Peirce, podem ser encontradas pelo menos 20 ou 30 definições distintas de signo (SANTAELLA, 2008, p. 11). No entanto, apesar de tal diversidade, não se pode afirmar que tais formulações sejam incoerentes entre si, mas, pelo contrário, constituem tentativas diferentes de descrição da mesma coisa de forma mutuamente consistente e complementar (RANSDELL apud SANTAELLA, 2008, p. 11). Com relação a essa extensa variedade de formulações sobre as definições de signo, Santaella esclarece:

o que Peirce tinha em mente era conceber uma definição de signo, a mais geral, abstrata e formal, capaz de abranger todo e qualquer fenômeno que revele um comportamento passível de se enquadrar na relação lógica estipulada por essa definição, seja o fenômeno de que tipo for, cósmico, estelar, físico, orgânico, celular, psíquico etc (2008, p. 13).

A fim de evitar uma concepção abusivamente simplificadora para aquilo que se entende por signo, é importante, antes de mais nada, levar em consideração o fato de que nenhuma das definições estabelecidas por Peirce é capaz de dar conta do todo que o signo pode significar. Por conseguinte, sem esquecer tal ressalva, dentre o vasto número de diferentes definições, optou-se por adotar para esta dissertação uma das mais conhecidas: “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2010, p. 46), principalmente, pelo fato para o qual alerta o próprio Peirce de que o signo “dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*” (2010, p. 46).

Essas considerações dão conta de apresentar as três facetas que regem a ação dos signos – quais sejam: o signo em si mesmo, seu interpretante e seu objeto – e de demonstrar que cada uma dessas facetas se organiza de modo a apresentar uma relação de triangulação entre si, ou seja, cada uma delas mantém uma relação solidária com as demais no processo de semiose, também chamado de “ação dos signos”. Conforme esclarece Joly, essa triangulação “representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa do seu receptor” (1996, p. 33). No caso da literatura, o significado do signo que se apresenta à percepção depende não

² A primeira edição de *Semiótica e literatura* foi publicada no Brasil no ano de 1974. A expressão “dias que correm”, portanto, faz referência a essa data.

apenas do objeto ao qual ele se refere, mas também da forma como se apresenta e do efeito que causa na mente interpretante.

Ao longo de sua trajetória, Peirce observou que “toda e qualquer coisa enquadra-se em três categorias: *Primeiro, Segundo, Terceiro*”, segundo Santaella:

o primeiro está aliado às idéias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade, mônada [...] O segundo às idéias de força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada [...] O terceiro está ligado às idéias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríada [...] (SANTAELLA, 2008, p. 8).

Com base nessas categorias, segundo Pignatari, os signos dividem-se em três tipos: *ícones, índices e símbolos*:

a) ícone (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som); b) índice (secundidade): mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) símbolo (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral) (PIGNATARI, 2004, p. 19).

Ocorre que, no processo de semiose, ou seja, no decorrer da ação dos signos, “nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo” (SANTAELLA, 2008, p. 18). Conforme o apresentado sobre a definição de signo, entende-se que todo signo cria, na mente interpretante, outro signo e, sendo assim, embora se apresente de forma distinta ao primeiro, o novo signo criado a partir do interpretante continua fazendo referência ao mesmo objeto. Por exemplo: ao lermos um romance, decodificamos o significado do código verbal presente na narrativa e, para o seu entendimento, criamos, em nossa mente interpretante, um pensamento/raciocínio que dá conta de explicar aquela história. Esse entendimento da narrativa pela mente interpretante é, antes de tudo, um novo signo criado, o qual, no entanto, não deixa de se referir ao mesmo objeto do primeiro signo.

Como se pode concluir a partir dessas ponderações advindas de diversos campos do saber, é possível aproximá-las de textos fundamentais que lidaram com o tema da relação palavra-imagem, como Barthes e Pamuk, por exemplo, tal como foi desenvolvido no capítulo anterior.

Sempre é possível criar um novo signo a partir de um signo preexistente: “o futuro irá dizendo que as interpretações atuais são apenas signos-interpretantes parciais, cuja tendência (se essas investigações não forem interrompidas, é claro) é gerar outros signos interpretantes e assim por diante” (SANTAELLA, 2008, p. 19). De acordo com Julio Plaza, em seu livro *Tradução intersemiótica*, a semiose é, portanto, “uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (2008, p. 17). Imagens, sentimentos, concepções,

palavras, sinais, ruídos etc., são signos com potencial para se transformar em outros signos (signos interpretantes). Chegamos, então, a uma questão basilar, que será de utilidade para a discussão sobre a natureza imagética dos textos de Sérgio Sant'Anna:

[...] qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (PLAZA, 2008, p. 19).

Todo pensamento está, portanto, carregado de qualidades e potencialidades que podem vir-a-ser, que podem transformar-se em signo novo. Com isso, é possível entender o ato da escrita como resultante de signos em estados anteriores, não necessariamente imagens, nem mesmo palavras, que se desenrolam por processos de tradução e que acabam por constituir a escrita.

Vimos, no início deste capítulo e no capítulo anterior, que, de acordo com Barthes e com Pamuk, o primeiro passo para a escrita verbal é sempre a formação de imagens. Ora, com base na concepção de pensamento como tradução, pode-se entender que as imagens transformam-se em palavras no decorrer da ação dos signos. Porém, com base na concepção geral de signo, cabe acrescentar a esse argumento que não apenas imagens, mas também signos de outras naturezas, estão presentes no processo de formação da escrita. Ou seja, pode-se afirmar que a construção da escrita é, sim, mediada por imagens, mas não apenas: outros tipos de signos como sensações, cheiros, sentimentos, cores, sons, movimentos, texturas etc. podem estar presentes no processo de semiose. É preciso, de modo a não incorrer no risco de considerar uma ou outra forma de percepção e de expressão como sendo mais importante do que a outra, considerar que não necessariamente a formação de imagens se sobressai aos demais signos no ato da escrita, sendo possível sustentar, assim, como o faz Roland Barthes, que, para além de uma suposta natureza imagética dos textos em análise, há também uma natureza intersemiótica da escrita. E afirmar, com ele: “Por que não renunciar à pluralidade das ‘artes’ para melhor afirmar a pluralidade dos textos” ([1970]1992, p.87)?

Após o desenvolvimento do arcabouço conceitual e da consequente explicitação do referencial teórico que serve como embasamento para a análise dos textos literários, passa-se, a partir do próximo capítulo, à leitura crítica dos textos de Sérgio Sant'Anna.

6 LEITURA DO CONTO “CENÁRIOS”

6.1 Aproximação descritiva

O conto “Cenários” está inserido no livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, que foi publicado em 1982 e é constituído por outros dez contos. Quinze mininarrativas compõem “Cenários”. Cada uma delas apresenta personagens, ações, lugares, temas e enredos diferentes. No entanto, todos são encerrados com a mesma expressão: “Não, não é bem isso”. Revelam, assim, pequenas estórias isoladas umas das outras, cujo desfecho não acontece: o encadeamento das ações e a resolução dos conflitos encontram-se suspensos, uma vez que a narrativa é sempre bruscamente interrompida pelo narrador ao final de cada fragmento. Como, por exemplo, ao final deste “capítulo”:

[...] E um cineasta que mixa, agora, um fundo sonoro que é apenas o zumbir e esvoaçar – intensificados, distorcidos – dessas moscas? E que poderá levar o espectador a um medo vago, indefinível e à náusea?
Não, não é bem isso (SANT’ANNA, 2007, p. 109).

O fragmento apresentado corresponde ao último parágrafo da quinta mininarrativa e, como se percebe, configura-se como uma exploração ou sugestão de eventos que não chegam a acontecer, ou seja, há uma busca de expressar algo através de tentativas que são sempre mal sucedidas.

Em todas as mininarrativas, o discurso é enunciado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, ou seja, aquele que narra a história sem, no entanto, fazer parte dela (GENETTE, 2006). Em “Cenários”, existe um narrador capaz de estar em qualquer lugar e presenciar qualquer cena, sem que, no entanto, sua figura seja presentificada textualmente na narrativa em desenvolvimento. Nesse caso, o narrador é como um *voyeur* que presencia escondido um acontecimento ou, então, como uma câmera que capta imagens sem interferir no andamento da cena: o narrador se mantém neutro em relação à cena que narra.

As mininarrativas apresentam-se visualmente separadas umas das outras, perfazendo pequenos blocos de textos, estes demarcados com a utilização de espaço em branco entre eles. Percebe-se assim que, tanto em termos formais como de conteúdo, há fronteiras/limites bem definidos entre cada mininarrativa. Elas apresentam-se como fragmentos, pedaços de

representação, cujas diferenças existentes são visualmente demarcadas pela forma do texto. Há que se pensar, no entanto, que se – *a priori* – o texto em questão consiste em um conto, então, tal como se define essa forma de ficção curta, a partir das teorias narrativas vigentes, cada fragmento deve estar engendrado de forma a constituir uma unidade, um todo de sentido, formada a partir da soma/complementaridade entre eles.

Já por meio de aproximação inicial, percebe-se que outros textos (ou melhor, textos anteriores/hipotextos) estão presentes de forma explícita em “Cenários”. Tiphaine Samoyault, atualizando e ampliando o sentido dos constructos propostos por Kristeva (1969) e Genette (1982), concernentes ao estatuto da relação entre textos, coloca questões importantes para a aplicação desses conceitos no campo dos estudos literários. Segundo ela, citações, alusões, plágios e referências são consideradas práticas de intertextualidade que compõem relações de co-presença entre textos, ou seja, que “inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual” (SAMOYAUULT, 2008, p. 48). Para esse entendimento, é preciso observar que, conforme apresentado no segundo capítulo desta dissertação – “A escrita literária na confluência de linguagens estéticas” –, o texto está sendo concebido como objeto amplo, que contém não somente palavra escrita, mas também presentifica quaisquer outros códigos ou objetos estéticos e culturais vistos também como textualidades. Antes de tudo, há que se entender, portanto, que texto é sempre signo, e que os signos encontram-se sempre em relação com outros signos.

Dentre as relações de co-presença entre o conto “Cenários” e outras textualidades, encontram-se, de modo mais evidente, práticas de intertextualidade do tipo referência, ou seja, aquela que, diferente das citações e dos plágios, “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (SAMOYAUULT, 2008, p. 50). Em “Cenários”, as referências ocorrem tanto a códigos estéticos distintos – como, por exemplo, aos do cinema, aos do teatro ou da música – como a autores e a obras específicas – como é o caso da referência ao pintor norte-americano Edward Hopper e a uma de suas obras mais conhecidas: *Nighthawks*.

Da mesma forma, com relação às correspondências interartísticas existentes em “Cenários”, a mais explícita nesse conto é a relação entre texto escrito/literatura e textos formatados por meio de códigos estéticos visuais – ou, simplesmente, entre palavra e imagem – pois, como se verá, é a presentificação da imagem da obra pictórica *Nighthawks* que sustenta estruturalmente o texto. É essa fundamental relação intertextual que será explorada ao longo da leitura em curso.

6.2 “Cenários”: um conto?

Este subcapítulo pretende esclarecer a natureza formal do “conto”, considerado como gênero literário. Assim, visa a tecer uma breve reflexão a respeito do que pode ser considerado um conto e de que forma a compreensão de seu conceito pode contribuir com a leitura do texto literário em questão.

O texto “Cenários” está inicialmente sendo considerado como pertencente ao gênero literário conto em função de seu paratexto, especialmente no que tange ao título do livro em que ele está publicado (GENETTE, 2006). O livro que está sendo utilizado para a leitura de “Cenários” apresenta, na capa, o seguinte título: *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna* (2007). Esse paratexto indica, evidentemente, que cinquenta dos textos a serem lidos nesse livro são contos. Além disso, constam como dados da ficha catalográfica: “I. Contos brasileiros 2. Ficção brasileira” (SANT’ANNA, 2007), sendo que “Cenários” é listado, no sumário do livro, como um desses contos editados.

Para além dessa publicação, geralmente a crítica literária se refere a Sérgio Sant’Anna como um escritor de contos. Em uma breve biografia publicada no site da editora Companhia das Letras, atual responsável pela edição dos livros do autor, encontra-se, por exemplo, uma breve biografia que explicita sua atividade como contista:

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1941. Iniciou sua carreira de escritor em 1969, com os contos de *O sobrevivente*, livro que o levou a participar do International Writing Program da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Teve obras traduzidas para o alemão e o italiano e adaptadas para o cinema. Recebeu quatro vezes o prêmio Jabuti, a mais recente pelos contos de *O voo da madrugada* (2003), que recebeu também o prêmio APCA e o segundo lugar no prêmio Portugal Telecom de literatura (COMPANHIA DAS LETRAS).

Também, no campo de estudos especializados em literatura, suas narrativas vêm sendo consideradas como contos. Em recente resenha apresentada ao jornal “O Globo”, por exemplo, Kelvin Falcão Klein comenta que “A mais recente ficção de Sérgio Sant’Anna, ‘O livro de Praga’, é tanto um romance quanto uma coletânea de contos” (KLEIN, 2011, p. s.n.). Da mesma forma, inúmeros críticos e estudiosos vêm se referindo ao texto “Cenários” como sendo conto:

Refiro-me ao conto “Cenários”, do livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de Sérgio Sant’Anna. É o texto de abertura do volume, depois do “prefácio”, intitulado “Uma página em branco”, que tem caráter metalinguístico, numa espécie

de ensaio ficcional, que indica as posições e as propostas de seu autor (GOMES, 2004, p. s.n.).

Cabe lembrar, ainda, que o próprio Sérgio Sant'Anna considera que o texto 'Cenários' é um conto. Em entrevista ao "Fórum Virtual de Literatura e Teatro", Sant'Anna declara: "Aliás tenho um conto chamado "Cenários", em 'O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro'" (apud RESENDE, s.n.).

Considerando tais afirmações, então, afinal, que características formais e de desenvolvimento da trama o texto de "Cenários" apresenta que o faz pertencer ao formato genérico do conto? Em introdução presente no paratexto apresentado pelo livro *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna*, José Geraldo Couto comenta: "Conto, alguém já disse, é tudo aquilo que resolvemos chamar de conto. Sérgio Sant'Anna poderia refazer a frase desta maneira: "Conto é tudo aquilo que eu resolvo transformar em conto" (COUTO apud SANT'ANNA, 2007, p. 9). Esse fragmento apresentado por Couto é uma provável alusão à assertiva de Mário de Andrade: "[...] em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto" (ANDRADE, 1972 apud GOTLIB, 2006, p. 9). Percebe-se, com isso, que a definição de conto não é determinante da natureza do texto literário e que o conceito do que pode e o que não pode ser considerado como conto não possui fronteira: "o conto pode ser 'quase tudo', já afirmava nos anos 40 H. E. Bates, como já afirmara três anos antes o nosso Mário de Andrade" (GOTLIB, 2006, p. 41).

Para além de questionamentos teóricos que ainda possam ser articulados atualmente, o que importa, para a compreensão dos contos de Sant'Anna, é considerarmos a natureza arquitextual da narrativa, de acordo com a categoria proposta por Genette (1982). Nesse sentido, pode-se considerar que existe uma estrutura específica do conto, que, "embora admita numerosas variações, não deve confundir-se com a de nenhuma das restantes fôrmas narrativas" (MOISÉS, 1974, p. 88). A partir de tal percepção, pode-se levar em conta a existência de quatro unidades as quais constituem as estruturas formais e narrativas do conto, são elas: unidade de ação, unidade de lugar, unidade de tempo e unidade de tom. Assim, por exemplo, um conto contém, em geral, apenas uma unidade dramática ou, em outras palavras, um só conflito com peso dramático significativo; também, o conto se passa em um lugar limitado, como, por exemplo, uma sala, um cômodo etc. e, quando se passa em diferentes locais, apenas um contém a tônica dramática; decorre em um "restrito lapso de tempo, horas ou dias" e, quando o tempo se dilata, não carrega consigo carga dramática; por fim, "os ingredientes da narrativa devem convergir para um único objetivo e ocasionar um único efeito no leitor" (MOISÉS, 1974, p. 88). De forma aproximada, para Nelly Novaes Coelho:

Desde as origens, o conto é definido, formalmente, pela brevidade: uma narrativa curta e linear, envolvendo poucas personagens; concentrada em uma única acção, de curta duração temporal e situada num só espaço. Dessa necessidade de brevidade, deriva a grande arte do conto que, mais que qualquer outro género em prosa, exige que o escritor seja um verdadeiro alquimista na manipulação da palavra (E-dicionário de termos literários, p. s.n.).

Da mesma forma, Nádía Gotlib destaca que “A base diferencial do conto é, pois, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos” (GOTLIB, 2006, p. 64). Citando Edgar Allan Poe, ela atualiza a ideia de que,

no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (POE apud GOTLIB, 2006, p. 34).

Torna-se claro que a principal característica inerente à arquiteculturalidade do conto é, portanto, a sua brevidade e objetividade: das acções, de lugar, de tempo, de tom. Percebe-se então que, em geral, o conto apresenta uma forma concisa e seu enredo se constrói de modo a convergir para a resolução de um só conflito, gerando uma unidade de sentido e um efeito único de leitura: “cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas” (CORTÁZAR apud GOTLIB, 2006, p. 37).

Se “Cenários” se inscreve na arquiteculturalidade do género literário conto, pressupõe-se, por conseguinte, que será possível localizar em sua textualidade unidades dramáticas, temporais, espaciais e tonais. Embora não se deseje, aqui, construir uma leitura com base em preconceções formais inerentes à arquiteculturalidade das obras, essa articulação se apresenta como solução rentável para a construção de uma análise com a observância desses elementos, os quais, *a priori*, devem estar presentes na estrutura formal do conto.

6.3 Busca de unidade entre as mininarrativas

Conforme foi descrito anteriormente, os enredos de cada uma das mininarrativas possuem argumentos diferentes, que se engendram a partir de personagens distintos. O primeiro bloco de texto narra, por exemplo, a existência de um cadáver jogado à beira de um córrego, diante do qual as pessoas se benzem e fogem espantadas; o segundo apresenta um poeta que está buscando escrever poemas com inspiração nas paisagens da natureza, quando recebe a visita de uma jovem em sua casa; já o terceiro descreve a noite de uma mulher velha

em um apartamento antigo, a qual toma banho com saís de espuma e se arruma, para depois ir deitar-se. Apesar de o texto apresentar entre cada mininarrativa argumentos e elementos bastante heterogêneos, é possível observar a existência de pontos de convergência entre elas em seus planos de expressão e conteúdo, como veremos na sequência.

No plano do conteúdo, ocorre nas mininarrativas a utilização de elementos espaço-temporais recorrentes. Grande parte dos fragmentos desenvolve-se durante a noite e, muitas vezes, pela madrugada, sendo que, no momento em que o elemento temporal “tarde” é apresentado, é descrito como a tarde de um dia cinzento, chuvoso, com poucas cores. As histórias desenvolvem-se em diferentes lugares, tendo, como plano de fundo, diferentes cenários: um córrego na baixada (cidade do Rio de Janeiro), uma cidade do interior perto das montanhas, um apartamento na Zona Norte (cidade de São Paulo), uma vitrine de loja em Nova Iorque, uma loja na América Latina, uma casa familiar, uma galeria em Copacabana, uma cela de triagem em um distrito policial, um cinema, um palco de teatro, uma lanchonete, entre outros. No entanto, constituindo por si só uma unidade de sentido, todos esses cenários remetem ao cotidiano das cidades, em especial, às atividades noturnas em ambientes urbanos. São recorrentes também, nesses fragmentos, de forma a perfazer unidades de sentido, oposições elementares que geram significações específicas, dualidades como “representação x realidade” – figuradas pela presença do narrador que cria cenários que ora parecem ser oriundos de filmes de cinema, ora estão mais próximos da representação teatral, ora constituem a descrição de uma pintura, e ora descrevem o cotidiano da vida “real”. Estão presentes, ainda, os temas da solidão, da sexualidade e da violência, sendo os dois últimos sempre representados como se um fossem inerentes um ao outro, como se existisse uma forte coesão/aproximação entre eles.

Se as prerrogativas estiverem corretas, sendo o texto um conto e, conseqüentemente, seus elementos estruturais convergirem para um único objetivo e ocasionarem um único efeito no leitor, deve haver em “Cenários”, portanto, para além dos fragmentos, um subtexto, ou seja, um texto por detrás do texto, o qual deve ser gerado progressivamente através da leitura em sequência de cada uma das mininarrativas. Esses fragmentos de histórias estão, assim, dispostos no texto de forma a construir um efeito único de interpretação na mente do leitor, um efeito gerado pela leitura delas em conjunto.

Conforme vem sendo demonstrado, apesar de cada mininarrativa apresentar argumentos bastante distintos uns dos outros, é possível observar entre elas semelhanças tais como proximidades de forma, tema e lugar. Na continuidade, para além de tais aproximações, cabe refletir a respeito do seguinte questionamento: é possível afirmar que os elementos

diegéticos de cada uma das mininarrativas convergem para um mesmo objetivo? Em outras palavras, seria possível encontrar uma unidade dramática e uma unidade de tom em uma narrativa fragmentada, como é o caso da de “Cenários”?

6.4 Uma primeira leitura

Os respectivos enredos de cada uma das mininarrativas organizam-se de acordo com os argumentos apresentados na tabela abaixo, que servirá de referencial para a citação dos fragmentos narrativos daqui em diante.

Tabela 1 – Resumo dos fragmentos do conto “Cenários”

| Bloco de Texto nº | Argumento |
|-------------------|---|
| 1 | Um cadáver está boiando em um córrego, e sua cabeça está prestes a se desprender de seu corpo. Como se esse cadáver fizesse valer até o fim a sua presença, de seu crânio desprende-se um fogo-fátuo durante as noites de lua, “diante do qual as pessoas se benzem e fogem espavoridas”. Encerra-se com a frase: “Não, não é bem isso”. |
| 2 | Um poeta está buscando escrever poemas com inspiração nas paisagens da natureza, quando recebe a visita de uma jovem em sua casa. Os dois acabam por iniciar uma relação sexual. A narrativa se interrompe com a frase: “Não, não é bem isso”. |
| 3 | Uma mulher velha em um apartamento antigo, a qual toma banho com sais de espuma e se arruma para, depois, ir deitar-se. Nesse momento, um gato surge e aninha-se em seus braços. A narrativa se interrompe com a frase: “Não, não é bem isso”. |
| 4 | Uma menina de oito anos é deixada sozinha pelos pais no apartamento. Ela começa a ouvir ruídos que parecem ser vultos de pessoas que estão dentro do armário. Então, ela cobre a cabeça e começa a sonhar que é o seu aniversário. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 5 | O ambiente de uma lanchonete está sendo filmado através da vitrine. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 6 | Manequins humanos encenam, em uma vitrine, a degustação de um jantar na antevéspera de ano-novo, enquanto, um público assiste. Encerra-se com a frase: “Não, não é bem isso”. |
| 7 | Um homem, provavelmente vestido de palhaço, está anunciando, com megafone, a liquidação de uma loja, enquanto que, lá dentro, os fregueses disputam as peças. Um crioulo sem dentes sai de dentro da loja com uma camiseta com uma expressão em inglês. Encerra-se com a frase: “Não, não é bem isso”. |
| 8 | O mesmo homem retorna para casa depois de um dia de trabalho. A narrativa apresenta questionamentos, tais como: “brincará ele com os filhos?” e “presidirá ele solenemente, à cabeceira, a mesa do jantar, ainda vestido com roupas do trabalho, inclusive a cartola?”. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 9 | Um <i>voyeur</i> insone, com um binóculo, em seu apartamento, aguarda a chegada de pessoas voltando para casa durante uma noite, na esperança de presenciar, talvez, uma briga de casal e, posteriormente, uma possível transa. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 10 | O encenador ensaia a possibilidade de narrar uma situação na qual um diretor se preocupou em retirar todos os elementos de composição de um cenário (árvore e sol de papel, cortinas, baldes etc.) tornando o palco “despido”. Dessa composição resta uma luz apenas suficiente para iluminar dois atores que entram em cena sem serem percebidos e passam a recitar falas de um texto de |

| | |
|----|--|
| | Samuel Beckett. A investida do encenador é encerrada com a frase “não, não é bem isso”. |
| 11 | O encenador narra a existência de um cinema localizado em uma galeria na qual ocorre uma “tremenda zona” em Copacabana. Nesse cinema, está sendo projetado (para ninguém) um “filme japonês premiado em festival”, cujas imagens mostram um menino levando um velho que está doente para morrer em uma montanha. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 12 | Um garoto está jogado por entre muitos outros corpos em uma cela de um distrito policial e procura não fazer ruídos para não acordar os outros presos, pois ele quer para si um intervalo para poder se preparar para o dia seguinte. Neste momento, o menino lembra-se da primeira vez que viu um porco sendo morto, quando então percebeu que é extremamente difícil para uma vida se extinguir. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 13 | Provavelmente o mesmo garoto da narrativa anterior, após lembrar-se da cena do porco e pensar que a dor que ele sentiu deve ser semelhante à dor que um homem sente ao ser torturado, está agora refletindo sobre o que é estar vivo. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 14 | A narrativa apresenta uma descrição do quadro <i>Nighthawks</i> , de Edward Hopper. Posteriormente, sugere que desse quadro emerge uma matéria de sonho e um sentimento que poderia ser, simplesmente, chamado de solidão. O fragmento encerra com a expressão “não, não é bem isso”. |
| 15 | O encenador apresenta um escritor em sua busca por escrever um texto. Ao tentar mostrar uma realidade que escapa de suas mãos, ele se lembra de uma pintura do artista Edward Hopper que viu uma vez em Chicago. No dia seguinte, ele corre para uma livraria na busca por encontrar, nesse quadro, aquela realidade que ele gostaria de mostrar através da escrita. No entanto, esse escritor encontra apenas uma reprodução em preto-e-branco do quadro, quando ele sabe que a sensação que teve ao vê-lo vinha, sobretudo, das cores. É o fragmento que encerra o conto “Cenários” e termina com a expressão “não, não é bem isso”. |

Constatada a natureza fragmentária do conto, decorrente da segmentação da narrativa em diversos cenários, é preciso articular leitura que, ao mesmo tempo em que busque produzir sentido para os diversos fragmentos, não perca de vista a estrutura do texto em sua integralidade. Como sugere Barthes, um texto permite acesso por várias entradas (1970). Experimentemos, inicialmente, aquela naturalmente sugerida pela própria estrutura textual: a da relação entre palavra literária e outros procedimentos estéticos.

Podem ser atribuídos vários significados para a palavra “cenário”. Dentre eles, segundo o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*: “Conjunto de bastidores e vistas apropriados aos fatos que se representam; sequência das cenas, no cinema ou teatro; panorama; lugar onde se passa algum fato”. Assim, o termo “cenário” pode tanto remeter ao espaço de encenação do campo teatral e/ou cinematográfico, como ao lugar onde se passam cenas/acontecimentos da vida cotidiana. Antes de tudo, cabe salientar que o que se percebe, de forma evidente, a partir do título do conto é que ele possui, já em seu paratexto, um elemento que, inevitavelmente, coloca o leitor em relação com visualidades as quais serão criadas pelo narrador.

A presente leitura se apropria do termo português “encenador” para se referir àquele que cria cenários e comanda as principais decisões relacionadas à encenação. Segundo o *E-dicionário de termos literários*:

Encenador [...] designa aquele que escolhe, interpreta, dirige e ensaia a passagem de um texto à acção, ou seja, cria e comanda todas as partes componentes de uma encenação: cenários, decoração, luzes, actores e figurantes (nomeadamente quanto à presença, actuação, declamação, movimento e ritmo) (E-dicionário de termos literários).

A apropriação desse termo ocorre em função do fato de que sua definição possui um sentido que se localiza no intervalo de significado entre os termos cenógrafo e diretor. O termo "cenógrafo" é utilizado para designar "aquele que cria, projeta e supervisiona a execução do cenário" (VASCONCELLOS, 2010, p. 55), enquanto que o termo "diretor" se refere àquele que:

[...] cria o espetáculo teatral. O principal responsável pela atividade artística da produção de um espetáculo. Compete ao diretor a definição do elenco, a condução dos ensaios, a coordenação do trabalho dos demais artistas e técnicos e, acima de tudo, a formulação da proposta intelectual do espetáculo e a definição do estilo a ser adotado (VASCONCELLOS, 2010, p. 92).

A palavra encenador gera, portanto, um efeito de sentido que engloba tanto a atividade do cenógrafo quanto a do diretor; pois, conforme já explicitado, é capaz de referir tanto aquele que cria os cenários como ao que comanda a encenação. Em face dessa terminologia, a relação entre o paratexto e a já explicitada presença de fragmentos sinaliza uma chave de leitura do conto: o narrador pode ser visto como um encenador em seu ato de criar cenários: é ele quem cria os ambientes, descreve os lugares, define os personagens e comanda os acontecimentos que ocorrem no andamento da encenação. Seguindo essa perspectiva, pode-se dizer que o conto de Sant'Anna apresenta um encenador em sua atividade criativa. Cada mininarrativa de "Cenários" é, portanto, uma vista, um panorama criado por um encenador e para o qual o leitor é conduzido a olhar. Os segmentos apresentam, assim, uma exposição do ato de criar, figurado pelo encenador/narrador, o qual, no entanto, configura-se não como um sujeito convicto da história que cria, mas expõe-se como alguém que está em dúvida sobre aquilo que deseja representar. Esse sujeito busca expressar algo através de palavras – provavelmente um sentimento ou uma sensação – porém tal atitude não prospera bem. O caráter de hesitação do narrador/encenador é reforçado por uma característica formal do texto, estratégia do escritor para provocar determinado efeito na interpretação do leitor. No plano da expressão, não é uma presença, mas uma ausência que se destaca. A não ser na afirmação "não, não é bem isso.", em todas as outras frases, o emprego de ponto final é inexistente. Em detrimento disso, todos os parágrafos são encerrados com pontos de interrogação. Essa estratégia formal reforça o caráter de indecisão do encenador/narrador e reitera o fato de que a única certeza que transpassa o conto é justamente

aquela que é encerrada com ponto final, ou seja, a de que aquilo que o narrador deseja narrar não é atingido. Nas quinze mininarrativas que compõem o conto, em termos semióticos, a ocorrência da *performance* – ou seja, o desenvolvimento das ações – é sempre interrompida antes do clímax narrativo por um narrador que não conclui o que narra, que entrega ao leitor apenas um contingente de possibilidades virtuais, mantendo o desfecho de quaisquer ações somente no plano das expectativas.

Além da presença intrigante e instigante da frase “Não, não é bem isso” e dos elementos formais apontados, existe, na última mininarrativa, um comentário a respeito do fato de que a escrita em curso encontra problemas de criação:

[...] E sim, talvez, finalmente, um outro homem, sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante [...] (SANT’ANNA, 2007, p. 14).

Através de um comentário metanarrativo, essa citação revela a existência de uma limitação inerente ao ato da escrita: a da impossibilidade de expressar por meio de palavras tudo aquilo que o escritor deseja representar. Essa parece ser a discussão central do texto. O próprio Sant’Anna comenta, em uma entrevista que concedeu a Beatriz Resende, que “O conto partiu da memória que eu tinha do quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper, e aborda o tempo todo as impossibilidades da escrita” (apud RESENDE, 2012). Segundo ele, essas impossibilidades estariam relacionadas a dificuldades de, por exemplo, descrever, com perfeição, imagens e situações como aquelas encontradas no ambiente noturno do quadro *Nighthawks*.

Se, então, exercitando um distanciamento crítico, observarmos o conto, entendendo-o como, mais do que um emaranhado de palavras escritas, um ato criativo, nos daremos conta da existência de uma visão em abismo – *mise en abyme*, “cair no abismo” – na narrativa: o conto é produzido por um escritor, Sérgio Sant’Anna, que cria um narrador/encenador que, por sua vez, cria diferentes situações encenadas, sendo uma delas, justamente, a circunstância de um escritor em seu ato criativo que contém a evidenciação de que, toda a vez que se deseja representar algo, essa realidade não é atingida, pois escapa das mãos como um sapo que sempre se coloca mais adiante. Tem-se, portanto, uma sucessão de atos e consequências textuais tal como pode ser equacionado no esquema: Sérgio Sant’Anna → figurado por um narrador/encenador → apresenta um escritor em seu ato de criar → que expõe uma impossibilidade da escrita → evidenciando um impasse criativo.

Conclui-se, por ora, que “Cenários” é, por conseguinte, um texto que se articula como problematizador do ato de criar. Trata-se de uma prática narrativa metalinguística na qual está implícita a existência de um personagem-autor que tenta escrever algo que é do âmbito do indizível e que, em outras palavras, busca transformar em concretude textual algo que sempre lhe escapa. Se um conto deve apresentar um local primordial no qual a ação/o drama se desenvolve, ou seja, que abriga uma tônica dramática, então, a última mininarrativa apresenta esse local por excelência: um artista, sozinho em seu apartamento, em seu ato de criação.

6.5 Análise da obra *Nighthawks*

As duas últimas mininarrativas fazem referência explícita ao pintor Edward Hopper e à sua obra *Nighthawks*; vamos, então, atentar para a obra desse artista. Hopper nasceu em 1882 nos Estados Unidos, na cidade de Nyack, país onde passou maior parte de sua vida e onde criou a maior parte de sua obra. Segundo Ivo Kranzfelder (2010), esse artista desenhava já aos cinco anos de idade e, sendo assim, foi aconselhado por seus pais a estudar Artes Gráficas e Ilustração na Universidade de Nova Iorque. Após formar-se, visitou a Europa, onde teve contato direto com a produção de artistas, tais como Willian Turner, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Paul Cézanne, Eugène-Henri-Paul Gauguin. Hopper era um pintor experimental que buscava por soluções pictóricas as quais, quando encontradas, eram exploradas em muitas variantes possíveis; exemplo disso é a escolha das cores em seus quadros. Durante o período em que esteve na universidade, usava com frequência uma paleta de cores com tom cinza-azulado ou marrom e, depois que visitou Paris, passou a utilizar colorações mais claras. No entanto, após superar essa fase, encontrou um ponto de equilíbrio entre a sua produção inicial e a que desenvolveu na Europa (KRANZFELDER, 2010).

Nighthawks foi pintada em 1942 e é uma pintura em óleo sobre tela com dimensões de 84,1 cm x 152,4 cm. Atualmente pertence ao acervo do *The Art Institute of Chicago*. A obra apresenta pessoas sentadas no interior de um restaurante ou café/lancheria, chamado *Phillies*. Segundo informações obtidas no *site* desse Instituto,

Edward Hopper disse que *Nighthawks* foi inspirada por "um restaurante na Greenwich Avenue de Nova York, onde duas ruas se encontram", mas a imagem, com sua composição cuidadosamente construída e a falta de narrativa, apresenta

uma qualidade atemporal que transcende a sua localidade específica. Uma das imagens mais conhecidas da arte do século 20, a pintura retrata um restaurante 24 horas em que três clientes, todos perdidos em seus próprios pensamentos, se reuniram. Lâmpadas fluorescentes tinham acabado de entrar em uso no início dos anos 1940, e do restaurante emitem um brilho estranho, como um farol na esquina da rua escura. Hopper eliminou qualquer referência a uma entrada, e o espectador, atraído pela luz, é fechado para fora da cena por uma cunha perfeita de vidro (THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, p. s.n.)³.

Eis a reprodução do quadro:



Figura 7 – Edward Hopper, *Nighthawks* (1942).
Fonte: site do “THE ART INSTITUTE OF CHICAGO”.

A obra apresenta-se em formato horizontal (largura maior do que altura) e pode ser dividida em quatro quadrantes: “A”, “B”, “C” e “D”. A fim de evidenciar a distribuição dos formantes topológicos, optou-se por desenhar uma grade estrutural sobre a imagem:

³ Tradução do autor para: “Edward Hopper said that *Nighthawks* was inspired by “a restaurant on New York's Greenwich Avenue where two streets meet,” but the image, with its carefully constructed composition and lack of narrative, has a timeless quality that transcends its particular locale. One of the best-known images of 20th-century art, the painting depicts an all-night diner in which three customers, all lost in their own thoughts, have congregated. Fluorescent lights had just come into use in the early 1940s, and the all-night diner emits an eerie glow, like a beacon on the dark street corner. Hopper eliminated any reference to an entrance, and the viewer, drawn to the light, is shut out from the scene by a seamless wedge of glass”.

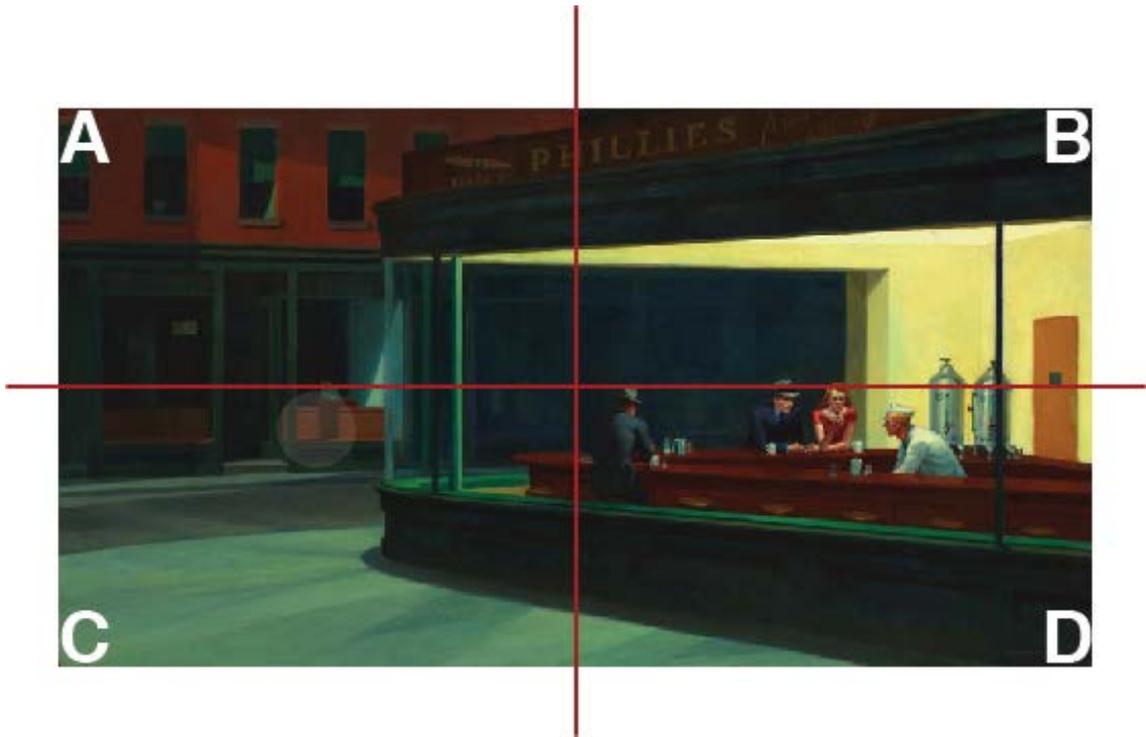


Figura 8 – Divisão da obra *Nighthawks* (1942) em quadrantes, para a elaboração de leitura.

Os quadrantes A e C representam predominantemente o espaço “rua”, enquanto que os quadrantes B e D representam o espaço “ambiente interno”. Os personagens ocupam a região que pertence ao quadrante D, sendo que a imagem representa um homem de costas trajando terno e chapéu; um atendente que veste uniforme branco; um homem e uma mulher que se encontram próximos, vestindo, também, roupas de festa. Percebe-se a inscrição da palavra “Phillies” localizada na parte superior do quadrante B, sendo que, à esquerda dessa inscrição, existe um desenho que se assemelha à forma de um charuto. Há equilíbrio e coerência na distribuição dos espaços, o que remete à forma realista de representação.

Existe uniformidade na utilização das cores, com predominância da utilização das cores (em tons ocre) vermelho, amarelo e graduação de cinza (de branco a preto). Cada característica cromática que está presente na região “ambiente interno” (quadrantes B e D) possui um correspondente na região “rua” (quadrantes A e C), por exemplo: uma luz branca (pressupõe-se que seja luz de lâmpada fluorescente) emana do ambiente interno para o ambiente externo; a mulher está trajando um vestido de festa vermelho – que é, talvez, um dos elementos cromáticos que mais se destacam – no entanto, essa característica cromática (utilização de vermelho) está presente, também, na coloração da parede do sobrado que ocupa predominantemente o quadrante A.

É evidente o contraste entre claro e escuro presente na imagem. O ambiente interno da lancheria dispõe de uma grande incidência de luz, enquanto que o ambiente externo possui

uma luz mais branda, quase inexistente. Conforme já anotado, o ambiente interno emana luz para o ambiente externo. Essa característica faz com que o foco de observação da obra recaia justamente sobre o ambiente interno do prédio e sobre os personagens que o habitam. No entanto, a luz presente no ambiente externo - que permite que sejam visualizados, por exemplo, os sobrados localizados nos quadrantes A e C e a inscrição “Phillies” no topo da lancheria – não provém unicamente de dentro da lancheria. Pode-se inferir, assim, que há duas fontes de luz na imagem: uma fonte de luz proveniente do ambiente interno (indicado pelas linhas em azul inseridas sobre a imagem) e um segundo jorro de iluminação, proveniente de uma fonte externa à imagem, que está indicada pelas linhas amarelas inseridas na imagem. Essa segunda fonte torna possível, por exemplo, que a inscrição “Phillies” seja lida na região superior da imagem, bem como que a parede do sobrado apareça iluminada e que a sombra de uma coluna seja gerada sobre a parte interna da vitrine do sobrado (essa sombra está indicada na circunferência inserida na imagem).

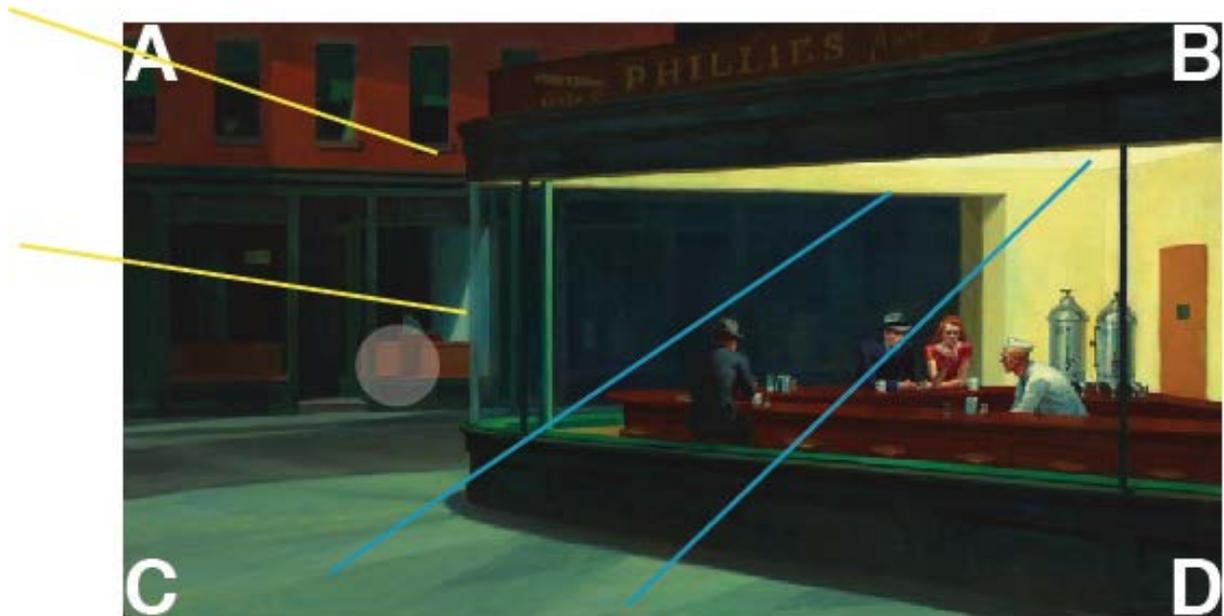


Figura 9 – Indicativos das fontes de luz da obra *Nighthawks* (1942), para a elaboração de leitura.

Kranzfelder comenta que, assim como em outras obras de Hopper, em *Nighthawks*, “mais uma vez falta a ação; existe apenas uma situação, um instantâneo”⁴ (2010, p. 150). Desse modo, a obra, em um primeiro momento, apenas parece indicar que clientes quase imóveis estão sentados em um restaurante, inertes em seus pensamentos e esperando a noite passar. O ambiente representado é um ambiente urbano, em uma cena noturna ou ao amanhecer. Destaca-se a existência de uma grande vidraça, que é uma vitrine através da qual

⁴ Tradução do autor para: “Una vez más falta la acción; solamente hay una situación, una instantanea”.

é possível observar as pessoas reunidas no interior do estabelecimento. A cena produz uma sensação de solidão ou melancolia, provavelmente em função das escolhas formais: (1) utilizaram-se cores em tons ocre para compor a imagem; (2) o ambiente externo (rua) está deserto e não apresenta qualquer movimentação; (3) o cliente que está sentado de costas à vitrine está completamente sozinho, apesar de próximo aos outros clientes, e o casal, apesar da proximidade física, assim como o cliente que aparece de costas, estão olhando não um para o outro, nem na mesma direção, mas para pontos neutros, que não os aproximam em sua localização na cena.

A existência de duas fontes de luz amplia as possibilidades de criação de significados para a obra, uma vez que, ao perceber essa característica, o receptor pode imaginar que a cena se passa não necessariamente durante a noite, mas pode estar acontecendo ao amanhecer. O título da obra traduzido para o português, “Notívagos” (ou “Gaviões da noite”), remete àqueles que vagueiam durante a noite, sendo que a aparência de cansaço dos clientes, juntamente com o fato de existir uma segunda fonte de luz externa à imagem, reforça a possibilidade de que não se trata de um início de noite, ou pós-entardecer, mas de um final de noite, um amanhecer.

6.5.1 Relação entre *Nighthawks* e “Cenários”

Percebe-se, em primeiro lugar, que a pintura *Nighthawks* representa, através de trabalho com imagem em plano bidimensional, uma situação semelhante aos cenários que são criados com palavras por Sérgio Sant’Anna em seu texto literário. Observa-se, como características tanto do texto “Cenários” como da pintura *Nighthawks*, a representação de cenas noturnas em um ambiente urbano, e a presença de personagens imersos em seus pensamentos, mergulhados em solidão, em plena tentativa de conexão objetiva não só com o mundo, mas também com a realidade não objetiva que lhes é posta pela relação deles com eles mesmos. Vale lembrar, por exemplo, a mininarrativa presente em “Cenários” que apresenta, como personagem, um jovem em uma cela de triagem em um distrito policial: a cena passa-se durante a noite e, assim como em *Nighthawks*, o personagem está fisicamente próximo a outros corpos, porém profundamente isolado do contexto dramático e tomado por incontornável solidão. Tanto os fragmentos de “Cenários”, como a pintura de Hopper,

apresentam janelas para eventos da vida urbana cotidiana, como vitrines para realidades a serem apreciadas, sem que o observador possa, no entanto, adentrar a imagem.

Por outro lado, constata-se que a leitura da obra não contribui, de forma efetiva, para a construção de um significado único/fechado para o texto “Cenários”, mas, pelo contrário, acaba por ampliar as possibilidades de significação do texto, uma vez que, para o receptor, o significado do texto permanece aberto e plural. De que é feito esse “alguma coisa” que o escritor não tem sucesso em expressar? Isso é algo que, até aqui, a exploração do intertexto apresentado não foi capaz de elucidar. Continuemos, então, nessa tentativa.

O narrador em Sant’Anna não se vale do imaginário formatado pela leitura de representações visuais em detrimento daquelas geradas pela representação verbal da objetividade, mas recorre a ele de forma a suplementar a busca pelos possíveis significados da palavra escrita. A co-presença desses dois imaginários nos textos de Sant’Anna estabelece uma relação de solidariedade e nutrição recíproca, eis que, conforme destaca Joly, ao comentar as possibilidades de relação entre palavra e imagem: “as imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim” (1996, p. 121).

Pode-se inferir, no atual momento desta investigação, que, ao recorrer à expressividade de outra linguagem artística (no caso, às Artes Visuais), Sant’Anna evidencia que nem sempre é possível expressar o seu conhecimento do mundo através da linguagem verbal, que é preciso lançar mão de imagens geradas por outras linguagens estéticas para que se alcance uma mínima aproximação de uma realidade que resiste à elucidação do humano; que se conforma como opaca e impenetrável face a um sujeito que persiste em compreender o significado do existir. Ainda que essa tentativa possa resultar inócua, é preciso experimentá-la, pois, afinal, essa é uma contingência do próprio ato criativo, por meio do qual se busca inventar mundos no vácuo de uma impossibilidade: a de produzir sentido para o real por meio de signos.

6.6 Leitura sob a luz da intertextualidade e da intersemioticidade

Conforme foi demonstrado, o conto “Cenários” descortina diferentes núcleos dramáticos (ou “argumentos”), que se passam em diferentes espaços físicos, nos quais estão presentes personagens distintos. Cabe arguir, então, neste momento: o que há de comum, além do que já foi apresentado, entre as situações encontradas em cada mininarrativa? O que há de

recorrente, por exemplo, entre o momento em que um cadáver é jogado em um córrego (primeiro fragmento), uma mulher velha sozinha em seu apartamento (3º fragmento), uma vitrine viva em Nova York onde um casal encena a degustação de um peru assado na antevéspera do ano novo (6º fragmento), um garoto preso em uma cela de triagem (12º fragmento), um *voyeur* insone que observa a vida alheia com um binóculo (9º fragmento) e, por fim, um escritor sozinho em seu apartamento, buscando encontrar as palavras justas para dar conta de uma realidade que resiste a ser capturada pela sua escritura (15º fragmento)?

Considerando o fato de que textos constroem-se “como um mosaico de citações” (BARTHES, 1970) e que o diálogo que se estabelece não ocorre apenas no campo da linguagem escrita, mas entre diferentes códigos estéticos, observa-se, conforme já foi comentado, que uma das práticas intertextuais presentes no conto “Cenários” remete à relação entre palavra e imagem, mais especificamente entre textos nos quais se reconhece a fatura literária e aqueles que resultam do processamento de técnicas pictóricas, ou seja, entre Literatura e Artes Visuais. Assim, em uma aparente busca por dar conta de uma realidade cujo entendimento foge às possibilidades de expressão da palavra escrita, o conto “Cenários” faz referência ao pintor norte-americano Edward Hooper e a uma de suas obras: a pintura *Nighthawks*. Essas referências são explicitadas nos dois últimos fragmentos do conto (14º e 15º fragmentos). O décimo quarto fragmento de texto apresenta uma descrição verbal do quadro *Nighthawks*:

[...] um balcão de lanchonete numa madrugada americana de 1942 entrevisto de fora, através de um vidro, e onde se percebe, em primeiro plano, um homem sentado de costas para a rua, vestido de terno e chapéu e que, silencioso, concentra-se na comida ou bebida que está diante de si e que não podemos ver, como vemos, por exemplo, à direita, no espaço interior do balcão, um homem de uns cinquenta anos vestido num uniforme branco de balconista, inclinado para lavar na pia algum copo ou prato que também não vemos, como podemos ver, por exemplo, um casal do outro lado, este sim, quase de frente, na parte esquerda do quadro, porque estamos é diante da reprodução de um quadro, e que apenas olha fixo, em frente, esse casal, tipicamente americano, um homem de trinta anos aparentes, também de chapéu e terno, e a mulher, loura naturalmente, e não se falam ou tocam, como se tudo já fora gasto nessa noite e apenas estão ali, eles quatro, madrugadores, boêmios (*nighthawks*), vistos algum dia pelo pintor Edward Hopper [...] (SANT’ANNA, 2007, p. 114-115).

Essa descrição corresponde ao que se conhece como *ekphrasis*, que pode ser definida, em termos sintéticos, como sendo “a representação verbal de uma representação visual” (FERREIRA, 2007, p. s.n.). A utilização de recursos como *ekphrasis* por escritores é pontualmente elucidada, por exemplo, por Pamuk em seu livro *O romancista ingênuo e sentimental* (2011). Segundo ele, os antigos gregos utilizavam esse termo para referir-se à “descrição de obras de arte visuais (como pinturas e esculturas) por intermédio da poesia para

o uso de pessoas que não podem vê-las” (2011, p. 74). Pamuk cita a descrição do escudo de Aquiles, por Homero, em canto XVIII da *Ilíada* – como sendo um dos mais famosos exemplos de utilização de *ekphrasis* na literatura clássica. De acordo com esse autor, o relato de Homero sobre as imagens do escudo é tão extraordinário “que a descrição se torna um retrato de todo um universo de palavras, um texto literário muito mais importante que o escudo em si” (2011, p. 74). Além desse comentário, Pamuk revela também que, em seus textos, ele procura entrar nos quadros através da escrita para tornar-se parte do momento em que eles foram criados (2011). Para esse escritor a utilização de *ekphrasis* é também uma forma de transportar-se para outras épocas e, utilizando imagens como ponto de partida, fomentar vividez para, por exemplo, um romance escrito na atualidade cuja trama se desenvolve no passado. A utilização de *ekphrasis* é, então, uma forma de conhecer o mundo e de ter acesso a coisas que não podem ser vistas pelo fato de estarem separadas não apenas geográfica, mas também visualmente, de seu receptor.

Ao colocar a pintura *Nighthawks* diante dos olhos do leitor através da utilização de *ekphrasis*, Sant’Anna, figurado pelo narrador/encenador, incita a criação de imagens às mentes interpretantes, o que nos remete para o que Pamuk comenta a respeito de escritores que escrevem textos os quais se destinam mais à imaginação visual do leitor do que à sua imaginação verbal. Dessa forma, surgem duas possibilidades de leitura: são trazidas à memória do leitor imagens da pintura de Edward Hopper – para aqueles leitores que já tiveram contato anteriormente com a obra pictórica referenciada no texto ou com uma reprodução dela – ou – para aqueles leitores que ainda não conheciam a obra – são descritos detalhes minuciosos da obra que acabam por constituir-se como um equivalente descritivo daquilo que a obra deve ser.

Para elucidar como diferentes códigos sógnicos interagem para a construção de um sentido ao texto, seria produtivo aproximar, por exemplo, a natureza do signo verbal literário ao imagético do cinema. Conforme apresentado no capítulo intitulado “A escrita literária na confluência de linguagens estéticas” desta dissertação, ao comentar a evolução dos processos e dos procedimentos fílmicos a partir do início do século XX, Cunha defende o fato de que “literatura e cinema irão se beneficiar mutuamente dos avanços alcançados pela imbricação da palavra literária e da imagem fílmica” (2003, p. 61-62), e afirma que o cinema proporciona ao leitor de textos literários um referencial imagético que acaba por estar presente em suas leituras, fazendo-o ler em níveis mais profundos de reflexão. A partir dessa reflexão, podemos pensar que, da mesma forma como existe um referencial imagético compartilhado pelo texto que é comum ao imaginário do leitor e do escritor-cineasta, pode-se sustentar que algo

semelhante acontece também no caso das relações entre Literatura e Artes Visuais, como a pintura. Especialmente na literatura de Sérgio Sant’Anna – mas certamente também na produção de outros escritores contemporâneos – objetos estéticos provenientes das artes visuais são incorporados ao texto e, desse modo, o pensamento do receptor é ativado de forma mais complexa, resultando em uma leitura em nível mais acurado de percepção e reflexão. O texto torna-se, assim, hipertexto, objeto amplo, mediador do diálogo entre o imaginário do leitor, o imaginário do escritor e o extenso repertório de objetos culturais que resultam da criação de mundos pela atividade humana.

Prosseguindo em nossa leitura, no décimo quinto fragmento, o encenador apresenta um escritor na tentativa de escrever um texto. Ao procurar mostrar uma realidade que escapa de suas mãos, ele se lembra de uma pintura do artista Edward Hopper que viu uma vez em Chicago. No dia seguinte, ele corre para uma livraria na busca por encontrar, nesse quadro, aquela realidade que ele intenta mostrar através da escrita. No entanto, encontra apenas uma reprodução em preto-e-branco do quadro, quando ele sabe que a sensação que teve ao vê-lo vinha, sobretudo, das cores. E esse o fragmento que encerra o conto “Cenários”, assim como os demais, é encerrado com a expressão “não, não é bem isso”. A reflexão a respeito do desfecho do conto, presente no último fragmento, ainda que sua resolução permaneça em aberto, pode contribuir com um salto qualitativo na percepção que temos sobre “Cenários”:

[...] mas infelizmente em preto-e-branco, quando ele sabe muito bem que aquela sensação que teve ao ver o quadro vinha sobretudo das cores, algum tom azulado, mistura de cor da noite com um prateado da luz, esse tom que deverá existir no original e que é precisamente o que este escritor busca para si e que se encontra sempre mais além, talvez porque não caiba em palavras, e sim nas obras dos pintores raros que conseguiram captar o tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estamos sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso (SANT’ANNA, 2007, p. 114-115).

Em função do fato de o escritor não conseguir expressar por palavras aquilo que, por exemplo, um pintor consegue expressar através da pintura, percebe-se, nessa citação, um sentimento de inferioridade (ou de inveja) do personagem escritor em relação à atividade dos artistas que se dedicam à produção de obras pictóricas. Expressar por palavras a realidade contida em uma pintura seria, portanto aparentemente impossível: se de fato o real significado estivesse nas cores utilizadas em uma pintura, como, então, descrever com palavras o sentido total e absoluto proporcionado por uma determinada opção de cor?

Possivelmente esse aspecto esteja diretamente relacionado com determinado momento da reflexão ensaiada por Pamuk (2011) a respeito da relação entre palavra e imagem nos romances. Conforme já apresentado no quarto capítulo desta dissertação, Pamuk comenta

que o escritor, em seu processo de escrita, busca encontrar as palavras mais adequadas – “*le mot juste*”, nas palavras de Flaubert – para aquilo que ele deseja representar e, posteriormente, esclarece que, apesar disso, a criação de imagens, parece, *a priori*, causar efeito mais forte e imediato a quem a contempla do que o efeito gerado pelo ato da escrita – ao que tudo indica, esse fenômeno estaria relacionado à ideia de Lessing para a qual as imagens se desenvolvem no espaço, enquanto que a escrita se desenvolve no tempo: no caso da pintura, o olho vê o todo de uma só vez, ao passo que, na poesia, as partes são enumeradas traço a traço e, sendo assim, cabe àquele que lê construir o todo a partir de cada traço.

Pamuk chega a sustentar que essa força e imediaticidade das imagens “explicam os secretos sentimentos de inferioridade, a profunda inveja que os romancistas [...] têm dos pintores” (2011, p. 85), porém, posteriormente, comenta que, também na escrita, estão presentes milhares de fragmentos de imagens, e, portanto, tal inferioridade não pode ser considerada insuspeita. A busca impossível do escritor de “Cenários” – no momento em que imagina que aquela sensação que ele deseja representar encontra-se, justamente, nas cores que ele não pode ver da reprodução em preto-e-branco do quadro de Hopper – parece ser exatamente da mesma natureza dessa suposta inveja dos escritores com relação aos pintores, conforme evidenciado por Pamuk. No entanto, vale lembrar o comentário arrematador do mesmo Pamuk a respeito dessa questão: “Contudo, o romancista não é simplesmente alguém que quer ser pintor; ele busca a habilidade de pintar com palavras de descrições” (PAMUK, 2011, p. 58).

No último fragmento, a metanarrativa apresenta o ato de um escritor que está “buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa das nossas mãos como um sapo e sempre se coloca mais adiante” (2007, p. 114). Esse parece ser, justamente, conforme já discutido anteriormente, um comentário a respeito da especificidade da escrita que se desenvolve no tempo, e, portanto, como o presente é sempre um *continuum*, a realidade que o narrador desejava representar no presente da escrita mostra-se, mais uma vez, fugidia.

Baseado em minha experiência, posso afirmar que também artistas visuais vivenciam drama semelhante: uma pintura, por exemplo, não se constrói apenas em um instante, mas, embora seu conteúdo seja geralmente apresentado ao interpretante de uma vez só, o ato de pintar também se desenvolve ao longo do tempo – pois pintar uma imagem demora mais do que um instante presente – e, por conseguinte, a realidade representada em, por exemplo, uma pintura realista, nunca é diretamente aquela realidade que se passa aos olhos do pintor: é uma realidade retida na memória que, por isso, está sujeita a imperfeições e incompletudes.

Até mesmo a fotografia, que foi vista como sendo a possibilidade de reprodução mecânica e instantânea da realidade, apresenta, em seu resultado final, inúmeras variações que estão relacionadas ao ato (e à subjetividade) daquele que cria – de foco, de iluminação, de enquadramento, de tempo de exposição etc. – e, em seu resultado final, nunca representa a realidade tal qual ela se apresenta aos sentidos humanos no momento em que se dá o ato de fotografar. Ou seja, o que resulta, também na literatura, é a criação de uma outra realidade. Não interpretação ou representação, mas criação mesmo de um outro real, ou, em termos de Semiótica, criação de signo novo.

Disso tudo pode-se concluir que, conforme os apontamentos de Lessing (2005) e de Barthes (1970), o que está em questão não é definir uma superioridade de uma arte em relação à outra, mas compreender que existem especificidades relacionadas às formas de arte: umas são capazes de dar conta de determinada fatia da realidade, enquanto outras atingem diferentes camadas de sentido e, por consequência, demais níveis de formatação estética.

Evoluindo na leitura do conto “Cenários” em sua relação com *Nighthawks*, podemos relacionar esse fato, ainda outra vez, a uma reflexão tecida por Pamuk. Ao expor diferentes fragmentos que não prosperam bem em seu objetivo de representar o que o narrador/encenador gostaria de representar e, posteriormente, apresentar uma última tentativa de expressar tal realidade através da referência à pintura *Nighthawks*, o que o Sant’Anna parece estar fazendo é tentar explicitar, de inúmeras maneiras, através da recorrência ao estatuto de diferentes códigos estéticos, uma determinada sensação, um certo sentimento que, por inefável, escapa a toda tentativa de apreensão pela linguagem verbal. Ou por qualquer linguagem. Por outro lado, se pensarmos nos preceitos desenvolvidos pela Semiótica americana, poderemos encontrar pontos que poderão esclarecer sobre a relação entre sistemas de signos diversificados, como no caso da literatura e da pintura e, assim, facilitar o entendimento sobre o texto literário em análise. Vimos, no capítulo 6, que todo signo cria na mente interpretante um outro signo e, sendo assim, embora se apresente de forma distinta ao seu primeiro, este novo signo criado a partir do interpretante continua fazendo referência ao mesmo objeto. Para elucidar tal característica de um signo, foi também apresentado o seguinte exemplo: ao lermos um romance, decodificamos o significado do código verbal presente na narrativa e, para o seu entendimento, criamos, em nossa mente interpretante, um pensamento/raciocínio que dá conta de explicar aquela história. Esse entendimento da narrativa pela mente interpretante é, antes de tudo, um novo signo criado, o qual, no entanto, não deixa de se referir ao mesmo objeto do primeiro signo.

Entendendo como fundamental essa asserção, pode-se inferir que, no conto de Sant'Anna, o escritor, figurado pelo narrador/encenador, através de diferentes mininarrativas, tenta expressar um mesmo objeto através de signos diferentes. De acordo com essa perspectiva – compreendendo que o interpretante de um signo é sempre, já, um outro signo – pode-se considerar que aquilo que o narrador/encenador gostaria de representar é um signo anterior, em estado de primeiridade (SANTAELLA, 2008), que pode ser uma sensação, uma percepção, um sentimento ou qualquer fenômeno em um estado muito arcaico de desenvolvimento. Por conseguinte, a partir da percepção de que existe algo a ser representado, o narrador/encenador reage – estado de secundidade (Idem) – na busca por encontrar as palavras mais corretas para representar aquele signo em estado primeiro. No entanto, provavelmente pela própria natureza de todos os signos – ou seja, “nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo” (SANTAELLA, 2008, p. 18) – o narrador/encenador se dá conta de que aquilo que ele representa nunca é, exatamente, aquilo que ele gostaria de representar. Disso resulta que o estado de terceiridade (SANTAELLA, 2008) nunca é atingido pelo narrador, ou seja, ele nunca conquista uma certeza, uma lei, capaz de dar conta do signo inicial. Nas entrelinhas do texto, a única certeza, a única lei em estado de terceiridade, é a de que nada é possível de ser representado em sua integralidade.

Dessa forma, retomando a reflexão de Pamuk, para depois avançar novamente à Semiótica americana, pode-se inferir que o que Sant'Anna está fazendo, através da apresentação de diferentes mininarrativas, é o fornecimento de elementos que, quando somados, vistos a partir de seu todo, correspondem ao “correlativo objetivo” (PAMUK, 2011) daquele signo em estado de primeiridade que o narrador/encenador gostaria de representar, repassando ao leitor a tarefa de dar continuidade ao processo de semiose, desse fluxo contínuo e infinito característico dos signos. O narrador/encenador chega a afirmar que o objeto desse signo é “um sentimento que se nos passa e temos quase vergonha de chamar pelo nome tão comum – solidão” (SANT'ANNA, 2007, p. 114). Posteriormente, porém, acaba por novamente refutar sua percepção com a frase “Não, não é bem isso”. Assim sendo, o texto não nos entrega o que, de fato, seria esse objeto em estado de primeiridade, mas – da mesma forma que Tolstói, no romance *Anna Karenina*, descreve os detalhes do lugar onde ela se encontra e da paisagem que ela visualiza em lugar de revelar, de forma direta, quais são os sentimentos ela possui, ao viajar de trem para São Petersburgo – oferece diferentes “correlativos objetivos” capazes de fornecer ao leitor a essência do objeto do signo em estado de primeiridade, sem, no entanto, nomeá-lo.

Em termos semióticos, o que o narrador/encenador faz a cada fragmento é traduzir o signo primeiro em diferentes signos segundos e, no caso da referência à *Nighthawks*, traduzir signos exteriores ao texto (através de *ekphrasis* – de imagens a palavras) na tentativa de demonstrar que esses apresentam objetos sígnicos análogos ao do objeto do signo em estado de primeiridade.

Finalmente, a conclusão a que se chega é que “Cenários” não oferece, em momento algum, o objeto em estado de primeiridade que o narrador/encenador gostaria de representar; mas, em compensação, disponibiliza “correlativos objetivos” capazes de oferecer ao leitor o fundamento da suposta realidade vivenciada pelo narrador-encenador. Sant’Anna é, assim, um escritor que – além de, naturalmente e de forma metalinguística, refletir sobre o instrumento com que tece sua narrativa – apresenta, através de referências, signos provenientes de outros códigos estéticos para tornar a compreensão do signo em estado de primeiridade de seu texto a mais completa e fiel possível. Em outras palavras, a escrita de Sant’Anna é, assim, uma escrita essencialmente verbal, mas que se vale da possível confluência de signos e códigos estéticos, a fim de agregar significado ao texto. Texto, portanto, em estado aberto – com significado no horizonte do provável – que, mais do que isso, comenta e desnuda o ato de criação através da exposição de suas impossibilidades, incompletudes e imperfeições.

7 LEITURA DE “A MULHER NUA”

Passamos agora para a leitura da obra “A mulher nua”, de Sérgio Sant’Anna. Este conto está inserido na série de três contos intitulada “Três textos do olhar”, que encerra o livro *O vôo da madrugada* (2003). A série é composta pelos contos “A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus” e possui, como principal característica, o desenvolvimento de texto narrativo de ficção a partir da contemplação de imagens produzidas por artistas plásticos, com ênfase na pintura.

Além dos conceitos e teorias mobilizados no decorrer dos capítulos um ao seis, referentes à fase de revisão teórica desta dissertação, será proveitoso, para a leitura de “A mulher nua”, trazer à tona, ainda, dois conceitos importantes para a leitura de imagens, concebidos e explorados por Roland Barthes, em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984). É preciso esclarecer, é evidente, que foi a leitura desse conto que me levou a recorrer à perspectiva apresentada por Barthes ao falar sobre fotografia. O jogo textual das palavras, este emaranhado de frases tecido em forma de narrativa, fez com que eu lembrasse, inevitavelmente, de *A câmara clara*. *Studium e Punctum* são os dois termos propostos por Barthes que a leitura dos “Três textos do olhar” me fez lembrar.

Em *A câmara clara*, o teórico da Semiologia apresenta uma busca por compreensão, com ares essencialmente particulares e subjetivos, sobre o efeito que determinadas imagens fotográficas geram sobre sua percepção, posicionando-se no espaço do *spectator*, ou seja, assumindo o lugar de quem observa imagens – “todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (BARTHES, 1984, p. 20). Nesse texto, Barthes decide tonar-se, ele próprio, guia de sua análise, sendo os resultados encontrados fruto de uma investigação pessoal.

Com essa incumbência, Barthes estabelece, então, a distinção entre duas formas de percepção de imagens fotográficas, ou seja, dois modos de operar da imagem fotográfica sobre um observador. Primeiramente, Barthes recorre à palavra de origem latina *studium*, para referir-se a um interesse de natureza geral provocado pela fotografia, como, por exemplo, a possibilidade de compreensão de um contexto que determinada imagem apresenta sobre o drama ou acontecimento em que aqueles que estão sendo fotografados estão envolvidos, sobre as condições sociais, políticas e culturais da região em que determinada imagem foi capturada. O *studium* carrega consigo a capacidade de transmitir uma informação, de fazer saber um conhecimento, tal é a qualidade de poder reproduzir mecanicamente algo que se

passou no passado da fotografia. De acordo com Barthes o *studium* da fotografia é, assim, um dos elementos que fazem com que seja gerado interesse sobre uma imagem. Nas palavras dele:

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p. 46).

De modo a compreender um segundo tipo de interesse gerado pela fotografia, Barthes encontra, na palavra *punctum* (também de origem latina) uma definição aproximada para aquilo que ele percebe ao visualizar algumas imagens fotográficas especiais, o que difere-se, em grande medida, da forma de interesse geral provocado pelo *studium*. Segundo ele, o *punctum* não é algo que o observador irá buscar na imagem, baseado em sua carga cultural e no conhecimento que tem sobre o mundo, mas é algo da cena que, como uma flecha, acaba por atingir o observador. Assim, o *punctum* é um efeito do acaso, da ordem do espontâneo, não esperado pelo observador até que seu choque venha, de fato, a acontecer: “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). Ele não está presente, no entanto, em todas as imagens fotográficas; aparece apenas nas imagens capazes de gerar esse efeito singular e sedutor sobre um observador. Da mesma maneira, o *punctum* de uma imagem não é necessariamente o mesmo para dois observadores diferentes, visto que essa potência da imagem sempre se manifesta de forma particular e subjetiva sobre quem a observa. É, pois, uma forma especial de interesse profundo inerente a algumas fotografias, algo como um afeto arrebatador capaz de gerar obstinação por um detalhe – um ponto – da imagem e que, por isso mesmo, é tanto intrigante quanto inexplicável.

Embora, *a priori*, esses dois elementos possam parecer opostos, *punctum e studium* não se excluem mutuamente: eles podem coabitar as imagens fotográficas. O que os diferencia é uma questão de paixão: segundo Barthes, o *studium* é da ordem do *to like*, enquanto que o *punctum* é da ordem do *to love*. Com base em suas experiências, Barthes apresenta duas formas co-presentes através das quais as imagens geram interesse: a primeira tem a função de “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade” (BARTHES, 1984, p. 48-49), enquanto que a segunda gera um abalo singular, ferindo o corpo de quem a observa, de maneira que se torna difícil compreender o motivo pelo qual tal detalhe gerou determinado efeito, algo que não é possível nomear.

Se estabelecermos um paralelo entre as conclusões de Barthes e o conteúdo de “A mulher nua”, perceberemos que ocorre, no texto de Sant’Anna, a aparição de um narrador protagonista criado por ele que assume a posição de observador de imagens, assim como no caso do ensaio de Barthes. No entanto, a diferença principal é o fato de que as imagens escolhidas por Sant’Anna são imagens pictóricas, fruto da produção de pintores. Para fins de produção desta dissertação, embora estejamos tratando de campos da produção humana distintos, creio, pois, que as definições propostas por Barthes nesse livro podem ser transpostas, sem ofender suas especificidades, para a análise de pinturas, o que pode ser rentável para a compreensão da forma através da qual as imagens atingem a percepção do personagem criado por Sant’Anna. Como se verá nos capítulos seguintes, algo semelhante ao *punctum* de Barthes pode ser percebido na contemplação de imagens pictóricas por parte do personagem/narrador de Sant’Anna em “A mulher nua”.

7.1 A citação a uma obra de Cristina Salgado e o plano geral do texto

Sem descartar os conteúdos vistos ao longo da revisão teórica desta dissertação, entre eles, aqueles provenientes da semiótica americana e da semiologia francesa, acrescentando, agora, a reflexão de conceitos de caráter mais subjetivos como os propostos por Barthes, vejamos, a seguir, de que forma a compreensão desses conceitos podem nos ajudar na leitura de “A mulher nua”.

O primeiro ponto a observar nesse conto é o fato de que, valendo-se de procedimento semelhante ao utilizado por Sant’Anna em inúmeros de seus contos – a exemplo do que acontece no conto “Cenários”, no momento em que o narrador descreve a visualidade da pintura *Nighthawks*, de Edward Hopper – em “A mulher nua” ocorre, também, a elaboração de *ekphrasis*, de forma a representar, por meio de palavras o teor pictórico de uma obra visual.

Ao final do texto, em segmento de frase entre parênteses, está presente a seguinte especificação: “(A mulher nua é a figurante de um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999)” (SANT’ANNA, 2007, p. 595). Considerando o elucidado nessa frase, trata-se, utilizando a terminologia proposta por Samoyault (2008), de uma referência direta a um quadro sem título da artista brasileira Cristina Salgado, pintado em 1999. Uma vez que o texto não oferece acesso ao conteúdo da visualidade da pintura, por não apresentar, por entre o conteúdo do texto, uma reprodução visual da obra de Salgado, a utilização de *ekphrasis* pelo

narrador concebido por Sant'Anna incita, de imediato, o pensamento visual do leitor a criação de uma imagem no horizonte do provável dessa obra, de uma compreensão cognitiva, uma hipótese, para aquilo que a imagem possivelmente seja.

Vejam os de que forma o narrador descreve o quadro de Salgado, logo no primeiro parágrafo:

É no aposento também nu, absolutamente nu, postada próxima ao ângulo formado por duas paredes pintadas de verde, uma recebendo mais claridade do que a outra, e pisando o chão liso, neutro, de um bege esverdeado, que a mulher nua, ao fundo – um falso fundo, porque não distante de nós –, se oferece ao nosso olhar. O fato de a mulher estar calçada com sapatos cor-de-rosa, de salto alto, e segurar pela alça, com a mão direita, uma bolsa da mesma cor não a deixa menos nua, pelo contrário. Mas tornaremos a isso mais tarde (SANT'ANNA, 2007, p. 591).

Conforme observado nesse parágrafo, em movimento inicial, o narrador apresenta uma breve descrição do quadro sem título de Cristina Salgado e, a partir de então, busca tentar compreender o motivo pelo qual, nessa obra, em especial a presença exibida pela nudez da mulher representada é tão diferente de outros nus femininos concebidos por outros pintores.

Ironicamente, o exercício de linguagem que o narrador do texto propõe, na sequência, é muito semelhante a procedimentos utilizados por acadêmicos que constroem leituras para obras – literárias ou não – a partir do campo de estudos da Literatura Comparada: com base na comparação com outros objetos, o personagem/narrador busca compreender os labirintos da obra e, com isso, intenta criar uma leitura, um entendimento – no sentido mesmo de uma tradução – para o que ela pode significar.

O centro do interesse do narrador do texto em relação à obra – o que faz buscar por um entendimento, uma compreensão sobre o efeito que tal pintura gera em sua percepção – é, justamente, a nudez peculiar, intrigante e encantadora apresentada pela mulher nua do quadro, algo que se manifesta como uma representação máxima da exibição de um corpo nu. A corroborar com essa perspectiva, o próprio título do texto, “A mulher nua”, aponta ao leitor que o que estará em foco nas linhas que serão lidas é a existência de uma mulher cuja principal característica é o fato de ela estar nua.

Cabe o seguinte questionamento: estaríamos falando de algo que equivale ao *punctum* da terminologia proposta por Barthes? Um possível *punctum* da pintura? Buscaremos essa resposta ao longo da leitura de “A mulher nua”.

7.2 O caráter enigmático de algumas imagens e o recurso a citações

Dentre o universo de significações que uma obra de arte pode revelar (umas impressionam pela beleza, outras, pela forma e pela técnica utilizada, outras ainda pelo conteúdo denunciador que porventura apresentam etc.), eis que algumas se destacam, justamente, pelo caráter enigmático que manifestam. É o que ocorre, por exemplo, com uma das mais famosas – e também mais estudadas – pinturas da história das Artes Visuais, pintada em meados de 1500: *A Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci. A mulher representada por Da Vinci, com seu sorriso misterioso, os braços cruzados e o olhar que aparenta acompanhar quem a observa, tem sido, até hoje, interpretada de diferentes maneiras por estudiosos das mais diferentes áreas do saber. A sua expressão facial chegou a ser comentada, por exemplo, por Sigmund Freud (FREUD, 1964) e, mais recentemente, foi analisada por um *software* de computador com o objetivo de determinar quais são os sentimentos apresentados pelas feições de seu rosto (BBC NEWS, 2005).

Concentrando-se sobre a visualidade da obra apresentada, por meio de *ekphrasis*, pelo narrador de Sant’Anna em “A mulher nua”, pode-se dizer que sua busca se configura em encontrar uma compreensão para um enigma que ele observa ao contemplar tal pintura: por que a nudez da mulher nua representada por Salgado é tão peculiar, tão diferente de outros nus pintados por outros artistas? Tudo indica que há, assim, um enigma que o narrador busca resolver.

Ocorre no texto, então, na busca por essa compreensão, a elaboração de inúmeras citações diretas – utilizando terminologia proposta por Samayoult – a obras de pintores importantes da história da Arte, entre eles, Goya, Hopper e Picasso. Tais citações estão descritas em fragmentos apresentados a seguir.

Primeiro, a citação a Hopper:

Sua presença é muito diversa daquela de nus pintados por pintores oniscientes da solidão, como Edward Hopper, em seus, por exemplo, *Eleven A. M.* (1926) e *Morning in a City* (1944), em que mulheres nuas, sozinhas em seus quartos, completamente distraídas de seus corpos, vistos de perfil e já marcados pelo tempo, contemplam pedaços da cidade lá fora, nesgas de edifícios, tão desolados quanto elas, as mulheres nos quadros (SANT’ANNA, 2007, p. ?).

Para fins de ilustração, vejam-se, a seguir, as duas obras de Hopper que o narrador de Sant’Anna cita:



Figura 10 – Edward Hopper, *Eleven A.M.* (1926).
 Fonte: site “SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM”.



Figura 11 – Edward Hopper, *Morning in a city* (1944).
 Fonte: site “WIKIPAININGS: VISUAL ART ENCYCLOPEDIA”.

Sabe-se que Sant’Anna é leitor atento dos trabalhos pintados por Edward Hopper. A citação ao nome deste artista e a descrição de suas obras é recorrente em seus textos, exemplo disso é o fato de, conforme já discutido nesta dissertação, a pintura *Nighthawks* (1944) ocupar lugar de destaque no conto “Cenários”, publicado em 1982. O recurso utilizado por Sant’Anna no fragmento apresentado anteriormente é a citação a obras de Hopper – nesse caso, trata-se de citação direta, uma vez que a referência é explícita pelo fato de que temos acesso ao nome da obra – e a posterior produção de uma breve descrição sobre as formas de

nudez feminina presente nesses quadros. Como se percebe na descrição, embora se trate da pintura de mulheres nuas em seus quartos, a nudez representada não parece ser tema central das imagens: o que está em foco é a sensação de desolamento e solidão inerente a ambientes urbanos, lugares-comuns, que os corpos e mentes dessas mulheres estão vivenciando. Em Hopper, as mulheres aparecem despreocupadas do fato de não estarem vestidas, enquanto que, em Salgado, a nudez sem rodeios da figurante é tema central. Eis o ponto de comparação que confere potência ao enigma do texto. Assim, a pergunta que o narrador busca responder é, precisamente: o que torna a mulher nua de Salgado mais nua do que outros nus artísticos?

Em busca de respostas para esse questionamento, estão presentes na sequência do texto citações a obras de outros pintores. Vejamos, por exemplo, o que o narrador comenta no momento em que tece uma citação a uma obra do pintor Goya:

Não tem nada a ver, também, com os nus de ateliê e com pintores que revelam, de algum modo, numa obra, sua relação ou atração pela modelo, como Goya e a sua *La Maja Desnuda* (1800/3), sem negar o que ela tem de enigmático no olhar que concede ao pintor pintando-a, o qual conclui-se, a deseja e é desejado, ainda que a modelo possa retirar seu maior prazer e excitação desse olhar de homem que acaricia e eterniza jovem, bela e nua (SANT'ANNA, 2007, p. 592).

Aqui está *La Maja Desnuda*:



Figura 12 – Francisco Goya, *La maja Desnuda* (1800).
Fonte: site do “MUSEO NACIONAL DEL PRADO”.

Conforme a descrição feita pelo narrador, ocorre, em *La maja desnuda*, hipoteticamente, uma relação de atração entre a modelo e o artista que a representa. Nesse caso, não está em jogo a nudez propriamente dita, mas o afeto existente entre modelo e artista e o desejo de utilizar a produção de imagens com o objetivo de eternizar e sancionar tal

sentimento. Embora esse contexto de atração possa de fato ter existido durante o momento da produção da pintura, é importante ter em mente, no entanto, o fato de que a descrição da imagem de Goya apresentada nesse texto é, antes de tudo, uma interpretação do narrador criada por Sant'Anna, deixando, assim, em aberto a possibilidade para inúmeras interpretações – não podemos desconsiderar que, para outros observadores, por exemplo, *A maja desnuda* poderia ser considerada a mais explícita forma de representação de nudez feminina possível. Como já havíamos constatado em outros momentos, trata-se de uma escrita labiríntica, carregada de referências interartísticas, característica essencial dos textos de Sant'Anna: criação de obras de arte em diálogo com outras produções artísticas.

Citando a pintura *Nude in an armchair*, ele comenta que as imagens produzidas por Picasso são pinturas de ateliê, assim como ocorre com a mulher nua pintada por Cristina Salgado. Sant'anna provavelmente está fazendo referência à seguinte imagem:



Figura 13 – Pablo Picasso, *Femme assise dans un fauteuil (Eva) (Woman in an Armchair)* (1913).
Fonte: site “THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART”, 2013.

No entanto, ele salienta que distanciamento ocorre entre o conteúdo dessas duas obras o qual pode ser encontrado, mais uma vez, no contexto do ato de produção da obra de arte: diferente do que acontece com “A mulher nua”, em *Nude in an armchair*, tem-se novamente uma relação libidinosa entre modelo e artista: “[...] é difícil crer que uma mulher de carne e osso não se sentou ali na poltrona vermelha para que o pintor a devassasse inteiramente, a desconstruísse e reconstruísse, a fodesse de todos os modos, numa explosão de porra também pictórica” (SANT’ANNA, 2007, p. 593).

Em determinado momento, o narrador questiona-se se a principal diferença entre a obra de Salgado em relação às obras dos pintores citados estaria no fato de ela ser de uma artista do gênero feminino, o que, *a priori*, poderia resultar em uma relação diferente daquela relação libidinosa observada em nus pintados por artistas masculinos. Porém, na sequência, ele reporta ao caso dos *film-stills*⁵ produzidos por Cindy Sherman, cujas obras se aproximam das de Cristina Salgado, especialmente pelo fato de ambas trabalharem de forma recorrente com a representação de corpos femininos, ressaltando o fato de que nada impede que artistas femininas estabeleçam uma relação íntima com suas modelos:

Voltando à nossa mulherzinha – tão valorosa, entre outras coisas, porque a sujeitamos a comparações duríssimas –, uma de suas maiores diferenças não estaria no fato de ter sido pintada por uma mulher? Em parte sim, mas não apenas por isso, pois nada impede que haja pintoras que estabeleçam, com maior ou menor envolvimento e afeição, uma relação íntima com suas modelos, que podem ser até elas próprias, como nos *film-stills* da norte-americana Cindy Sherman, criando personagens para si [...] (SANT’ANNA, 2007, p. 593).

Embora, no caso de Sherman, suas obras não sejam pinturas e sim fotografias, a visualidade de muitas de suas obras pode apresentar, de fato, muitas semelhanças com a pintura sem título de Salgado – talvez seja a comparação mais concordante entre as citações elencadas: mulheres em poses sensuais, situadas em cômodos caseiros de ambientes familiares, como se estivessem sido flagradas desprevenidas por um desejo carnal, percebidas inadvertidamente pelo olhar de um observador *voyeur*. Eis dois de seus *film-stills*:

⁵ *Film-stills* são fotografias produzidas ao longo da produção de material para cinema e televisão, tais como fotografias de atores durante os preparativos ou intervalos de gravação de filmes, comerciais ou programas de televisão.



Figura 14 – Cindy Sherman, *Film still* sem título #14 (1978).

Fonte: site do “MOMA”.

Figura 15 – Cindy Sherman, *Film still* sem título #35 (1979).

Fonte: site do “MOMA”.

É possível inferir que o narrador está, então, aproximando-se de algum entendimento sobre a imagem de Cristina Salgado, porém, conforme ele destaca, a nudez apresentada pela mulher nua é ainda mais lasciva, espetacular e intrigante do que as poses de Sherman.

Ao produzir tais comparações, ocorre, no texto, uma busca por entendimento sobre o conteúdo de uma pintura – ou talvez mais do que isso, como veremos adiante –, embora, em nenhum momento, seja atingida uma certeza razoavelmente clara. Para além da imagem representada, nota-se que o narrador do texto procura refletir sobre os processos que envolvem a criação das obras de arte, buscando conjecturar as motivações que levaram o artista a produzir determinada obra, bem como imaginar qual era a espécie de relação existente entre artista e modelo e qual era o contexto físico do ambiente em que a obra foi produzida. Assim, é como se o narrador pudesse afirmar: quando olho para uma imagem, não vejo apenas a imagem acabada, seu resultado final, mas todas as circunstâncias que levaram à sua produção, todo o entorno do ato criativo.

Vimos, no primeiro capítulo desta dissertação, que, atualmente, muitos pesquisadores de Artes Visuais têm concentrado o foco de suas pesquisas na investigação dos processos criativos dos artistas, enfoque que é abordado nos cursos de pós-graduação em Artes Visuais. Levando em conta o caráter investigativo do texto, podemos considerar, então, que a atividade

desempenhada pelo narrador é tanto uma atividade de contemplação como uma atividade de pesquisa, procedimento que ele busca realizar com refinamento, a ponto de chegar a utilizar métodos acadêmicos para a leitura de obras de arte. Sua investigação é, no entanto, de caráter essencialmente pessoal, o que torna possível que o narrador esteja alicerçado em sua subjetividade para a contemplação e produção de leituras de imagens. Além disso, como se observa, o tema da sexualidade – transgressora, na maioria das vezes – é tema recorrente para o esforço de compreensão dos personagens criados por Sant’Anna. Cabe, então, questionarmos: qual é o sentido dessa busca? Por que Sérgio Sant’Anna constrói um narrador que age dessa maneira?

7.3 O que o narrador apreende da pintura?

O leitor torna-se ciente, nas primeiras páginas do texto, da existência de uma pintura cuja nudez representada se diferencia, por inúmeras razões, da nudez pintada por outros artistas, entre eles: Hopper, Goya, Picasso e Sherman. Nota-se, com isso, que também o leitor é levado a construir sentido para a imagem que o texto não lhe apresenta, sendo que, nesse caso, ele deve assumir duas tarefas basilares: construir uma imagem mental para a *ekphrasis* fornecida pelo texto e buscar compreender, de mãos dadas com o narrador, qual é a natureza da nudez apresentada pela imagem em questão. O leitor, receptáculo das inquietações do narrador, é conduzido, assim, a vivenciar o mesmo drama do narrador e, junto com ele, é convidado a solucionar o problema imanente ao texto.

Para melhor compreender sobre o que, exatamente, o narrador está falando, tornou-se necessário visualizar a imagem de autoria de Cristina Salgado citada no texto. Contudo, por se tratar de um quadro cujo título é “Sem título”, os resultados atingidos com essa tarefa foram um tanto quanto incertos, conquanto não menos interessantes. No site mantido pela artista na internet, é possível encontrar representações muito semelhantes às aquelas descritas pelo narrador de “A mulher nua”, todavia nenhuma delas apresenta, precisamente, visualidade igual às imagens descritas:



Figura 16 e outras — Pinturas sem título de Cristina Salgado.
Fonte: site da artista Cristina Salgado.

Essas imagens foram encontradas na sessão do *site* intitulada “pinturas 1999 - 2002”. Todas são acompanhadas pela legenda sem título – óleo sobre tela, variando apenas em relação às dimensões: entre 22 cm x 13 cm e 42 cm x 30 cm. A *ekphrasis* presente no texto de Sant’Anna descreve uma mulher calçada com sapatos cor-de-rosa, segurando uma bolsa também da mesma cor na mão direita, pisando em um chão liso bege esverdeado e em frente a um falso fundo formado por duas paredes aparentemente pintadas de verde. Conforme já observado, não foi possível, no entanto, encontrar a imagem descrita pelo narrador: com algumas exceções, as imagens parecem ser resultado de um mesmo ensaio, fruto de recorrentes estudos sobre a nudez do corpo da modelo representada.

Por eliminação, foi possível chegar a uma imagem do corpo da modelo que, em grande parte, assemelha-se com a descrição presente no texto. Eis a imagem mais aproximada:



Figura 17 – *Sem título* (s.d.).
Fonte: site da artista Cristina Salgado.

Assim como na descrição presente na *ekphrasis*, aqui temos a representação de uma mulher nua, segurando uma bolsa na mão e calçando sapatos de salto alto, com cores vibrantes, em frente a um fundo aparentemente pintado de verde e sobre um piso bege esverdeado. Entretanto, as principais diferenças são as seguintes: a mulher está segurando a bolsa com a mão esquerda, no lugar de segurar com a mão direita; a cor da bolsa e dos sapatos parecem ser, nesse caso, vermelha, enquanto que a *ekphrasis* refere-se à cor cor-de-rosa; o fundo não apresenta um ângulo formado por duas paredes, uma sendo mais iluminada que a outra. Ao invés disso, sugere a existência uma única parede plana. Temos, então, uma imagem que não é a imagem apresentada pelo texto, porém muito semelhante, possivelmente mostrando imagens da mesma modelo.

Poderíamos inferir, ainda, que tal discrepância é fruto de um erro de tradução (imagem → texto) do narrador, talvez resultado de uma memória distorcida pela passagem do tempo. O que importa, aqui, não é chegar exatamente ao objeto citado, porém, observar a maneira pela qual o texto de Sant'Anna se constrói no entorno de uma representação que, se não sabemos exatamente como se constitui, pelo menos, temos a chance de imaginar, tanto pela *ekphrasis* apresentada pelo texto, quanto por aproximações encontradas em fontes de pesquisa.

Em nossa versão aproximada da obra, temos uma mulher nua em um ambiente não mobiliado. Em termos formais, podemos dividi-la em dois planos: o primeiro constituído pelo corpo de uma mulher nua e o segundo constituído por um fundo pouco detalhado. Com relação ao primeiro plano, há uma iluminação direta, envolvendo toda a parte frontal do corpo feminino, resultando em algumas pequenas sombras que contribuem para delinear as curvas do corpo. No primeiro plano, temos, também, a presença bastante marcante da bolsa e dos sapatos em cor vermelha, a qual contrasta tanto com o corpo em branco quase chapado da modelo, quanto com o fundo escuro. O fundo não apresenta detalhes e é formado, basicamente, por uma linha horizontal que divide piso e teto, e por uma pequena amplitude de gradação de cores, gerando um ligeiro efeito de luz e sombra. Disso, podemos concluir que a imagem conduz o leitor a construir significados a partir de suas oposições elementares, especialmente, entre os contrastes formais existentes entre o primeiro e o segundo plano (com especial atenção à forma arredondada do corpo em oposição às linhas retas do fundo) e entre os contrastes claro x escuro presentes entre o primeiro e o segundo plano, bem como as oposições cor quente x cor fria existentes entre os acessórios e o corpo da modelo.

Para fins de entendimento, torna-se interessante visualizar a seguinte situação: a lua é mais visível (e, mesmo, mais apreciada) durante a noite do que em um amanhecer (quando

sua imagem se encontra mais apagada). Podemos inferir, com isso, que as estratégias de contraste entre formas e conteúdo opostos utilizadas por Cristina Salgado, ao pintar essa série de imagens, estimulam determinado efeito de percepção: o que era invisível torna-se perceptível; o narrador depara-se com uma nudez tão excessiva que é capaz de cegar (torna-se obscura, de difícil compreensão, dado o seu caráter de excesso):

[...] luz que é toda para a mulher nua e que emana também dela própria, de seu corpo branco, regado, pigmentado, com o rubor da vida que estará circulando em seu interior e irrompe nos bicos dos seios, os quais, juntamente com o que se abriga sob os pelos castanho negros entre as pernas, são como que as verdadeiras e puras fontes dessa mulher (SANT'ANNA, 2007, p. 591-592).

As oposições formais abrem caminho para a produção de sentido (discursos) sobre a imagem. O narrador/personagem do texto – alguém envolvido em seu ato de compreender a imagem, de solucionar o enigma que ela apresenta – chega, então, a diversas deduções a partir da contemplação da imagem apresentada pelo quadro, conforme podemos observar no fragmento apresentado a seguir, em que ele afirma que a mulher nua em nada se assemelha com uma modelo ou atriz:

Ao contrário, e por isso a chamamos de mulherzinha, sem nenhum menosprezo, é a mulher comum – por exemplo, uma dona de casa – que de repente se revestisse, ainda que se despindo, de suas e nossas fantasias e caprichos, como a da puta que fosse pura, amadora, *Belle de jour*, como Catherine Deneuve angelical no filme de Buñuel, e isso talvez explique por que nos sentimos tão fascinados por ela, a desejamos tanto, e tento eu cingi-la com palavras que me façam possuí-la para sempre, aqui, neste estágio de desejo antes de sua satisfação, o que mantém esse desejo permanentemente aceso (SANT'ANNA, 2007, p. 594-595).

Eis que podemos observar uma criação ampla de sentido, que contempla, inevitavelmente, interesses já observados em outros textos da escrita de Sant'Anna, reintroduzidos no texto em questão a partir da leitura da obra de Cristina Salgado. O narrador é fisgado pela imagem, que age derradeiramente sobre ele. Por analogia, chegamos, então, a um exemplo de relação entre imagem e aquele que a observa muito próxima daquelas reveladas no livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984), mais especificamente no que tange ao que Barthes convencionou chamar de *punctum* da imagem. Conforme já comentado no início deste capítulo, o *punctum* de uma fotografia é um detalhe da imagem que, como uma flecha, atinge o observador de forma não esperada, acabando por tomá-lo completamente, de maneira incompreensível, singular e sedutora. A partir dessa analogia, podemos, então, encontrar, no caso da contemplação de pinturas a ocorrência de algo semelhante: no texto “A mulher nua” nos deparamos com a presença de um narrador que está completamente envolvido pelo efeito gerado em sua subjetividade por um detalhe da imagem

– a cor cor-de-rosa da bolsa e dos sapatos, que torna a nudez da modelo extremamente carnal e lasciva – e que, a partir de tal constatação, aventura-se na busca por uma compreensão inteligível sobre esse efeito arrebatador – como uma paixão – que a imagem foi capaz de produzir.

Além da bolsa e dos sapatos cor-de-rosa da mulher, o olhar da modelo é, também, um fator que gera inquietação: “[...] eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos” (SANT’ANNA, 2007, p. 592). Na sequência, o narrador afirma: “Jamais poderemos ser *voyeurs* secretos, ela sempre nos observará, nos penetrará agudamente, revelando-nos como funciona o nosso desejo e, portanto, quem somos, e isso valerá tanto para homens como para mulheres” (SANT’ANNA, 2007, p. 592). É como se ele dissesse: se eu compreender o motivo pelo qual me é tão comovente a nudez dessa mulher, então poderei compreender melhor a mim mesmo.

Próximo ao final do texto, o narrador arremata tais constatações, afirmando que não deve ter existido nenhuma modelo utilizada para produzir tal pintura, mas que a mulher é, na verdade, a representação mais profunda da intimidade da própria Cristina Salgado, pintando-se a si mesma. Assim, ela fez pintando-se “com a fantasia da mulher comum, a mulherzinha, repetimos, que também é – e penso nela, com um vestido caseiro, fritando um ovo –, que cedesse à audácia mais escondida” (SANT’ANNA, 2007, p. 594). Com isso, colocando-se no lugar da pintora, em um exercício de radical alteridade, o narrador, então, conclui que a criação da mulher nua seria a projeção dos sentimentos mais íntimos da artista, assim como, talvez, o próprio Sant’Anna está fazendo por meio da criação de seu personagem, resultando em uma forma de expressar os sentimentos mais íntimos gerados por uma determinada situação. Para além dos detalhes da cor dos acessórios vestidos pela modelo, ele imagina, então, que sua característica mais marcante (e aí está, talvez, o grande segredo da pintura) é a mulher ter sido pintada sob o contexto de ambiente familiar doméstico, quando teria percebido que, por detrás daquele cotidiano inosso, ainda residia, em seu corpo, certa quantidade, ainda que tímida, de sensualidade e, por que não dizer, de vida.

O texto é encerrado da seguinte maneira: “Altiva, solitária, misteriosa, ela então se dá a cada um de nós desse modo, e poderemos ter esse sentimento tão raro diante de uma mulher pintada, que é o de não só desejá-la, como também amá-la perdidamente” (SANT’ANNA, 2007, p. 595). Em poucas palavras, o argumento do texto pode ser descrito, portanto, simplesmente como a busca de um personagem pelo significado de uma paixão.

Frente a esse desfecho, temos o seguinte percurso narrativo: o narrador depara-se inicialmente com uma pintura cuja nudez (o seu excesso) é enigmática; na sequência, ele

reage à sua percepção inicial buscando referências as quais possibilitam que ele entenda melhor o motivo pelo qual a contemplação do quadro gerou um efeito tão arrebatador em sua existência (em termos elementares, podemos dizer que, de certa forma, ele passa a se relacionar com a imagem pintada); como conclusão, esse personagem se dá conta de que o fator principal que o levou a tal reação foi, justamente, o detalhe da cor dos acessórios que a modelo utilizava, o que abriu caminho para que ele pudesse afirmar hipoteticamente que a imagem da modelo era, na verdade, a representação dos sentimentos mais íntimos da artista que a pintou, ou, nas palavras dele, da “materialização de uma subjetividade ultra figurativa”. Ao final do texto, completamente envolto com a imagem da mulher representada e com a leitura que ele próprio articulou, o narrador se depara com a manifestação de um desejo não muito incomum nos atos de contemplação de imagens: ele passa a querer estar dentro da pintura e – como se não bastasse, talvez, nesse sentido, fugindo do corriqueiro – é tomado por um desejo feroz de ter seu próprio corpo o mais próximo possível do corpo da mulher representada, encerrando o texto no ápice de uma relação que em muito se assemelha com uma relação sexual: “a mulher nua parece estar a nos dizer que nos deixaria tocar e gozar de seu corpo, de suas puras fontes femininas, se nos fosse possível dar dois ou três passos no aposento em que estamos junto com ela” (SANT’ANNA, 2007, p. 595).

Podemos recorrer, mais uma vez, ao conceito de *punctum* proposto por Barthes para melhor entender a natureza dessa relação entre um sujeito e uma imagem. Como se dá esse processo de encantamento? O poder das imagens pode ser tão vistoso a ponto de gerar em quem a contempla um profundo desejo de adentrar o espaço representado, ou mesmo de estabelecer relações as mais diversas possíveis – até mesmo de cunho sexual – com os personagens representados? Obviamente, dependendo do nível de abertura e permissividade dos sujeitos em relação ao ato de contemplar, a resposta a essas perguntas é afirmativa. Vejamos: ao tentar explicar o efeito gerado pelo *punctum* de uma imagem, Barthes menciona uma fotografia que o toca profundamente: é a fotografia de uma velha casa situada em uma rua deserta, de autoria de Charles Clifford, intitulada Alhambra (Granada - 1854-1856):



Figura 18 – Charles Clifford, *Alhambra* (1854-1856).

Fonte: livro *A câmara clara: notas sobre a fotografia* (BARTHES, 1984, p. 64).

Sobre essa imagem, Barthes comenta que ela o toca simplesmente pelo fato de que gostaria de viver aí. As raízes dessa vontade ele não conhece – “calor do clima? Mito mediterrâneo, apolinismo? Ausência de herdeiros? Aposentadoria? Anonimato? Nobreza?” (BARTHES, 1984) –, o que acontece é que, muitas vezes, os observadores de imagens se envolvem com determinadas imagens sem saber exatamente o porquê. O *punctum*, nesse sentido, seria como uma porta de entrada para uma forma de contemplação profunda, existencial, de imagens, uma vez que os sujeitos são, por vezes, pungidos por detalhes da imagem que acabam por desencadear, em efeito dominó, um amplo interesse por ela, a ponto de provocar um desejo de habitar a imagem contemplada.

Fazendo analogia dessa passagem com a percepção do narrador de “A mulher nua”, torna-se possível compreender que a imagem gera, no narrador, um choque inicial, resultado de uma construção cuidadosa por parte da artista de elementos contrastantes, conforme já discutido, em especial dos acessórios cor-de-rosa utilizados pela modelo, único figurino utilizado por ela, e das oposições claro x escuro que podem ser encontradas entre o primeiro e o segundo plano da imagem. É provável, então, que – se considerarmos a possibilidade de

haver *punctum* em imagens pictóricas, ou algo parecido com o que ele representa para a fotografia – a textura pictórica e colorida dos sapatos e da bolsa vestidos pela mulher representada seja o *punctum* pictórico da imagem para o narrador.

Conforme observado a partir do texto de Barthes, é preciso ressaltar que esse detalhe, que atingiu em cheio a subjetividade do narrador, poderia gerar efeitos diferentes de percepção de acordo com o observador que o contempla, o que nos autoriza a sugerir que tal efeito foi produzido a partir de um encontro entre a subjetividade de Cristina Salgado e a subjetividade ficcional do narrador criado por Sant’Anna – talvez do próprio Sant’Anna, considerando que ele geralmente cria personagens envoltos em situações conflitantes e transgressoras que envolvem sexualidade.

Para Barthes, existe uma diferença, no entanto, entre fotos que geram um efeito de percepção não conflituoso sobre um observador e fotos que são capazes de ferir. Segundo ele, fotografias de reportagem, por exemplo, muitas vezes não geram nenhum distúrbio: “Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (um tal canto) vem cortar minha leitura: interesse-me por elas (como me interesse pelo mundo), não gosto delas” (BARTHES, 1984, p. 67). Outro exemplo dessas fotos que não provocam choque, para Barthes, são as fotografias pornográficas:

É sempre uma foto ingênua, sem intenção e sem cálculo. Como uma vitrine que mostrasse, iluminada, apenas uma única jóia, ela é inteiramente constituída pela apresentação de uma única coisa, o sexo: jamais objeto segundo, intempestivo, que venha ocultar pela metade, retardar ou distrair (BARTHES, 1984, p. 67).

Pode-se dizer, então, que essas fotografias de natureza pornográfica são homogêneas para a subjetividade de Barthes, uma vez que não agridem, nem provocam conflitos. Em oposição a esse tipo de imagem, Barthes sugere que a existência de um *punctum* na imagem é capaz de determinar a passagem do pornográfico ao erótico, perspectiva que pode ser útil para a compreensão do tipo de relação estabelecido entre o narrador de “A mulher nua” e a imagem de Cristina Salgado. Para esclarecer essa afirmação, ele cita, então, uma fotografia de Mapplethorpe, comentando: “Mapplethorpe faz seus grandes planos de sexos passarem do pornográfico ao erótico, fotografando de muito perto as malhas da sunga: a foto não é mais unária, já que me interesse pelo grão do tecido.” (BARTHES, 1984, p. 67). Não há informações sobre fontes no livro de Barthes em relação à imagem de Mapplethorpe à qual ele está se referindo, mas é possível que ele esteja comentando uma destas duas imagens, ambas apresentando homens vestindo sunga:

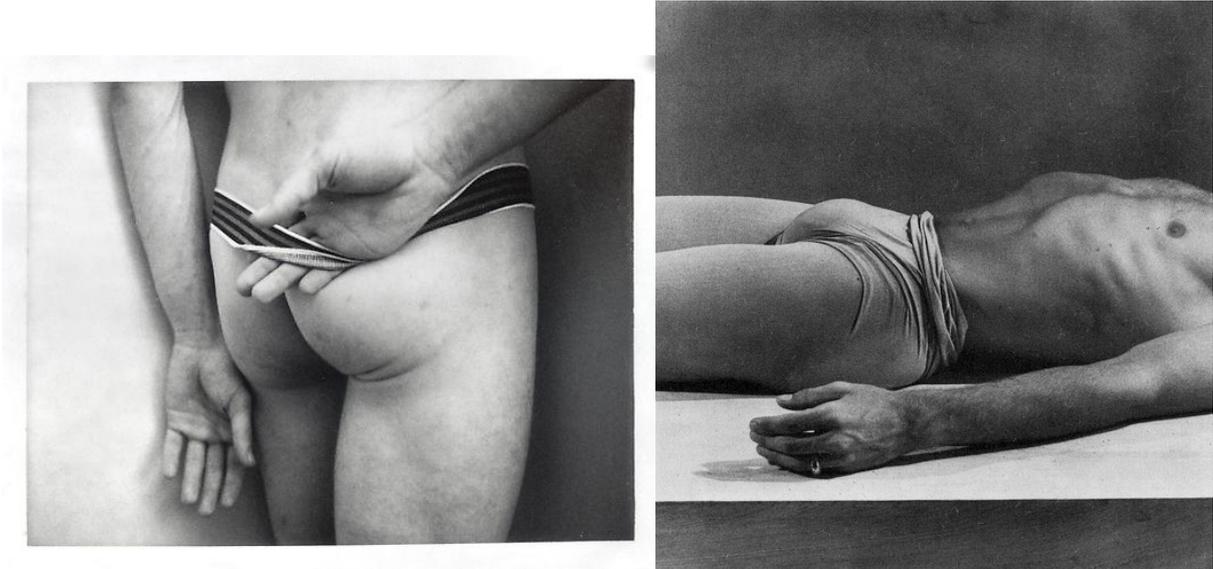


Figura 19 – Robert Mapplethorpe, Sem título (1973).
 Fonte: site “THE ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION”.
 Figura 20 – Robert Mapplethorpe, *Peter Reed* (1977).
 Fonte: site “ELISA - MY REVIEWS AND RAMBLINGS.”

Essa reflexão proposta por Barthes contribui para agregar uma forma mais precisa para entender a natureza do tipo de relação estabelecida entre o observador e a imagem que ele contempla no texto de Sant’Anna. Na imagem de Cristina Salgado, diferente do caso de imagens de nudez de caráter pornográfico, estão presentes detalhes, cuidadosamente arquitetados pela artista, os quais transformam a pintura em uma representação erótica – nos termos propostos por Barthes – uma vez que esses detalhes –, ao atuar como flechas que ferem a subjetividade do narrador – tornam a pintura atrativa e estabelecem pontos de apoio para a produção de leituras.

Ora, o *punctum* é, assim, objeto de fetiche – feitiço (acepção 2). Manipanso. Objeto de reverência ou devoção extrema ou irracional (MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS-UOL) – dado seu caráter, ao mesmo tempo, enigmático e encantador, a partir do qual o observador poderá imaginar/criar leituras, sem nunca, no entanto, encontrar soluções definitivas para seu mistério, pois é aí mesmo que reside seu encanto, no poder que determinadas imagens carregam de estimular a produção de infinitas interpretações.

Sant’Anna é escritor manifestadamente fascinado pelo encanto dos fetiches, e esse interesse repercute na construção de seus personagens, muitas vezes de personalidade autorreferente. De forma semelhante ao que ocorre com “Cenários”, mais uma vez, esse artista vale-se da exploração indisciplinada de signos os mais diversos possíveis, com especial

entusiasmo pelas imagens, na busca por agregar às suas narrativas significados os mais coerentes possíveis com sua percepção e, sobretudo, com aquilo que ele deseja narrar ou compreender, mas que nunca é possível dadas as fragilidades da escrita e as impossibilidades da percepção humana. Eis que o texto evidencia, sem resolver, dois obstáculos: um problema de percepção e compreensão das coisas do mundo e outro problema de tradução. Sem dúvida nenhuma, é uma forma sofisticada de manejo dos signos.

Em última análise, “A mulher nua” coloca em evidência a importância da contemplação de imagens para o processo de criação de Sant’Anna. Pode-se dizer, assim, que palavra e imagem andam de mãos dadas no decorrer do processo criativo desse escritor. Mais do que construir textos a partir de imagens, Sant’Anna, com sua escrita de caráter experimental, intenta encontrar maneiras de se relacionar com imagens de forma intensificada, alcançando, com isso, resultados mais concretos e inventivos do que o simples exercício do olhar permitiria. Em pleno diálogo com o campo de produção de imagens, através da criação de seu narrador-leitor de imagens, Sant’Anna saboreia e digere obras imagéticas, inventando leituras que possibilitam compreender melhor tanto a imagem de Salgado como a natureza do efeito de fascínio que algumas imagens podem provocar. Para além disso, o personagem acredita conseguir compreender melhor a si mesmo através de seu exercício de contemplação de imagens, ora: se ele entender o motivo pelo qual as imagens geram tamanha admiração em sua percepção, então ele poderá conhecer mais sobre características de sua própria subjetividade. Comentando e produzindo sentido para a obra de Cristina Salgado, Sant’Anna acaba por produzir uma atualização: absorve texto antigo (proveniente do campo de produção de imagens) e transforma em texto novo. Como consequência final para os leitores, a contemplação de objetos estéticos produzidos por Salgado nunca mais será a mesma a partir da leitura de “A mulher nua”.

8 LEITURA DE *O LIVRO DE PRAGA: NARRATIVAS DE AMOR E ARTE*

Avançaremos para a última leitura teórico-crítica das que compõem esta dissertação, a da narrativa *O livro de Praga: Narrativas de amor e arte* (2011), sob o viés das relações entre palavra e imagem presentes no texto, de acordo com o referencial teórico elencado até aqui. Porém, para a leitura dessa narrativa, torna-se necessário que essa perspectiva sofra uma ampliação teórica, já prevista pelo desenvolvimento do capítulo “5” desta dissertação, intitulado “Rumo a uma generalização teórica comparativa”. Tal necessidade de ampliação justifica-se pelo próprio texto de Sant’Anna: em *O livro de Praga* coexistem palavras e imagens, porém, para além disso, no decorrer de toda a leitura, o que se percebe é uma manifestação de signos intersemiótica por excelência, na qual não são apenas imagens que se sobressaem, mas uma imensa variedade de signos que provenientes de outras artes e das mais diversas formas de produção humana. Em que pese o percurso investigativo desenvolvido até aqui, considero que, para este caso, seria vago ou insuficiente insistir na leitura do texto apenas a partir de seu caráter imagético, e passo, então, a investigar o texto estando atento a diferentes linguagens estéticas – pois o próprio pensamento não é apenas constituído por imagens, nem palavras, mas por uma profusão de signos em processo constante de modificação, das mais diversas fontes: cheiros, memórias, sons, sensações etc.

8.1 O contexto de produção de *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*

O livro de Praga: narrativas de amor e arte, foi publicado em 2011 pela editora Companhia da Letras e integra a coleção “Amores expressos”, resultado de um projeto da editora, juntamente com a produtora *RT Features*, o qual teve por objetivo enviar dezesseis escritores brasileiros para cidades em diversos países do mundo, a fim de escrever histórias de amor durante o tempo em que permanecessem no exterior.

A narrativa de *O livro de Praga* é constituída por sete fragmentos que podem ser lidos, por um lado, como contos interconectados, dado o caráter breve, com início, meio e fim de cada sessão; por outro, como se fossem capítulos que constituem um romance, um relato ficcional sobre eventos ocorridos na vida de um personagem durante sua estada em Praga. No

artigo “*O livro de Praga e as encenações de uma impossibilidade*”, Cunha esclarece, no entanto, que, de maneira geral, a crítica “tem entendido que se trata de contos enfeixados em um livro” (2013). Isso porque foi na categoria “melhor livro de contos” que a obra “recebeu dois prêmios literários relativos ao ano de 2011: o da Biblioteca Nacional e o da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA, e foi finalista do Prêmio Jabuti” (CUNHA, 2013).

Embora possa ser visto tanto como um romance quanto como um livro de contos, o fato é que, para a leitura que faço de *O livro de Praga*, essa delimitação entre conto ou romance não é importante: penso que é mais proveitoso perceber que, mais uma vez, Sérgio Sant’Anna está questionando os limites da escrita, tensionando duas formas de escrever de narrar para além de teorizações dogmáticas. Assim, pode-se ler o livro como sendo uma narrativa composta por sete capítulos protagonizados e narrados por Antônio Fernandes, um personagem-escritor que faz “[...] parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo [...]” (SANT’ANNA, 2011, p. 14). As tensões entre realidade e representação já começam por aí: é inevitável associar a trajetória de Sérgio Sant’Anna, um escritor brasileiro que foi enviado pela editora Companhia das Letras para o exterior, com a trajetória de Antônio Fernandes, personagem também escritor enviado a Praga para produzir um livro baseado em suas experiências. Considerando que é recorrente, na literatura de Sant’Anna, a criação de personagens-narradores que se dedicam ao exercício da escrita – basta lembrar, por exemplo, o personagem de “Cenários”, um narrador que busca traduzir em palavras algo que ele gostaria de representar – percebemos desde já que, em *O livro de Praga*, podemos encontrar um comentário em relação ao percurso criativo de escritores, uma metanarração, que, nesse caso, se concentra mais sobre as aventuras e sentimentos vivenciados por um escritor em seu processo de escrita do que sobre as dificuldades ou desafios do ato de escrever.

Vale lembrar que o processo de criação de uma narrativa não se limita somente ao momento da escrita propriamente dita, mas há um período de vivência, de experimentação, de imaginação que, geralmente, precede a produção de qualquer obra. Parece ser essa a ideia da editora: proporcionar um local de passagem, durante um período de tempo não muito longo (aproximadamente um mês), para construir ficção a partir das vivências estrangeiras. Aliás, o próprio nome do projeto, “Amores expressos”, remete à existência de um correspondente direto, que contará histórias de amor localizadas em diversos cenários, geográficos e culturais.

O projeto de criação de um livro a partir da vivência de cada escritor é acompanhado, também, pela criação de um vídeo curta-metragem, disponível para visualização no site da

editora, bem como na rede de publicação de vídeos na internet *Youtube*⁶. Os vídeos produzidos, de gênero entrevista/documentário, oferecem material complementar à leitura da obra, uma vez que veiculam imagens de lugares por onde os escritores passaram durante sua viagem e comentários a respeito da produção de suas obras.

No caso do vídeo da cidade de Praga, há o relato de Sant'Anna em relação aos lugares que lhe interessaram, como o Museu de máquinas sexuais e o Museu da tortura medieval, bem como comentário a respeito de obras que estavam expostas no Museu Kampa. Em seu relato, Sant'Anna deixa claro que as histórias presentes em seu livro não ocorreram de fato, mas são produtos de sua imaginação a partir de suas deambulações na cidade de Praga. Sobre seu processo de produção, Sant'Anna comenta que visitava locais e costumava fazer anotações em papéis avulsos, para, posteriormente, apenas após o retorno ao Brasil, começar a escrever sua narrativa. Com relação a esse procedimento, Sant'Anna explica que não se trata somente da anotação de informações a respeito dos locais, mas de produzir registros que lhe permitiriam rememorar não apenas os fatos, mas também as sensações e sentimentos vivenciados por ele durante sua estada em Praga. Temos então que, conseqüentemente, sua narrativa de ficção passa a estar carregada de efeitos de percepção, emoções reais, vivenciadas por Sant'Anna e que, depois, foram deslocadas para o personagem Antônio Fernandes – eis que, embora se trate de texto de ficção, a formação dos correlativos objetivos do personagem de Sant'Anna tem origem em experimentações reais do escritor.

Em função mesmo da proposta do projeto “Amores expressos”, poderíamos dizer, de antemão, que *O Livro de Praga* se assemelha a um *road movie* – gênero de filme cuja narrativa se desenrola ao longo de uma viagem –, embora o cenário de seus acontecimentos não seja composto por longas estradas, mas ruas e lugares de uma cidade labiríntica. Isso o coloca, de imediato, em proximidade com livros de escritores da “Geração *Beat*”, como os conhecidos *On the road*, de Jack Kerouac, que narra a história de um personagem aventureiro atravessando os Estados Unidos, às vezes com carro e às vezes sem, regado a muito sexo, drogas e bebidas, e *Cartas do yage*, de Willian Borroughs e Allen Ginsberg, que apresenta cartas trocadas entre Borroughs e Ginsberg durante uma viagem daquele a uma região próxima à nascente do Rio Amazonas, em busca de uma droga utilizada por povos indígenas chamada *yage*, ou *ayahuasca*. A trama dessas narrativas organiza-se no entorno de buscas dos personagens, ora por pessoas e lugares, ora por experiências alucinógenas, sempre carregadas por sentimentos de curiosidade e aventura. No caso de Praga, por sua vez, a narrativa

⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=q83vXWWdTYE>

organiza-se no entorno de uma busca, uma busca por amor, pode-se dizer, embora estejamos falando de uma forma de amor bastante peculiar e fetichista, comum nos personagens criados por Sant'Anna. Ou, de forma mais geral, uma busca por experimentações espontâneas de situações que envolvem amor e arte, que, mesmo que no plano da ficção, em termos amplos, pode ser entendida como busca por conformidade e satisfação de um personagem diante da realidade apresentada pelo mundo.

8.2 Leitura descritiva dos capítulos

Vejamos, a seguir, uma breve descrição de cada capítulo, para que, posteriormente, postos em contato e em comparação, torne-se possível a construção de uma leitura para *O livro de Praga*, a partir do viés teórico-comparatista determinado para esta investigação.

Primeiro capítulo: “A pianista”. O livro inicia com o seguinte comentário do personagem-narrador: “Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá, foi o que pensei quando, flanando por Praga, avistei o nome do artista pintado em enormes letras coloridas num grande muro nos fundos de um prédio às margens do rio Moldávia.” (SANT'ANNA, 2011, p. 9). Foi assim que, seguindo a direção daqueles signos, Antônio Fernandes chegou ao Museu Kampa, espaço onde estava acontecendo a exposição de Warhol. Como se percebe, mais uma vez as ficções criadas por Sant'Anna são ambientadas em lugares que existem no espaço não ficcional e carregadas de citações a artistas e obras de arte que, de fato, existem na realidade. A referência a Warhol, nesse capítulo, é de extrema importância, já que é a partir dele que a narrativa de *O livro de Praga* inicia.

Após ser atraído por acordes de piano vindos de uma sala distante no momento em que estava contemplando a exposição de Warhol, o personagem dirige-se ao balcão de informações para perguntar se é possível comprar ingresso para assistir ao concerto. É informado de que se trata das *performances* de Béatrice Kromnstadt, que são destinadas a uma audiência personalizada, geralmente, apenas para um ouvinte que esteja disposto a pagar em torno de três mil euros, “às vezes mais, às vezes menos, dependendo de como a senhorita Kromnstadt avaliar o ouvinte e espectador” (SANT'ANNA, 2011, p. 13). Como se percebe, embora muitas vezes o texto de Sant'Anna faça referência a pessoas e lugares reais, existem também personagens criados, imaginados pelo autor, que existem apenas no campo da ficção. Evidentemente, Kromnstadt é um deles. No desenrolar desse capítulo, após preencher uma

série de pré-requisitos, bem como após beber *becherovka* (bebida alcoólica de origem tcheca), Antônio Fernandes acaba por ser admitido para participar da *performance*, e o que ocorre por lá é um tanto quanto inusitado: ele acaba por descobrir que ele foi convocado não somente para assistir a Kromnstadt tocar, mas para atuar juntamente com ela na composição do seu espetáculo, sendo que esse espetáculo é composto não apenas por música, mas também por cenas de sexo entre a pianista e seu espectador:

Como se tivesse uma partitura diante e dentro de mim, eu sabia que toques devia executar em seguida. E meu pé deixou a mão de Béatrice e foi se introduzindo dentro do seu vestido, explorando aquele território obscuro, acariciando as suas coxas e seu púbis, e Béatrice continuava a tocar, em harmonia com os seus movimentos (SANT'ANNA, 2011, p. 32-33).

A execução da *performance* se encerra no momento em que o personagem atinge o orgasmo, clímax da narrativa. Após sair da parte interna do Museu Kampa, o personagem relata ter tido a sensação de despertar de um sonho, como se a própria realidade parecesse irreal, e acaba por concluir: “depois da audição daquela tarde, eu nunca mais seria o mesmo” (SANT'ANNA, 2011, p. 42).

O curso dos acontecimentos nos capítulos posteriores segue não menos incomum. É como se o personagem estivesse, simplesmente, aberto a qualquer aventura, desprovido de repressões morais e disponível a experiências espontâneas. No segundo capítulo, “A suicida”, o personagem acaba por impedir o suicídio de Giorgya, uma jovem que pretendia pular da ponte sobre o rio Moldávia, e a leva para jantar e, posteriormente, dormir em seu quarto. Uma nova relação sexual ocorre no decorrer da noite, no momento em que Antônio Fernandes e Giorgya começam a se acariciar. Novamente, no desenrolar do capítulo deparamo-nos com o orgasmo do personagem: “[...] e me perdi nele, gozando, e me emocionei ouvindo pequenos gritos e suspiros de Giorgya, em seu orgasmo que não era um gozo qualquer, mas o de uma mulher que era para estar no fundo das águas do Moldávia” (SANT'ANNA, 2011, p. 53). Na manhã seguinte, no entanto, Gyorgia deixou o quarto de Antônio Fernandes e acabou por cometer o suicídio almejado na noite anterior. Ao perceber que Giorgya não está mais em sua cama, o personagem dirige-se até a ponte do rio Moldávia e vê um aglomerado de pessoas observando o corpo de Giorgya, que foi encontrado enganchado em uma escultura localizada nas águas do rio Moldávia, em frente ao museu Kampa. É esse o primeiro momento em que o personagem tem contato com policiais.

No terceiro capítulo, em uma atitude ao mesmo tempo transgressora e alucinada, ao sair para caminhar e refletir sobre o ocorrido com Giorgya, o personagem depara-se com a estátua de Santa Francisca localizada nas proximidades da ponte do rio Moldávia. Mais uma

vez, carregado por um misto de emoção transgressora e alucinação, ele acaba por ter uma espécie de relação sexual com a estátua da santa. O capítulo encerra-se com uma policial acompanhando-o amigavelmente até seu quarto de hotel. No capítulo seguinte, “A boneca”, o personagem supostamente pratica atos sexuais sadomasoquistas com uma boneca, adquirida por ele em uma loja de teatro, após assistir ao espetáculo de luzes e sombras intitulado *Aspects of Alice*, que resultam no estrago da boneca e em uma hilariante visita do personagem à delegacia. No quinto capítulo, o personagem paga para assistir a uma espécie de *strip-tease* de uma mulher que supostamente possuía um texto inédito de Kafka tatuado em seu corpo. No sexto, o personagem acaba por transar com a policial com quem ele havia se deparado no decorrer de alguns capítulos, geralmente após a ocorrência das situações peculiares pelas quais ele passou. Nesse capítulo, ele é também informado pela policial que foi convocado pelas autoridades de Praga a deixar a cidade, tendo em vista o número elevado de complicações em que se envolveu. O último capítulo do romance narra a viagem de volta de Antônio Fernandes ao Brasil. Em uma loja do aeroporto, no entanto, o personagem se depara com um modelo de boneca idêntico ao danificado por ele em um dos episódios e acaba por adquirir essa boneca para levar de lembrança para o Brasil. Por fim, Antônio Fernandes não resiste a seu desejo e começa a apalpar as partes íntimas da boneca, instalado na poltrona do voo noturno que o devolveria ao Rio de Janeiro.

Diferente do que ocorre com o conto “Cenários”, cujo exercício de leitura se assemelhou à montagem de um quebra cabeças, analisado fragmento por fragmento na busca por um significado amplo, o percurso narrativo de *O livro de Praga* pode ser percorrido sem maiores percalços. Em termos gerais, trata-se da história de um personagem que passa determinado período de tempo em uma cidade estrangeira e que, durante essa estada, vivencia situações que envolvem não só conexões com a cidade em si, mas com diversos tipos de relacionamento erótico-sexuais. Todas as circunstâncias, porém, são permeadas pela contingência da representação estética da realidade. É perceptível, por exemplo, nesse curso narrativo, a explicação sobre a chegada do personagem a Praga (como ele foi parar ali), as situações pelas quais ele passou e, por fim, a descrição de seu retorno ao Brasil (seu desfecho). Colocando cada um dos capítulos em comparação, no entanto, é possível observar pontos de convergência entre eles, unidades constantes. Mais do que fatos que poderiam se repetir eventualmente ao longo do tempo, essas recorrências podem ser compreendidas como traços essenciais para a leitura do texto, uma vez que representam marcas que constituem unidade para toda a sua amplitude. Torna-se proveitoso lançar mão de um exemplo para explicar tal argumentação: o fato de o personagem principal beber *becherovka* em um dos

capítulos poderia ser apenas uma, entre muitas, situações ele vivencia ao longo da narrativa; porém, tal fato – o de estar sob efeito de bebida alcoólica – é repetido quase que forçosamente do primeiro ao último capítulo. Há que se pensar que essas repetições não são casuais, mas cuidadosamente construídas por Sant’Anna, para imprimir camadas de significado ao texto. Assim sendo, esses traços recorrentes podem ser entendidos como signos que representam alguma coisa para além do que está dado, mas que pode ser percebido/produzido a partir dos elementos narrativos criteriosamente distribuídos ao longo do texto. É este o viés que pontuará a leitura a partir daqui.

8.3 Busca por convergências e recorrências entre capítulos

A exemplo do fato de o personagem ingerir *becherovka* e outras bebidas alcoólicas em todos os capítulos, justamente no momento que precedem aos acontecimentos mais inesperados, a primeira característica recorrente a ser observada ao longo do texto está relacionada com a estrutura formal de cada capítulo, uma vez que pode ser observada, em cada um deles, uma sequência coerente de fatos e acontecimentos. Em geral, o personagem encontra-se deambulando pela cidade no início de cada capítulo, não necessariamente por suas ruas, mas também por seus museus, bares, estabelecimentos, flanando por pensamentos, quando, inadvertidamente, surge uma situação com a qual ele passa a se relacionar, como, por exemplo, ouvir notas de piano e almejar assistir a um concerto, deparar-se com uma suicida que pretende jogar-se da ponte ou visualizar um cartaz de teatro de luz e sombras enquanto caminha pela cidade. Essa característica recorrente na estrutura dos capítulos confere unidade formal ao texto: um personagem que está à mercê, carregado de curiosidade e disponível a se envolver com as situações que o lugar desconhecido tem a lhe oferecer.

Com o triunfo do capitalismo e o desenvolvimento das cidades – e suas galerias, praças, bares, cafés – entra em cena a figura de um personagem familiar ao discurso da modernidade: um homem curioso em conhecer e entrar em contato direto com a realidade agitada, boêmia e entorpecente da vida moderna. A partir dessas modificações culturais, econômicas e sociais, alguns artistas se dedicaram, então, a retratar esse cenário da vida nas cidades. Tecendo comentários sobre imagens produzidas pelo ilustrador Constantin Guys (1802–1892) no texto *O pintor da vida moderna*, Baudelaire fala sobre a figura do *flâneur*, um homem imerso e envolvido com os labirintos do ambiente urbano:

Para o perfeito Flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade (BAUDELAIRE, 1988, p.170-171).

O afloramento dos espaços urbanos testemunha, assim, o surgimento de “uma figura pública com disposição para vagar, observar e folhear as cenas de rua: o *flâneur* – elemento central na literatura crítica da modernidade e da urbanização” (MENEZES, 2009, p.75). Evidentemente, em Sant’Anna, a criação de um personagem-escritor que deambula pela cidade de Praga – um *flâneur* dos tempos atuais – instala-se na via dessa tradição. Mais do que falar das cidades, Sant’Anna situa-se, então, no conjunto de artistas que se dedicam a falar sobre a vida do homem frente ao contexto moderno (já pós-moderno).

Dentre todas as percepções de um personagem flanando em Praga, o momento em que ele se depara com a exposição *Disaster Relics* parece ocupar espaço central na narrativa, uma vez que é a partir do momento em que o personagem se depara com uma exposição de suas obras, no início da narrativa, que os fatos começam a se desenrolar. O conteúdo dos comentários do personagem em relação ao percurso artístico de Warhol é sugestivo, já que o primeiro capítulo inicia da seguinte maneira: “Não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá [...]” (SANT’ANNA, 2011, p. 9). A exposição em questão chama-se *Disaster Relics*, uma exposição que, de fato, ocorreu no Museu Kampa, e que provavelmente Sant’Anna tenha visitado durante sua estada em Praga, que apresenta, entre outras obras, imagens de corpos de pessoas em situações de tragédia, resultado de recortes de Warhol produzidos a partir de apropriações de imagens de jornais. Embora referências diretas ao nome desse artista não apareçam em todos os capítulos, elas podem ser encontradas de forma recorrente em outros capítulos, a exemplo dos capítulos “A suicida” e “A crucificação”. Assim sendo, considerando o fato de as referências a Warhol serem recorrentes em alguns dos capítulos de *O livro de Praga*, somados à percepção do personagem de que Warhol está em todos os lugares, podemos considerar que a figura de Warhol, bem como o conjunto de sua obra, é repertório imagético-conceitual – reflexo dos interesses do próprio Sant’Anna – que acompanha o percurso do personagem ao longo de sua trajetória.

Conforme o próprio subtítulo do livro sugere, o tema “amor” é argumento basilar em toda a narrativa. No entanto, a forma como esse tema se apresenta ao personagem é extraordinária e singular. O “amor”, em *O livro de Praga*, é figurado pelos atos que envolvem

sexualidade praticados pelo personagem, que não podem deixar de ser compreendidos, no entanto, como atos de amor. Esses atos se diferenciam, *a priori*, de situações que habitualmente imaginamos como sexuais ou amorosas, uma vez que os “objetos” com os quais o personagem se relaciona são raros: uma pianista em cena, uma boneca, uma estátua etc. Não podemos, no entanto, entender tais atos como atividades estranhas ou, corriqueiramente falando, bizarras; antes disso, esses atos são podem ser compreendidos como fruto de um exercício de liberdade e transgressão a preceitos morais do personagem. É esse o tom que os atos de Antônio Fernandes assumem ao longo do romance, e, percebendo o fato de que toda a narrativa se organiza em torno de atos de amor, podemos considerar esse como um dos temas essenciais do texto.

Da mesma forma como é recorrente o relato de situações envolvendo sexualidade, ou, mais especificamente, atos sexuais, podemos considerar, como segundo tema, o fato de que o personagem está em plena relação com uma ampla variedade de objetos provenientes da produção cultural humana. Tal relação é figurativizada, em grande medida, pela forma com que Antônio Fernandes se relaciona com criações artísticas, entre elas obras provenientes da Música, da Literatura e das Artes Visuais. Diferente com o que ocorre, por exemplo, no conto “A mulher nua”, a relação que o personagem estabelece com as obras de arte não é, primordialmente, de contemplação, mas de interação. Assim sendo, conforme, mais uma vez o título indica, a reflexão sobre as artes em geral, tendo como cerne a interação com essas obras, é tema recorrente de *O livro de Praga*, imbricado, naturalmente, ao do “amor”.

8.4 A construção de significados a partir de unidades narrativas e a realidade performática de Sérgio Sant’Anna

Delineamos, até aqui, os elementos de forma e conteúdo que enformam o texto de Sant’Anna. Chegou o momento de colocá-los em análise para a construção de leitura que não tenha, como objetivo, a busca por um entendimento fechado à narrativa, mas que pretende iluminar o texto a partir das questões previamente apontadas e, com isso, construir um entendimento possível de seu significado. Se pensarmos na sugestão de Barthes em *S/Z*, a respeito de que é preciso “estelar” o texto e encontrar nele suas veiazinhas de sentidos, poderíamos dizer que já identificamos pontos de luz em *O livro de Praga*, pontos que antes estavam obscuros. Porém, analogicamente falando, é preciso, agora, descobrir sua órbita,

entender melhor seus movimentos e, talvez, construir desenhos de possíveis constelações a partir desses pontos que são, na origem, aleatórios.

Com relação ao primeiro elemento recorrente de nosso quadro narrativo, temos, no início de cada capítulo, um personagem que anda ao acaso, passeia por locais desconhecidos da cidade, geralmente imerso em seus pensamentos mais profundos, ou em reflexões a respeito dos fatos que aconteceram até seu momento presente. Identificamos esse elemento como uma característica formal do texto. Assim, por exemplo, no primeiro capítulo, o personagem está visitando a exposição *Disaster Relics* de Warhol, quando ouve os acordes de um piano; no capítulo “A pianista”, ele está andando sobre a ponte do rio Moldávia quando se depara com uma jovem prestes a pular; em “O texto tatuado”, sentindo necessidade de anonimato e solidão, o personagem resolve “espairecer o espírito” em um bar chamado “A dançarina”, quando acaba por conhecer um jovem rapaz que o leva até uma jovem nua que possui um suposto texto inédito de Kafka tatuado em seu corpo. No âmbito da ficção, em nenhum dos capítulos os fatos ocorridos foram planejados pelo personagem, ele é, simplesmente, um viajante disponível para o que der e vier, que se deixa levar pelas situações.

Se retomarmos a análise realizada sobre o conto “A mulher nua”, veremos que o personagem-narrador é “fisgado” pela imagem da modelo nua pintada pela artista brasileira Cristina Salgado e, a partir de então, passa a buscar uma compreensão sobre o motivo pelo qual o efeito gerado pela contemplação de “A mulher nua” foi tão arrebatador em sua subjetividade. Seguindo essa linha de raciocínio, no decorrer da leitura teórico-crítica realizada a partir deste conto, afirmou-se que o efeito arrebatador das imagens sobre os personagens criados por Sant’Anna é algo que se assemelha ao efeito do *punctum* de uma fotografia sobre um observador, entendendo que o *punctum* é constituído por detalhes de uma fotografia capazes de atingir um sujeito de forma contundente e inesperada, conforme elucidado por Barthes em *A câmara clara*. Ao ler “A mulher nua”, tornou-se, então proveitoso transpor para a linguagem da pintura o conceito que Barthes delineou a partir da contemplação de fotografias: passamos a entender que é possível observar a existência de um *punctum* – o de algo que se assemelha a ele – também na contemplação de imagens de outra natureza, como no caso da pintura.

O *punctum* de uma imagem atinge um observador de forma arrebatadora, sem que ele possa entender nem mesmo o motivo pelo qual ocorre tamanho efeito. Assim, o *punctum* evoca, no observador, signos das mais diversas espécies – sensações, memórias, imagens, cheiros – e suscita uma inevitável reação. É, portanto, signo aberto, em estado de primeiridade (SANTAELLA, 2008), que se abre à vivência de uma situação, à construção de uma leitura

através da imaginação e, muito possivelmente, à criação de um desejo – basta lembrar o desejo descrito por Barthes de viver no antigo vilarejo enquadrado pela fotografia de Charles Clifford, intitulada *Alhambra* (figura 15).

Com base no conceito de *punctum*, podemos, então, pensar em uma nova transposição. Em *O livro de Praga*, o personagem não apenas contempla imagens, mas se depara com uma ampla variedade de signos ao longo de seu percurso – ora provenientes de linguagens e códigos estéticos, ora provenientes de situações prosaicas, pois os signos estão em toda a parte. Assim como o *punctum* desperta no observador um interesse profundo, único, que o faz mover-se em determinada direção, podemos afirmar que não apenas imagens, mas, essencialmente, de forma mais ampla, signos de qualquer natureza, possuem o poder de pungir de forma contundente a subjetividade de um indivíduo. Talvez seja arriscado falar que se trata do mesmo conceito, tal qual ele se apresenta na recepção de imagens fotográficas, mas fato é que é possível observar reações semelhantes às dos sujeitos que entram em contato com algo semelhante a um *punctum* em situações variadas, não apenas a partir da apreciação de objetos de arte, mas também na vivência cotidiana. É o que acontece, por exemplo, com o personagem de Sant'Anna no desenrolar da narrativa: ele se depara com situações inesperadas e acaba envolvendo-se profundamente com elas. Assim sendo, ouvir acordes de um piano, deparar-se com uma jovem à beira da ponte, visualizar cartazes de uma peça de teatro são instantes, pontos na narrativa, que acabam por alterar completamente, dado seu caráter de fascinação e singularidade, o rumo da trajetória do personagem.

Da mesma forma que é certo afirmar que muitos signos passam despercebidos pela subjetividade do personagem de Sant'Anna, há sempre a explicitação de um signo em especial (um detalhe de algo) que o afetou completamente – algo assim como quando alguém caminha por ruas de uma cidade qualquer, entrando em contato com uma infinidade de signos que não possuem potencial algum de nos chocar, embora ocorra que, vez ou outra, determinada situação acaba por tirar o personagem completamente do rumo de sua trajetória. Talvez não seja coincidência o fato de Sant'Anna recorrer repetidamente a situações que envolvem sexo e o fato de Barthes, em *A Câmara clara*, realizar uma associação entre o *punctum* de fotografias e a eroticidade das imagens. Fato é que a contemplação de imagens fotográficas e a vivência de um personagem em uma cidade desconhecida apresentam pontos em comum. Ambos os casos estão ligados à receptividade de signos e à qualidade que alguns deles carregam de atrair profundamente.

Barthes, conforme já discutido no capítulo anterior, deixa clara a diferença entre fotografias pornográficas e fotografias eróticas; segundo ele, as fotografias pornográficas se

diferenciam das eróticas pelo fato de que as primeiras apresentam uma nudez explícita, quase ingênua, que não é capaz de gerar conflitos e reações do observador, enquanto que as segundas apresentam detalhes que intrigam e que evocam a construção de sentido de um observador. Assim sendo, de acordo com a argumentação proposta por Barthes, signos de caráter erótico têm potencia para ser mais atrativos do que signos pornográficos. Além disso, se entendermos que a idéia de erótico não está unicamente ligada à exposição de atos sexuais, podemos afirmar que a maioria dos objetos estéticos possuem uma certa carga de eroticidade – como, por exemplo, filmes, fotografias, pinturas, textos etc. – já que se destinam, na maior parte das vezes, a atrair o olhar de um observador para sua forma e conteúdo.

Com relação à análise de ficções, de acordo com José Luiz Fiorin, a Semiologia francesa costuma definir etapas da sequência narrativa com o objetivo de delimitar a forma como os elementos se articulam e se modificam ao longo das narrativas (1995). Essas fases dividem-se em: manipulação, ou seja, o momento em que é expressado um querer ou um dever, que geralmente inicia uma ação de um personagem; competência, o momento em que o personagem busca por um saber ou um poder fazer que o autoriza a executar a ação desejada; *performance*, o momento da transformação narrativa propriamente dita; sanção, quando ocorre o reconhecimento de que a performance realmente ocorreu (FIORIN, 1995). Já a Semiótica americana oferece um modo de pensar dividido em três concepções, extremamente geral e abstrato, a partir do qual se torna possível a identificação de uma ação de transformação sígnica, são elas: primeiridade, secundidade, terceiridade. Segundo Santaella:

a categoria da primeiridade inclui as idéias de acaso, originalidade, espontaneidade, possibilidade, incerteza, imediaticidade, presentidade, qualidade e sentimento. Na secundidade, encontramos idéias relacionadas com polaridade, tais como força bruta, ação e reação, esforço e resistência, dependência, conflito, surpresa. Terceiridade está ligada às idéias de generalidade, continuidade, lei, crescimento, evolução, representação e mediação (SANTAELLA, 1999, s.n.).

Com base nessas diretrizes, é factível identificar, na narrativa de Sant'Anna, um modelo constante que rege a construção de cada capítulo. Se pensarmos na Semiótica francesa, temos que: um personagem está caminhando pelas ruas de Praga e, de súbito, depara-se com uma situação não prevista – manipulação –; a partir de então, ele busca entrar em contato/relacionar-se/criar intimidade com o evento/sujeito que surgiu de repente – competência; posteriormente ele acaba por se relacionar com o evento/sujeito surgido na etapa anterior, executando uma ação – fase da *performance* propriamente dita. Por fim, ele deixa o local/sujeito a partir do qual a ação ocorreu e, geralmente, através de reflexões compostas por seu pensamento, ele busca por refletir sobre o fato ocorrido e compreendê-lo –

sanção. Essa estrutura se repete de forma mais ou menos uniforme em todos os capítulos. Da mesma forma, se pensarmos a partir do viés da Semiótica americana, teremos inicialmente um sujeito ao acaso, que, de forma completamente espontânea, depara-se com uma potencialidade, um fato capaz de gerar uma reação – primeiridade; em um segundo momento, o sujeito percebe o estímulo e, entrando em conflito com ele, passa a executar uma reação – secundidade; por fim, o personagem busca por uma conformidade, uma compreensão tanto dos fatos ocorridos quanto de sua própria identidade, etapa essa que não é completamente atingida, uma vez que ele não encontra satisfações/respostas permanentes para seus conflitos – etapa de terceiridade.

No desenrolar dos acontecimentos, a resposta ou reação que preenche de conteúdo a etapa da *performance* do personagem – ou que constitui a experiência em nível de secundidade – sempre recai sobre ações que contemplam atos sexuais. Esse é um fato explícito no texto, recorrente em cada capítulo. Há que se construir sentido, portanto, a partir dessa evidenciação, de modo a atingir camadas de sentido mais profundas, ainda que gerais, as quais possam dizer mais sobre o sentido de existir de nosso personagem, e, por que não, sobre a nossa própria compreensão sobre o que é estar no mundo.

O personagem criado por Sant’Anna leva às últimas consequências atos sexuais ocorridos entre ele e coisas do mundo – não necessariamente pessoas, o que, por si só, acaba por indicar que se trata de uma forma diversificada de relacionar-se. Assim, o que está posto em questão é uma busca recorrente do personagem por prazer, busca essa que não intenta satisfazer somente necessidades físicas, mas tem, por objetivo, uma resolução subjetiva. Penso que a sexualidade em Sant’Anna é signo máximo de uma necessidade um tanto mais complexa e capital.

Por tratar diretamente do tema da eroticidade em sua relação com o comportamento humano, Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), pode contribuir para elucidar questões relacionadas a essa hipotética busca ainda obscura dos personagens de Sant’Anna. Esse livro é um intrigante estudo teórico que, em tom ensaístico, apresenta um entendimento sobre o que a atividade sexual humana representa em sua essência, além de elucidar que morte e sexo, na verdade, apresentam muito em comum – talvez, assim, não seja coincidência que o tema da morte apresente-se, em vários capítulos de *O livro de Praga*, no entorno das situações que envolvem práticas sexuais.

O argumento que sustenta todo o pensamento de Bataille em *O erotismo* (1987) é a ideia de que existe uma descontinuidade essencial na constituição de cada sujeito: “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 11), ou, ainda “somos

seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível” (BATAILLE, 1987, p. 12). Desse modo: “Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre” (BATAILLE, 1987, p. 11). Frente a esse contexto, a comunicação entre os indivíduos, segundo Bataille, é uma das formas que o homem encontra de aliviar a tensão gerada por essa impossibilidade de continuidade, embora nunca seja capaz de suprimir por completo tal distanciamento. Da mesma maneira, por exemplo, a criação de textos poéticos é capaz de nos conduzir, mesmo que de forma imaginária, à ilusão de uma eternidade, à fusão de objetos distintos.

A humanidade esforçou-se desde os tempos mais remotos para alcançar uma continuidade libertadora. Nesse sentido, atração sexual erótica entre corpos pode ser compreendida como uma busca de solução desta angústia existencial humana. É fortemente simbólica a ideia de dois corpos que buscam se unir, transformarem-se, mesmo que momentaneamente, em um só corpo. Por erotismo, Bataille entende que é uma criação eminentemente humana que se diferencia da atividade sexual simples praticada pelos animais: o erotismo é uma criação psicológica independente do fim natural da reprodução. Assim, a atividade sexual humana é permeada de preenchimentos, de construções de sentido, que tornam o desejo uma construção que vai além de uma busca física, sendo capaz de introduzir uma “dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 1987, p. 14).

A relação entre erotismo e morte é também carregada de significação. Em primeira instância, a morte é a representação máxima do encerramento da descontinuidade dos seres. Quando um indivíduo morre, sua descontinuidade é concluída. A morte é uma representação extrema de continuidade, assim como o ato sexual erótico aspira a esse fim. Para sustentar melhor sua proposição, Bataille recorre à biologia: segundo ele, para que uma reprodução entre corpos sexuados se efetive, é preciso que haja uma fusão entre o espermatozoide da metade masculina e o óvulo da metade feminina. Essa fusão é a efetivação de uma continuidade, no entanto, para que ela possa ocorrer, é preciso, necessariamente, que tanto a parte masculina como a parte feminina deixem de existir. A fusão entre as duas metades só ocorre, portanto, se sancionada a morte das duas descontinuidades iniciais, acabando por gerar não um ser contínuo, mas um ser, novamente, descontínuo, pois as duas partes extintas não passam a coexistir nesse novo ser como uma realidade unificada, mas acabam por criar uma alteridade descontínua.

Em termos do comportamento humano, Bataille estabelece, também, proximidades entre amor e morte. Segundo ele, a forma mais extremada de amor ocorre quando os seres são acometidos por paixões. Ironicamente, a paixão é tanto associada com felicidade como com sofrimento, já que “sua essência é a substituição de uma descontinuidade por uma continuidade maravilhosa entre dois corpos. Mas essa continuidade é sobretudo sensível na angústia, uma vez que ela é inacessível” (BATAILLE, 1987, p. 15). Segundo ele, daí ocorre que, por exemplo, se um amante não pode possuir um ser amado, algumas vezes deseja, então, matá-lo. Do lado oposto, quando dois sujeitos deliram de prazer em uma situação de gozo, a sensação que se tem, algumas vezes, é a de uma pequena morte – *La petit mort*, como diriam os franceses –, já que os corpos estiveram tão unidos que pareceram ter vencido suas descontinuidades essenciais.

Bataille completa seu raciocínio referindo-se à Literatura, citando Sade: “não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que associá-la a uma idéia libertina” (SADE apud BATAILLE, 1987, p. 18). Podemos, então, concluir que a argumentação de Bataille sob a égide do erotismo é coerente: primeiro, o homem está em constante busca por resolver sua descontinuidade essencial, almejando, em suas ações, a ilusão de uma continuidade; segundo, os limiares que separam amor e morte podem ser compreendidos como sensíveis, já que a finalidade última de ambos é, fundamentalmente, a mesma.

A partir da reflexão a respeito do erotismo em Bataille, podemos, então, depreender uma leitura para o personagem criado por Sant’Anna. Antônio Fernandes é ser inquieto, em constante busca por uma satisfação cujos limites do prazer ele mesmo desconhece. Todas as suas ações acabam por resultar em atividades ligadas ao sexo – ações essas que não estão mais sendo entendidas como a simples necessidade de satisfação física, mas como signo de uma necessidade maior. O foco de seus interesses sexuais não está localizado, necessariamente, em outros sujeitos – ou no corpo físico propriamente dito – mas admite a contemplação de objetos que se distanciam do humano, valorizando a capacidade de simbolização erótica a partir de fetiches: o ato performático de uma pianista, a imagem de uma santa, o corpo de uma boneca etc.

Conforme assinala Jean Baudrillard, a utilização do termo “fetiche” é perigosa, “não só porque faz curtos-circuitos na análise, mas porque, orquestrado desde o século XVIII pelos colonos, etnólogos e missionários, veicula toda a ideologia ocidental cristã e humanista” (BAUDRILLARD, 1972, p. 94). Segundo ele, o termo apareceu na França no século XVII e vem do “português feitiço, que significa << artificial >>, o qual vem do latim *facticius*” (1972, p.96). No entanto, ao longo do tempo, o sentido original do termo foi alvo de

sucessivas distorções semânticas e novas apropriações: basta perceber que atualmente o utilizamos em uma ampla gama de situações: “feticismo dos objetos, feticismo do automóvel, feticismo do sexo, feticismo das férias etc.” (1972, p.93).

Mariana Botti apresenta, no artigo “Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher”, uma revisão teórica sobre o termo, enfocando sua relação com o erótico. Segundo ela, as primeiras aparições do termo relacionado à sexualidade surgem no campo da literatura psiquiátrica, mais especificamente, no artigo “Psychopathia Sexualis” (1886), escrito pelo neuropsiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), sendo utilizado, inicialmente, para designar perversões ou desvios sexuais (BOTTI, 2003). Na esteira dessa discussão, Sigmund Freud desenvolveu estudos sobre o fetichismo, chegando a apresentar uma explicação para o seu surgimento:

o fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que - por razões que nos são familiares - não deseja abandonar. O que sucedeu, portanto, foi que o menino se recusou a tomar conhecimento do fato de ter percebido que a mulher não tem pênis (FREUD, 1974).

De acordo com a perspectiva apresentada por Freud, o afloramento dos fetiches, no entanto, não é de todo prejudicial para o homem adulto, sendo até mesmo desejáveis ao invés de temidos. Isso porque os fetiches, na teoria de Freud, representam um triunfo da criança sobre a ameaça da castração e uma proteção contra ela. Evidentemente, apesar de inegável importância para a evolução dos estudos sobre sexualidade, a concepção apresentada por Freud para tal terminologia não se faz aplicável nos dias atuais, uma vez que tanto os estudos como as próprias concepções sociais sobre sexualidade se alteraram grandemente no decorrer do século XX e início dos anos 2000. Não se deseja elaborar, aqui, uma investigação demasiadamente longa a respeito do termo fetiche, antes disso o interessante é destacar uma concepção que torne mais claro e sintético o entendimento sobre o tema, de forma que colabore com a elucidação de alguns aspectos do texto de Sant’Anna. Frente a isso, é relevante a definição apresentada por Botti para a qual “A noção de fetichismo perdeu hoje um pouco do caráter perverso que possuía anteriormente: no senso comum, um fetiche significa apenas uma fantasia sexual capaz de estimular o desejo”. Some-se a isso a perspectiva apresentada por Baudrillard, para a qual fetiche é “uma força, uma propriedade sobrenatural do objeto e, conseqüentemente, um potencial mágico semelhante no sujeito” (BAUDRILLARD, 1972, p.96). Considerando, assim, que qualquer objeto é passível de ser interpretado como objeto de fetiche – dependendo de uma pré-disponibilidade, é claro, por parte de seu observador – torna-se eminentemente viável a compreensão de que, em *O livro*

de Praga – de forma análoga ao que já havia sido constatado em “A mulher nua” com relação à maneira com que o narrador se relaciona com imagens –, mais do que na corporeidade física dos indivíduos, o personagem/narrador está interessado nas situações e nos objetos que encontra ao longo de sua deambulação por Praga, encontrando-se sempre aberto às possibilidades de criação erótico-psicológico-fetichista a partir deles.

No capítulo “A suicida”, sexo e morte aparecem de forma intimamente relacionados. Nesse capítulo, a jovem que almeja cometer suicídio revela que atirar-se da ponte do rio Moldávia permitiria a ela encontrar um conforto no fundo do mar. Em posse de algum fetiche com esse desejo, é como se ele mesmo pudesse possuir a resolução. Considerando os preceitos de Bataille, em última instância, podemos afirmar que o personagem está em constante busca por resolução de uma impossibilidade da existência humana, o que, nos moldes de Bataille, sob a ótica do erotismo, pode ser entendido como uma busca simbólica por uma continuidade libertadora. O personagem, portanto, não interage unicamente com indivíduos, mas apresenta-se em relação com as coisas do mundo, projetando seus desejos eróticos no que quer que seja. Deparamo-nos, então, com uma função fundamental dos signos: a qualidade atrativa que alguns deles evocam sobre seus observadores, na forma como foi comentado anteriormente, o que, a exemplo do *punctum* proposto por Barthes, corrobora com a busca dos indivíduos por essa satisfação. Os signos são, assim, como elos de comunicação entre o homem e o mundo. Ao se satisfazer através de signos, mesmo que momentaneamente, o personagem diminui a distância entre ele e tudo que existe, o abismo entre dois existentes – entre dois signos – e, atingindo um instante de continuidade, acaba por acreditar na ilusão de ter rompido com sua descontinuidade existencial.

Falamos anteriormente que outra característica recorrente de *O livro de Praga* é a utilização de referências às mais diversas formas de produção humana, em especial, a fazeres artísticos e códigos e objetos estéticos. A partir dessa constatação, o que fica claro, com a leitura do livro, é que o personagem não assume uma posição de contemplação – a imagens, a esculturas, a musicalidades, por exemplo –, mas assume uma atitude de interação com esses objetos que se apresentam a ele. Diferentemente, portanto, do que acontece no conto “A mulher nua”, no qual o personagem contempla a imagem de uma pintura e, a partir daí, busca entender seus significados, aqui ocorre que tal busca de compreensão se dá a partir do estabelecimento de elos experienciais.

Não é a primeira vez que essa forma de relacionar-se com objetos e códigos estéticos aparece na escrita de Sant’Anna. Em *Um crime delicado* (SANT’ANNA, 1997), o personagem principal – também um sujeito que se dedica a escrever, nesse caso, um

importante crítico de teatro – passa a relacionar-se sexualmente com Inês, uma a modelo escolhida por um pintor sem muito sucesso, Vitório Brancatti, para produzir quadros com conteúdo de nudez. Ocorre que, em determinado momento, o personagem foi acusado de ter abusado da modelo, tendo praticado atos libidinosos contra sua vontade. Uma vez que o personagem encontrava-se entorpecido de álcool todas as vezes que encontrou a modelo – característica que é semelhante aos fatos ocorridos em *O livro de Praga* –, nem mesmo ele consegue entender se, de fato, o ocorrido tratou-se de um abuso ou simplesmente de uma relação de amor. O caso é levado às últimas consequências pela modelo, incentivada pelo artista que a pinta nua e com quem vivencia um nada convencional caso de amor, e o personagem de Sant’Anna passa a responder criminalmente por acusações, sendo obrigado a prestar depoimento sobre o ocorrido. Os acontecimentos envolvendo o crítico de teatro, o artista e a modelo acabaram por virar notícia na imprensa e, aproveitando-se ou não da oportuna atenção dos jornais que o caso lhe proporcionou, Vitório Brancatti acabou por reconstituir em uma instalação artística, na Documenta de Kassel⁷ (Alemanha), uma das mais importantes exposições do mundo, uma réplica do interior do ambiente em que o suposto crime ocorreu, juntamente com objetos pessoais de Inês. Ao final, o personagem de Sant’Anna questiona-se o que se passou foi, de fato, um crime não premeditado, ou se todos os acontecimentos não passaram de uma ação artística de Vitório Brancatti – uma espécie de performance –, que acabou por ser confirmada pela instalação realizada na Documenta de Kassel.

Nesse sentido, *Um crime delicado* apresenta grandes semelhanças com *O livro de Praga*, especialmente a partir do fato de o personagem principal encontrar-se sob efeito de álcool nos momentos que precedem os acontecimentos que dão rumo à narrativa e de que as ações executadas em muitos momentos se assemelham com performances artísticas, o que acaba por, inevitavelmente, evocar uma discussão sobre limiares entre o que são fatos da realidade e o que são fatos artísticos nas ficções de Sant’Anna. Assim como em *Um crime delicado*, em *O livro de Praga* o fato de o personagem fazer uso de álcool e o fato de, ele mesmo, ser o relator dos acontecimentos nos tira, imediatamente, a possibilidade de confiar nele: os acontecimentos que se passaram de fato ocorrem, ou não passam de uma alucinação da mente entorpecida e criativa do personagem? O consumo recorrente de bebidas alcoólicas,

⁷ A documenta de Kassel é uma exposição de arte contemporânea que ocorre a cada 5 anos, na Alemanha. Segundo informações presentes no site da Documenta de 2007, “A Documenta é considerada como a mais importante exibição de arte contemporânea, chamando a atenção de todo o mundo. Foi iniciada em 1955 pelo artista e educador de arte Arnold Bode, em Kassel. Depois do período da ditadura nazista, foi criada com o objetivo de reconciliar a vida pública alemã com a modernidade internacional” (DOCUMENTA KASSEL, 2007) (tradução do autor).

assim, corrobora com a criação de um caráter de dúvida, inexatidão sobre os fatos ocorridos, bem como oferece suporte à criação de uma narrativa com forte apelo *non-sense*.

Pode-se dizer que a atitude do personagem-narrador de *O livro de Praga* em sua relação com inúmeras linguagens e códigos estéticos, bem como com fatos e situações do cotidiano, se assemelha, em grande medida, à prática de performances artísticas. Nesse sentido, o personagem não apenas contempla obras de arte ou eventos da sua estada em Praga, mas encontra-se em relação com eles, partindo dos mesmos para executar ações – espécie de espetáculos – para seu público leitor. Sendo investigada principalmente no campo de estudos das Artes Visuais, a *performance* é reconhecida atualmente como uma forma de arte cujos praticantes “usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações” (ROSELLE, 2006, p. IX). Ou seja, considerando a coexistência de inúmeros códigos e linguagens estéticas no desenrolar das ações da narrativa, explicitados por meio de referências, as ações desempenhadas pelo personagem de Sant’Anna podem ser associadas com ações praticadas por um *performer*. Assim como, por exemplo, no conto “Cenários”, passamos a entender a natureza do personagem narrador como um encenador de possíveis cenários cujas criações tinham, por objetivo, expressar determinada qualidade de sentimento vivenciada por ele, em *O livro de Praga* podemos considerá-lo como um personagem *performer*, alguém que age a partir de acontecimentos reais, mas que acaba por criar uma prática inebriante, carregada de signos de natureza diversa: uma realidade performática, talvez. Trata-se, sem dúvidas, de uma forma diferente de relacionar-se com signos, que Sant’Anna vem desenvolvendo através dos personagens criados em seus trabalhos mais recentes. Por fim, há que se pensar que já não basta para Sant’Anna, ou pelo menos para seus personagens, a busca por compreensão das coisas do mundo através, única e simplesmente, do olhar, da contemplação de imagens, mas agora é o contato experiencial, estar em relação com elas. Isso, porque relacionar-se é uma das formas mais efetivas de compreender.

Até aqui realizamos uma leitura transversal da obra, investigando o que cada capítulo exhibe em comum com os demais, de modo a identificar significações recorrentes em cada um deles. Assim, a escrita de cada capítulo de *O livro de Praga* pode ser compreendida como um contar e recontar de uma mesma história: embora os eventos ocorridos e as performances desempenhadas pelo personagem se diferenciem em cada capítulo, os temas e as questões essenciais da obra se repetem. Agora, de forma mais clara, é possível, então, perceber que as deambulações do personagem e as ações que ele acaba por desempenhar não acontecem ao

acaso, mas – como em uma unidade de acontecimentos – acabam por apontar para uma busca recorrente por resolução de problemáticas existenciais. Falar em sexualidade, bem como utilizar-se de entrecruzamentos de códigos e linguagens estéticas, é, por conseguinte, estratégia própria de Sant’Anna para tocar em calcanhares de Aquiles dos sujeitos humanos.

Se pensarmos, agora, no percurso completo da narrativa – atentando não apenas para os acontecimentos de cada capítulo, mas para o desenrolar dos fatos a partir do momento em que o personagem visita a exposição de Warhol até o momento em que ele retorna ao Brasil – iremos perceber que todas as histórias narradas convergem para um mesmo objetivo. Conforme comentado no capítulo anterior, é a partir do momento em que o personagem se depara com uma exposição de obras de Warhol, no início da narrativa, que os fatos começam a se desenrolar. Mais precisamente, as ações inusitadas da narrativa iniciam-se a partir do momento em que Antônio Fernandes toma conhecimento do contexto temático e conceitual da exposição de Warhol. Sant’Anna, além de descrever algumas obras que o personagem encontrou em *Disaster Relics*, cita algumas frases de Warhol que podiam ser encontradas nas paredes da exposição, entre elas: “[...] quando você vê uma foto aterrorizante um monte de vezes (*over and over again*), ela acaba por não produzir nenhum efeito” (SANT’ANNA, 2011, p. 10). A intenção final de Warhol com a exposição – ou, pelo menos, o que o personagem depreendeu dela – é clara: familiarizar-se com a morte a partir de sua repetição. Ora, por que não dizer, posicionando lado a lado o contexto da exposição *Disaster Relics* e o contexto de *O Livro de Praga*, que o raciocínio de Warhol e Sant’Anna são da mesma ordem? Repetir atos sexuais aparentemente insanos é, em última análise, muito semelhante ao ato de repetir imagens de morte. Basta lembrar a proposição de Sade expressa por Bataille, comentada no início deste subcapítulo, para a qual a melhor maneira de familiarizar-se com a morte é associá-la a uma ideia libertina. Familiarizar-se com a consciência de que a existência é descontínua, ininteligível e findável e, com isso, amenizar angústias e fragilidades humanas. A sensação de olhar para um abismo – segundo Bataille – é vertiginosa; não é à toa que, em suas realidades performáticas, o personagem de Sant’Anna esteja o tempo todo sob o efeito de álcool e se depare com situações eminentemente que fogem ao seu controle – trata-se de tarefa difícil que a arte, criando constelações de sentido sobre uma realidade obscura, busca incessantemente resolver. *Over and over again*.

CONCLUSÃO

Chegamos ao final desta dissertação após o desenvolvimento de uma investigação que contemplou, fundamentalmente, duas etapas. Primeiro, elaborou-se pesquisa de cunho teórico, que abarcou desde uma elucidação a respeito do estado da Arte Contemporânea, até questões relacionadas a aproximações entre palavra e imagem, tomando como centro da investigação a observação de referências imagéticas no contexto da produção de textos literários. Evitando-se uma lógica demasiadamente simplificadora, sob o viés da concepção geral de signo proveniente da Semiótica e entendendo o texto literário como objeto aberto e plural (BARTHES, 1970), chegou-se à reflexão de que não apenas imagens, mas também signos de infinitas naturezas, estão presentes nos atos de criação literária: sem deixar de ter o verbal no seu centro, a escrita possui, eminentemente, uma natureza intersemiótica. Foi o próprio texto de Sant’Anna que ofereceu as diretrizes para o desenvolvimento dessa primeira etapa, uma vez que leituras prévias de inúmeros de seus textos indicavam que a presença de inúmeras referências a outras artes – e, especialmente, a citação a obras de artistas provenientes das Artes Visuais – era elemento recorrente em seu percurso como escritor. Sabíamos, desde o início, que Sant’Anna era *expert* no manejo de signos em seu exercício de linguagem literária, oferecendo ao leitor uma abundante variedade de códigos, linguagens e objetos estéticos no contexto de suas obras.

A segunda etapa delineou-se a partir da seleção (e posterior leitura) de três contos em que essas relações interartísticas e intersemióticas se faziam presentes de forma evidente e desempenhavam função fundamental no encadeamento da narrativa: “Cenários”, “A Mulher Nua” e *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*.

Em “Cenários”, deparamo-nos com a figura de um narrador-encenador ensaiando inúmeras tentativas de escrever sobre algo que ele gostaria de expressar – talvez uma realidade, um sentimento ou uma emoção. Essas tentativas, no entanto, não prosperam bem, uma vez que, não satisfeito, o narrador-encenador acaba por sempre encerrar cada uma delas com a frase “Não, não é bem isso”, criando sucessivos fragmentos os quais, em conjunto, acabam por constituir uma unidade de sentido. A presença de relação entre palavra e imagem no texto acaba tornando-se predominante no momento em que o personagem recorre à pintura *Nighthawks*, do pintor norte-americano Edward Hopper, na tentativa de expressar aquilo que

não estava sendo possível através do exercício de linguagem verbal. Ao final do texto, Sant'Anna explicita o problema do ato da escrita: a tarefa do escritor é sempre buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa de suas mãos “como um sapo e sempre se coloca mais adiante” (SANT'ANNA, 2007, p. 180), algo como, através de uma escrita autorreferente, expressar, por meio de seus personagens, problemas inerentes ao ato criativo da escrita.

Com a leitura de “A mulher nua”, foi possível novamente observar a presença de um personagem principal envolvido com o ato de criar. No entanto, diferente do que ocorre em “Cenários”, o conflito alinhavado nesse conto expõe não um obstáculo relativo ao ato de criação literária, mas uma dificuldade de compreensão do motivo pelo qual determinada imagem – uma pintura sem nome da artista brasileira Cristina Salgado – foi capaz de gerar tamanho efeito sobre sua subjetividade. O personagem-narrador, então, aventura-se novamente em uma busca – com ares de investigação comparatista – por entendimento de algo que foge de seu domínio. Temos Sant'Anna, mais uma vez, buscando articular narrativa que, por um lado, desnuda aspectos relacionados ao processo criativo da escrita e, por outro, explicita possibilidades (e também impossibilidades) de compreensão das coisas de si próprio e do mundo (ou seja, dos signos em geral) por meio do exercício literário.

A partir da leitura de *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, percebemos um aumento de complexidade no que tange à forma como Sant'Anna introduz e articula signos provenientes de diversas fontes e linguagens artísticas em seu texto literário. Além do fato de a narrativa se desenvolver, mais uma vez, no entorno das percepções de um personagem-escritor, vale também observar que, aqui, o narrador de Sant'Anna deixa de ser um personagem envolvido na atividade de contemplar imagens e passa a ser um indivíduo ativo algo como um *performer* – em sua relação com obras artísticas. Se, antes disso, em grande parte de seus textos, Sant'Anna costumava articular e incluir, em seus textos, referências a outras Artes, bem como se, por exemplo, em *Um crime delicado*, Sant'Anna chegou mesmo a criar um personagem narrador que era crítico de teatro e que acabou envolvendo-se com uma trama de acontecimentos que incluem a imersão desse mesmo personagem em uma obra-*performance* de um artista visual, dessa vez, mais do que nunca, tanto o caráter autorreferente da narrativa como a presença de citações interartísticas aparecem escancarados em *O Livro de Praga*. Retomando, assim, elementos que estão presentes em contos produzidos há, pelo menos, trinta anos, eis um escritor cujo percurso artístico se dá em uma mesma direção – qual seja: uma escrita literária na confluência de códigos e linguagens estéticas, de caráter

autorreferente e problematizador da atividade da escrita – perfazendo um projeto artístico bastante conexo e harmonioso.

Evidentemente, a forma como Sant’Anna se relaciona com imagens através de seus textos ocupa lugar central na constituição desse projeto. Não raro, relações entre palavra e imagem – e, mais especificamente, entre Literatura de Artes Visuais – acabam por constituir a principal fonte dos conflitos vivenciados pelos personagens criados por Sant’Anna ao longo de suas narrativas. Conforme desenvolvido ao longo desta dissertação, em analogia ao termo *punctum* proposto por Barthes (1984), é como se algumas imagens atingissem o observador, pungindo como flechas a percepção dos personagens criados por Sant’Anna, fazendo com que, depois de entrar em contato com elas, suas trajetórias nunca mais sejam as mesmas. Pode-se dizer, portanto, que imagens impulsionam efeito arrebatador sobre a literatura de Sant’Anna. O narrador em Sant’Anna não se vale, no entanto, do imaginário formatado pela leitura de representações visuais em detrimento daquelas geradas pela direta representação verbal da objetividade, mas recorre a ele de modo a suplementar a busca pelos possíveis significados da palavra escrita. Pode-se dizer que, através da criação de textos em diálogo com imagens, Sant’Anna potencializa o campo de produção de texto literário, lutando – mesmo que de forma hipotética e simbólica – para delatar, amenizar e combater as fragilidades e vicissitudes do ato da escrita.

É característica importante de seu percurso a utilização de cenários ambientados em espaços urbanos das cidades contemporâneas, com ênfase na movimentação e encontros de pessoas durante o período noturno, que geralmente se passam em ambientes boêmios tais como ruas, galerias, bares, lanchonetes e teatros. Esses cenários favorecem à construção de narrativas de caráter nebuloso, por um narrador ficcional muitas vezes sob o efeito de álcool, o que faz com que a incerteza sobre os fatos (até mesmo por parte do narrador) seja elemento recorrente na obra de Sant’Anna. Além disso, é marcante também a recorrência aos temas violência, morte e, especialmente, sexo, que aparecem, com frequência, de forma relacionada, indicando ao leitor uma possível proximidade entre, por exemplo, atos sexuais e cenas de brutalidade.

Estelando o texto, avançamos em nossa leitura na busca de compreender o motivo pelo qual temas, tais como sexo, bebida, violência e morte surgem, geralmente, de maneira interconectada nos textos de Sant’Anna. Através da leitura de “A mulher nua”, por exemplo, chegamos à inferência de que, compreendendo melhor o efeito que determinadas imagens – especialmente imagens que apresentam conteúdo erótico – geram sobre sua percepção, o narrador apreende melhor não apenas questões relacionadas às coisas do mundo, mas também

articula uma maneira de melhor compreender a si próprio. Por outro lado, colocando-se *O livro de Praga* em relação com proposições encontradas no estudo *O Erotismo*, de Georges Bataille, percebe-se a proximidade entre sexo e morte: ambos tendem a resolver uma angústia eminentemente humana, qual seja, a de dar-se conta de que somos seres descontínuos e a de que, entre cada um de nós, existe sempre um abismo. Para além da compreensão de temas mais específicos, tais como o da relação entre sexo e morte, o que subjaz, no percurso literário de Sant'Anna é a busca por solucionar ou amenizar conflitivas próprias à vivência humana: face a uma realidade opaca e impenetrável, temos sempre um sujeito que persiste em melhor compreender como funcionam as coisas do mundo, ou, em outras palavras, uma busca por entendimento sobre o significado do existir.

Assim o faz através do exercício literário, manejando signos de forma indisciplinada e repetindo sempre – *Over and over again* – sua busca por encontrar a palavra certa – *le mot juste*, nas palavras de Flaubert – para necessariamente descobrir ao final que não, não é bem isso.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **Calligrammes**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Valter Lellis Siqueira Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. In: A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BARTHES, R. **S/Z**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 1970.

BARTHES, R. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CARVALHAL, T. F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 1, p. 9-21, 1991.

BIBLIOGRAPHY BAUDRILLARD, J. **Para uma crítica da economia política do signo**. Tradução de Aníbal Alvez. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora Ltda., 1972.

BIBLIOGRAPHY BBC NEWS. **Mona Lisa 'happy', computer finds**. BBC NEWS, 2005. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4530650.stm>>. Acesso em: 6 jan 2013.

BOTTI, M. M. V. **Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher**. **Cadernos Pagu** (21), 2003. 103-131.

BRAQUE, Georges. **Natureza morta com um par de bandeiras**. 1911. Pintura. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art, 2006. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.363.11>>. Acesso em: 7 agosto 2012.

CENÓGRAFO. In: VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

CLIFFORD, Charles. Alhambra. 1854-1856. Fotografia, preto e branco. In: BARTHES, R. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CATTANI, I. B.. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Sérgio Sant'Anna (autor)**. Companhia das Letras. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00441>>. Acesso em: 6 agosto 2011.

CONTO. In: E-DICIONÁRIO de termos literários. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>.

COUBERT, Gustave. **Un enterrement à Ornans**. Pintura. IN: WIKIPEDIA: l'encyclopédie libre. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg. Acesso em: 18 junho 2012.

COUBERT, Gustave. **Os quebradores de pedras**. 1849-50. Pintura. IN: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Courbet_cortadores_de_pedras_\(II\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Courbet_cortadores_de_pedras_(II).jpg). Acesso em: 18 junho 2012.

COUBERT, Gustave. **Os camponeses de Flagey**. Pintura. In: MUSÉE D'ORSAY. Le réalisme. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/le-realisme.html>>. Acesso em: 17 junho 2012.

CUNHA, J. M. S. Literatura e cinema: uma história de relações complexas. In: MARTINS, A. M. **Itinerários de leituras: ensaios sobre literatura**. Pelotas: EDUFPeL, 2003.

CUNHA, J. M. S. Investigação paratextual sobre *Um crime delicado*. **Revista da Anpoll**, p. 113-199, 2007. ISSN 23. Acessado em 25 junho de 2011. Disponível em <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/109/101>.

CUNHA, J. M. S. O livro de Praga e as encenações de uma impossibilidade. In: PEREIRA, H. B. C. **Ficção brasileira no século XXI - terceiras leituras**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2013. (no prelo)

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DELACROIX, Eugène. A liberdade guiando o povo. 1831. Pintura. In: DE SOUSA, M. H. R. R. O Globo Blogs. **globo.com**, 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/08/17/pintura-liberdade-guiando-povo-1831-316632.asp>>. Acesso em: 16 junho 2012.

DIRETOR. In: VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

DOCUMENTA KASSEL. Documenta Kassel 2007. **documenta12**, 2007. Disponível em: <<http://www.documenta12.de/geschichte010.html?&L=1>>. Acesso em: 6 jan 2013.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 10. ed. Campinas: Papirus, 2007.

ENCENADOR. In: E-DICIONÁRIO de termos literários. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS ITAÚ CULTURAL, 06 abril 2010.

FERREIRA, E. A efrase como técnica de transcrição intersemiótica. **Anais do XI Encontro Regional ABRALIC**. São Paulo: [s.n.]. 2007.

FIORIN, J. L. A noção do texto na Semiótica. Porto Alegre: **Organon**, v. 9, 1995.

FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud vol. XXI**. Rio de Janeiro, Imago, 1974 [1927].

FREUD, S. **Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood**. Tradução de Alan Tyson. New York - London: W.W. Norton & Company, 1964 [1910].

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: POSLIT UFMG, 2006.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, R. C. O nômade e a geografia (lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea). Revista SemeaR. **Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro, v. 10, p. 135-151, 2004.

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1994.

GOTLIB, N. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GOYA, Francisco. La Maja Desnuda. 1800. Pintura. In: MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Galería Online. **Museo Nacional del Prado**. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/la-maja-desnuda/oimg/0/>>. Acesso em: 20 setembro 2012.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HOPPER, Edward. **Nighthawks**. 1942. In: THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. Edward Hopper. The Art Institute of Chicago. Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/hopper/artwork/111628> >. Acesso em: 18 janeiro 2012.

HOPPER, Edward. **Eleven A. M.** 1926. Pintura. In: SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. An Edward Hopper scrapbook. **Smithsonian American Art Museum**.

Disponível em: <<http://americanart.si.edu/hopper/p07b-eleven.html>>. Acesso em: 18 setembro 2012.

HOPPER, Edward. **Morning in a city**. 1944. Pintura In: WIKIPAINTINGS: VISUAL ART ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<http://www.wikipaintings.org/en/edward-hopper/morning-in-a-city>>. Acesso em: 18 setembro 2012.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de MARina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

KRANZFELDER, I. **Hopper**. Tradução de Carlos Caramés (para o espanhol). [S.l.]: Taschen, 2010.

LICHTENSTEIN, J. **A pintura - Vol. 7: O paralelo das artes**. Tradução de Magnólia Costa (coord. de tradução). São Paulo: Ed. 34, 2005.

MAPPLETHORPE, Robert. **Sem título**. 1973. Fotografia, preto e branco. In THE ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION. THE ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/male-nudes/>>. Acesso em: 2012.

MAPPLETHORPE, Robert. **Sem título**. 1977. Fotografia, preto e branco. In: ELISA - MY REVIEWS AND RAMBLINGS. Elisa - My reviews and Ramblings. Disponível em: <<http://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1102692.html>>. Acesso em: 25 setembro 2012.

MENEZES, Marcos Antonio. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, Dândi, Flâneur. In: **Revista fato&versões**, n.1, v.1, p. 64-81, 2009. Disponível em: <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/view/76/69>. Acesso em: 25 janeiro 2013.

MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS-UOL. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: setembro 2012.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

NITRINI, S. M. **Apresentação: XI Congresso Internacional da Abralic 2008**. 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/>>. Acesso em: 5 novembro 2011.

PAMUK, O. Palavras, quadros, objetos. In: PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 66-87.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICASSO, Pablo. **Nude in na armchair**. 1959. Pintura. In: PABLO-RUIZ-PICASSO.NET. **Picasso**. Disponível em: <<http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-241.php>>. Acesso em: 25 setembro 2012.

PIGNATARI, D. **Semiótica & Literatura**. 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

REMAK, H. H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RESENDE, B. **Entrevista com Sérgio Sant'Anna. Forum Virtual de Literatura e Teatro**. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_sergio_santanna.php>. Acesso em: 10 abril 2012.

ROSELLE, G. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALGADO, C. Pinturas sem título. In: **Cristina Salgado**. Disponível em: <<http://www.cristinasalgado.com/index2.html>>. Acesso em: 27 setembro 2012.

SAMOYAL, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SANT'ANNA, S. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, S. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, S. **O livro de Praga: narrativas de amor e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo: Iluminuras LTDA, 2009.

SANTAELLA, L.; WINFRIED, N. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras LTDA, 2001.

SANTAELLA, Maria Lucia. **As três categorias peircianas e os três registros lacanianos**. *Psicol. USP, São Paulo*, v. 10, n. 2, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200006&lng=en&nrm=iso>. acesso em 01 fev 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641999000200006>.

SHERMAN, Cindy. **Film still sem título #14**. 1978. Fotografia, preto e branco. In: MOMA. Cindy Sherman. MOMA.org. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/2/>>. Acesso em: 22 setembro 2012.

SHERMAN, Cindy. **Film still sem título #35**. 1978. Fotografia, preto e branco. In: MOMA. Cindy Sherman. MOMA.org. Disponível em:

<<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/2/>>. Acesso em: 22 setembro 2012.

STANGOS, N. In: EDITOR, J. Z. **Conceitos da Arte Moderna**: com 123 ilustrações. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000.

TEIXEIRA, J. C. N. **Moderno pós moderno: modos & versões**. 5. ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2005.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. A Monumental Gift to the Met. **The Metropolitan Museum of Art**, 2013. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/now-at-the-met/from-the-director/2013/monumental-gift>>. Acesso em: 18 abr 2013.

TZARA, Tristan. Receita para fazer um poema dadaísta. Poema. In: SAMAIN, E. **O fotográfico**. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

WILLARD, B. **Modern visual poetry**. [S.l.]: Associated University Presses, 2001.

