

O TEATRO DA REPRESENTAÇÃO EM "A MULHER NUA",
DE SÉRGIO SANT'ANNA

Dra. MÁRCIA ARBEX
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
marbex@larnet.com.br

RESUMO: Este ensaio examina os iconotextos presentes na narrativa de Sérgio Sant'Anna intitulada "A mulher nua", publicada em *O voo da madrugada* (2003). Serão observados os efeitos produzidos pelo texto literário quando saturado de picturalidade, as referências intermediáticas, em especial à pintura e ao cinema, a produtividade da imagem geradora de ficção (uma tela de Cristina Salgado), bem como a mobilização da imaginação do narrador por meio do metadiscurso poético.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna. Cristina Salgado. Iconotexto. Pintura. Cinema.

Artigo recebido em: 23 de ago. 2018.
Aceito em: 17 set. 2018.

THEATER OF REPRESENTATION
IN SÉRGIO SANT'ANNA'S "A MULHER NUA"

ABSTRACT: This essay investigates the textual metapicturality in Sérgio Sant'Anna's short story "A mulher nua", published in *O voo da madrugada* (2003). The effects produced by a pictorial saturated literary text; the intermedial references, with special attention given to painting and film; the productivity of the image that generates fiction (a canvas by Cristina Salgado); as well as the narrator-*voyeur's* activation of imagination by means of poetic metadiscourse will be observed.

Keywords: Sérgio Sant'Anna. Cristina Salgado. Iconotext. Painting. Film.

As narrativas de Sérgio Sant'Anna reunidas na terceira e última parte da coletânea *O voo da madrugada*, sob o título de "Três textos do olhar", destacam-se das demais pela referência explícita à arte. São elas: "A mulher nua", "A figurante" e "Contemplando as meninas de Balthus" (SANT'ANNA, 2003, p.209-247). Se as duas últimas têm como mediadores, respectivamente, os artistas Egon Schiele (1890-1918) e Balthus Klossowski de Rola, mais conhecido como Balthus (1908-2001), "A mulher nua" por sua vez coloca em cena uma tela da artista plástica brasileira Cristina Salgado, que constitui a imagem geradora do que poderíamos chamar de um "metadiscorso poético" (BERTHO, 1990, p.25).

As três narrativas dialogam entre si por seu caráter erótico, ainda que "A mulher nua", na qual iremos nos deter, encene um erotismo um pouco mais velado do que as outras duas, o que não deixa de ser ainda mais perturbador, uma vez que a imagem ali descrita exaspera tanto a curiosidade quanto o desejo do narrador-*voyeur*. Nesse sentido, observa-se nos "três textos do olhar", e em especial em "A mulher nua", este ponto em comum com as demais obras de Sant'Anna que é a presença dos fantasmas eróticos. Diz o escritor em entrevista a Santos¹:

Bem, há mesmo algo de fantasmático, uma espécie de morbidez romântica — quase sempre com o contraponto do humor — em minhas mulheres literárias, principalmente Jacira, de *A tragédia brasileira*, e Inês, de *Um crime delicado*. Não

¹ Para um desenvolvimento da questão do olhar na obra do escritor, cf. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*, de Luis Alberto Brandão Santos, que traz além do estudo de sua autoria, a publicação à época inédita do texto "Contemplando as meninas de Balthus", posteriormente publicado em *O voo da madrugada*.

sei se posso explicar isso, faz parte das imagens do inconsciente que emergem e eu deixo emergirem, considerando que o que surge assim, com uma força espontânea, merece ser transformado em obra. (...) Talvez o que exista de comum em todas essas mulheres é que são projeções do escritor, são vistas por sua ótica e sentidas por sua sensibilidade. São um tanto bidimensionais. (...)" (SANT'ANNA, SANTOS, 2000, p.112)

Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o "intenso diálogo de sua obra com as outras artes: a pintura, a música, o cinema, a fotografia e, sobretudo, o teatro", o escritor responde que esse diálogo é para ele um "grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original." A interposição do visual assume, portanto, o caráter comparativo, acrescentando algo e transformando o texto, mas, sobretudo, surge como algo imperativo, um desafio, nos casos em que os quadros o "atingiram intensamente": "Eu simplesmente 'tinha' de escrever sobre as meninas [de Balthus]" (SANT'ANNA, SANTOS, 2000, p.117-118).

Decorre, com frequência, da intensidade da impressão exercida pela imagem, uma tal impregnação no texto literário pela imaginação que ele se torna um devaneio poético, a meio caminho da crítica de arte e da escrita de ficção, heterogeneidade que abre para a irrupção do fantasma visual e a criação de um efeito de metapictorialidade. Como se trata, em "A mulher nua", de uma imagem *in absentia*, torna-se necessário recuperar no texto os indicadores desse efeito.

A metapictorialidade textual, no sentido que lhe atribui Liliane Louvel, é o efeito produzido pelo texto literário quando saturado de pictorialidade, sendo o "pictorial" definido como uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor de citação. O maior ou menor grau de pictorialidade de um texto decorre das referências que ali se encontram e que podem ser identificadas por meio de marcadores da pictorialidade, tais como o léxico técnico, a referência aos gêneros da pintura, o recurso aos efeitos de enquadramento, a colocação de focalizadores e operadores de visão ou o recurso às comparações explícitas ("como em um quadro") (LOUVEL, 2012, p.47-49). A autora ainda esclarece que considera as artes visuais em duas dimensões e que a imagem da qual se trata pode "ter um caráter francamente pictorial ou ser mais alusiva, como a imagem mnemônica, a imagem onírica. Ela evolui portanto de sua forma a mais impalpável até a sua realização a mais concreta como o ícone, a imagem realizada em pintura." (LOUVEL, 2012, p. 66).

Pode-se aproximar essa perspectiva da noção de referência intermediária, como a transposição de arte e a éfrase, que se constituem "parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se

refere", de acordo com Irina Rajewski, assumindo o caráter do "como se", uma vez que "em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos" (RAJEWSKI, 2012, p. 25-26).

De modo geral, Louvel considera que a presença de referências a obras de arte em um texto constitui um dos lugares mais privilegiados da codificação de saberes, cuja função seria a de dar ao texto um "verniz erudito, um alcance didático, até mesmo estético", pois parte-se do princípio de que, na arte, "os saberes e os pressupostos estéticos parecem já estar ali codificados" (LOUVEL, 2012, p. 62), de modo que há a partilha de um saber comum ao leitor e ao autor:

Recorrer à pintura pela analogia implica, portanto, primeiramente, o fato de o sujeito que "compara" dispor de conhecimentos estéticos — ele confere um suplemento de elegância, de competência; em seguida, o fato de o leitor também compartilhar dos mesmos referentes. Esse texto dirige-se a um público que já deve ter visto uma reprodução do quadro. Um efeito de convivência acrescenta certo valor ao texto, instaura uma proximidade. (LOUVEL, 2012, p. 63)

O título "A mulher nua" já induz à referência pictural, por remeter a um gênero pictórico consagrado — o nu. Na outra ponta do texto, uma referência ainda mais esclarecedora sobre o título e o intertexto pictural encontra-se entre parênteses e em itálico, como uma informação técnica, indicando que "a mulher nua é a figurante de um quadro sem título de Cristina Salgado, pintado em 1999" (SANT'ANNA, 2003, p.217), informação que desfaz qualquer expectativa inicial do leitor sobre a natureza inteiramente ficcional da narrativa. Ainda que o leitor desconheça a referida artista ou nunca tenha visto uma reprodução do quadro, a indicação lhe permite investigar, eventualmente, a existência da imagem que deu origem ao texto de modo que possa compartilhar desse referente.

Começamos, portanto, por essa "imagem geradora do texto de ficção" (MOURIER-CASILE E MONCOND'HUY, 1996), revelada ao leitor após ele ter se deixado conduzir pelo narrador pelos corredores de seu pequeno museu particular. Com base na informação dada ao final do texto sobre a origem da "mulher nua", que é anterior ao texto, é possível confirmar que não se trata de uma imagem fictícia, inventada com fins literários apenas; ao contrário, ela faz parte da série "Nuas" da artista plástica carioca, cujo trabalho se caracteriza pela recorrência da figura humana em tensão com o espaço, muitas vezes o da cidade grande. A tela "Sem título", dessa série, é a que corresponde em todos os

detalhes à descrição apresentada. Comparando a pintura de Cristina Salgado² com sua descrição literária, constatamos que o narrador é bastante fiel em sua transposição, já no primeiro parágrafo de abertura da narrativa:

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. (SANT'ANNA, 2003, p. 211)

Todos os elementos elencados encontram-se, de fato, na imagem: a mulher ocupando o ângulo do cômodo vazio, os adereços que carrega consigo; além disso, marcadores da picturalidade estão presentes, como a indicação de cores e de iluminação, o léxico pictural, o focalizador em posição de *voyeur*, de modo que se pode falar nesse caso de uma “descrição pictural”, ou iconotexto, o qual constitui o grau mais elevado de saturação do texto pelo pictural antes da própria écfrase (LOUVEL, 2012, p. 58).

Algo na imagem interpela o narrador, algo relacionado à "completa nudez da mulher nua", a seu olhar penetrante, "desafiando-nos a decifrá-la", como ele diz, a seu caráter de artifício num cenário ele também feito de tintas, que, não obstante, ou por isso mesmo, o toca, "revelando-nos como funciona nosso desejo" e designando-nos como "*voyeurs* secretos" (SANT'ANNA, 2003, p.211-212). Esta interrogação é o fio condutor da narrativa — um longo iconotexto, mesclado a breves trechos ecfásticos, reflexões pessoais, a digressões, a comparações com outras obras de arte, a elementos da história da arte e do cinema, ou seja, uma reflexão ensaística, de natureza metadiscursiva, característica do escritor-crítico. Nesse sentido, a narrativa gerada pela imagem "não fala sobre ou a respeito da imagem", mas sim "a partir, logo, à distância da imagem" (MOURIER-CASILE E MONCOND'HUY, 1996, p. 4) e é nesse intervalo que se situa o que narrador chama de o "aparente paradoxo de a mulher estar sempre sozinha e sempre conosco" (SANT'ANNA, 2003, p. 214).

A saturação pictural da narrativa se reforça na medida em que diversos marcadores da picturalidade são convocados, nomes de artistas e de quadros célebres são citados, informações de ordem histórica são rememorados, na tentativa de captar, na imagem da "mulherzinha nua" (como é chamada sem

² As reproduções dos quadros de Cristina Salgado Kauffmann (Rio de Janeiro, 1957), pintora, desenhista, escultora, gravadora e professora, podem ser vista na Enciclopédia Itaú de Artes visuais, onde se encontram também informações sobre seu trabalho artístico. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8551/cristina-salgado>.

menosprezo, adverte o narrador) aquilo que desperta o seu desejo. Interessa-nos examinar quais são as referências intermediáticas presentes na narrativa “A mulher nua”. Como se constrói o metadiscorso poético a partir de uma referência pictural partilhada com o leitor? Quais seriam as referências implícitas ao discurso estético? Essas são algumas questões que guiarão nossa reflexão.

REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS: O DESVIO PELO PICTURAL

Após a descrição pictural de abertura, acima citada, a comparação com outras telas de pintura retratando nus é um dos recursos mais utilizados para fazer ver e compreender a atração manifesta do narrador-*voyeur* pela imagem. Liliane Louvel destaca que nesse tipo de narrativa saturada de picturalidade, o autor, para atingir o leitor, procura compartilhar de uma linguagem artística cujo referente está a seu alcance, citando por exemplo obras pertencentes a um repertório artístico conhecido, na maioria das vezes obras miméticas. Assim, "o pictural acrescenta algo ao texto; ele exerce o papel de termo comparativo da comparação, uma verdadeira abordagem figural, o *ut pictura poesis* que se torna um tipo de arquitrópo dominando o outro. Sucede-se, então, a interposição do visual, camada suplementar de representação que satura o texto e produz um efeito estético" (LOUVEL, 2012, p.63).

Na narrativa aqui escolhida para análise, parte-se das comparações com outras telas de pintura, realizadas em diferentes momentos históricos, apontando para este aspecto que as aproximam — o nu feminino, enquanto gênero pictórico —, para tentar se chegar à especificidade da “mulher nua” de Cristina Salgado, aquilo que a diferencia e torna única aos olhos do narrador.

Do norte-americano Edward Hopper (1882-1967), são destacados inicialmente os quadros que o tornaram célebre, e até mesmo popular, como *Eleven A. M.* (1926) e *Morning in a City* (1944),³ que representam os "sentimentos de solidão" enquanto "perfeitos e poéticos lugares-comuns" (SANT'ANNA, 2003, p.213). Considerados em conjunto, esses quadros representam "mulheres nuas, sozinhas em seus quartos, completamente distraídas de seus corpos, vistos de perfil e já marcados pelo tempo, [que] contemplam pedaços de cidades lá fora, nesgas de edifícios, tão desolados quanto elas, as mulheres nos quadros." Contudo, a "mulher nua" de Cristina Salgado difere daquelas de Hopper, uma vez que "apesar de sua prisão solitária na tela, ela nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos" (SANT'ANNA, 2003, p. 212).

³ As reproduções dos quadros podem ser vistas em: <http://www.edwardhopper.net/>.

A "mulher nua" tampouco se parece com os chamados "nus de ateliê" — a exemplo de *La Maja desnuda*, de Francisco de Goya (1746-1828)⁴ —, que de acordo com o narrador se caracterizariam pela revelação de uma relação ou atração entre o pintor e sua modelo: "E, pelo menos a mim, me parece que Goya fixou o olhar da modelo (...) quando ela mirava a si própria, no quadro já esboçado. E não terá se alimentado uma relação amorosa, ou simplesmente carnal, tanto para ele como para ela, primordialmente dessa representação?". (SANT'ANNA, 2003, p.213) Aqui também a mulher de bolsa rosa da tela de Cristina Salgado está muito distante da *Maja desnuda* com sua "flagrante pose de ateliê, a conjugação pintor-modelo", embora a modelo de Goya estivesse representada sozinha na tela e dirigisse seu olhar a "todos os que a contemplariam pelos séculos afora" (SANT'ANNA, 2003, p. 213).

Ainda que distante no que se refere à época e ao estilo, o *Nude in an Armchair* (1929) de Pablo Picasso (1881-1973) também é citado como pintura de ateliê, mesmo que mascarado pela radicalidade e ferocidade do traço do artista ao converter a "mulher a signos de pura sexualidade e pura pintura". A máscara da modernidade não esconde, entretanto, a "mulher de carne e osso" que "se sentou ali na poltrona vermelha para que o pintor a devassasse inteiramente", de modo que pode ser aproximada do nu de Goya pela atração entre o pintor e a modelo (SANT'ANNA, 2003, p. 214).

A última comparação à qual a tela de Cristina Salgado é submetida se faz com o trabalho da artista contemporânea norte-americana Cindy Sherman (1954-), comparação que se apresenta como uma possível resposta à diferença da "mulher nua" com relação às demais representações de nus, pelo fato de ser uma artista mulher. Contudo, as mulheres de Cindy Sherman se distinguem da de Cristina Salgado sobretudo pelo figurino, essencial nas dramatizações da fotógrafa norte-americana:

Para Cindy, tornam-se essencialíssimos, embora sem ostentação, os figurinos, enquanto o figurino de nossa mulher nua, apesar dos adereços cor-de-rosa, é sua própria nudez, pois se trata de uma nudez criada, realçada, e algo certamente fundamental é que foi pintada sem a utilização de nenhuma modelo, o que não terá impedido que a artista passasse a amar sua criatura. Mas se trata, esta criatura, da materialização de uma subjetividade ultrafigurativa, e logo trataremos disso, que é uma diferença muito importante. (SANT'ANNA, 2003, p. 214)

As fotografias de Cindy Sherman, em particular as dos *film-stills* citados no texto, distinguem-se ainda da figura de Cristina Salgado pelo fato de a

⁴ A reprodução da tela do Museu do Prado pode ser vista em:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/>

artista norte-americana criar personagens "que não deixam de ser ela mesma — em flagrantes de atuações dramáticas" (SANT'ANNA, 2003, p. 214), já que faz o duplo papel de fotógrafa e fotografada. A citação remete sem dúvida à série de fotografias em preto e branco realizadas entre 1977 e 1980, reunidas pela fotógrafa sob o título de *Untitled Film Stills*,⁵ como (auto)retratos em que aparece a cada vez, com figurino apropriado, em uma cena inspirada pelo cinema, outra referência intermediária presente na narrativa, como veremos em seguida.

As telas de Hopper, de Goya, de Picasso e as fotografias de Sherman, exercem portanto a função de termo comparativo da comparação, introduzem uma camada suplementar de representação que satura o texto e aumenta o efeito estético, como diz Louvel, acima citada. Trata-se, contudo, de uma comparação diferencial, que permite ao narrador se aproximar pouco a pouco da especificidade da "mulher nua", daquilo que a torna única e justifica seu desejo: o fato de ela "encarar" o espectador, ainda que em uma pose que não se assemelha em nada à convenção do nu de ateliê, e a inexistência de uma mulher que tenha posado como modelo, ainda que fosse a própria artista, como no caso de Cindy Sherman. Mas para dizer o que ele entende por "materialização de uma subjetividade ultrafigurativa", o narrador precisará ainda recorrer a outras referências intermediárias, sobretudo a referência ao cinema, e a outras alusões mais implícitas que tentaremos elucidar.

REFERÊNCIAS INTERMEDIÁRICAS: O DESVIO PELO CINEMA

A comparação com o cinema pode ser considerada um elemento de saturação pictural e um recurso utilizado no texto para fazer ver. Aproximando-se cada vez mais da especificidade da "mulher nua", o narrador constata a partir da série de comparações pictóricas que a mulher nua que atrai seu olhar foi pintada sem a utilização de nenhuma modelo; ela não se assemelha a uma atriz ou outro tipo de profissional que posasse nua. Ele percebe que a fascinação exercida por ela se deve ao fato de se parecer com uma mulher comum, assim como "a bela da tarde" no célebre filme de Buñuel:

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

⁵ O MoMA disponibiliza uma série dessas fotografias em seu site:
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php>

façam possuí-la para sempre, aqui, neste estágio do desejo antes de sua satisfação, o que mantém esse desejo permanentemente aceso. (SANT'ANNA, 2003, p. 216)

Não se trata, nesse caso, de uma referência à mídia ou à técnica cinematográfica, mas de uma citação que introduz uma camada suplementar de sentido, por meio da figura da atriz francesa e da personagem cujo papel ela representa no referido filme. A comparação não deixa de ser banal; ou melhor, ao se utilizar uma imagem da "bela da tarde" que se tornou quase um clichê, ou quem sabe um ícone, reforça-se a convivência entre o autor e o leitor, solicitado mais uma vez a compartilhar as fantasias e da investigação do narrador "fascinado".

Edward Hopper também é convocado a dialogar com o cinema. O modo como o pintor se coloca em relação à cena retratada é, segundo o narrador de "A mulher nua", como o de um narrador onisciente: "E se falamos em onisciência é porque o pintor, em princípio, não poderia estar no espaço delas, nem vê-las. Então é bem como no cinema, quando se oculta a técnica que nos propicia estar ali, no convívio dos personagens." (SANT'ANNA, 2003, p.212) De um lado, pode-se afirmar que se trata aqui de um desvio midiático, na medida em que se recorre a uma noção literária — a de narrador onisciente — para fazer ver o que está em jogo tanto na pintura, quanto no cinema. De outro lado, trata-se de uma referência intermediática no sentido explicitado por Irina Rajewski: são "referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem" que devem "ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto" (RAJEWSKI, 2012, p. 25).

O cinema também está presente enquanto tema na pintura de Hopper, sobretudo no célebre *New York Movie* (1939), também citado no texto e descrito da seguinte forma:

(...) de um lado, a sala de projeção, com seus escassos espectadores que se perdem no que se passa na tela; do lado de fora, no estreito saguão, a moça de uniforme, a lanterninha, com a mão no rosto, profundamente absorvida em seus pensamentos — ah, a eterna prisão dos pensamentos —, e quase não resistimos a ler na expressão da moça, sendo ela tão jovem, a tristeza de algum amor desfeito, ou distante: uma saudade. (SANT'ANNA, 2003, p. 212)

Mais do que a aproximação da técnica do cinema com a questão da focalização em literatura, ou em pintura; mais do que a ênfase na solidão da lanterninha na sala escura do cinema, elementos que aproximariam esse quadro daquele que representa a "mulher nua", chama-nos especialmente a

atenção na descrição dessa tela de Hopper a proximidade com uma prática inaugurada por Denis Diderot na sua crítica de arte destinada os *Salões*. Ao descrever *New York Movie*, parece-nos que o narrador faz uma leitura da expressão de tristeza do rosto da personagem, atribuindo-lhe a razão a uma desilusão amorosa ou saudade, assim como Diderot ao consolar a moça representada na tela de Jean-Baptiste Greuze, *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* (1765).⁶ De acordo com Jacqueline Lichtenstein, Diderot conservaria "remorsos de escritor" ao falar de pintura. No caso da tela de Greuze, a atração se deve não apenas ao tema comovente, mas porque "ele descobre ali sugestões para uma narrativa ao mesmo tempo patética e erótica. Assim, embora fascinado por ela, Diderot fala pouco da técnica de Greuze: o comentário formal limita-se a uma descrição extasiada, a apreciação estética cede o passo ao romance." (LICHTENSTEIN, 2006, p. 82) A crítica de arte de Diderot é considerada precursora da crítica moderna da arte por deixar de ser um julgamento objetivo ou técnico, tornando-se a expressão de uma subjetividade. Os quadros se tornam, para ele, a ocasião de criar verdadeiras cenas que mobilizam a imaginação e a inventividade do escritor, que muitas vezes não hesita em "entrar" no espaço e na cena representada ou mesmo em dialogar com as personagens. Para Diderot, "a obra se torna o assunto do olhar crítico que o interroga e que, por sua vez, é questionado pelo quadro" (BERGEZ, 2004, p. 203).

Não seria essa transferência de olhares, essa interrogação recíproca, a marca da narrativa "A mulher nua"? Não seria essa "mulher nua" uma sugestão para uma narrativa erótica, em que a "apreciação estética cede o passo ao romance", ou, no caso, à ficção?

ARTIFÍCIO E SIMULACRO: O TEATRO DA REPRESENTAÇÃO

O outro importante elemento de reflexão a respeito da atração exercida no espectador pela mulher nua é, como dissemos, seu caráter de artifício, o que leva o narrador a discorrer sobre o estilo da pintura:

⁶ Citemos um breve trecho ilustrativo do comentário de Diderot, no *Salão* de 1765, a respeito dessa tela de Greuze: "(...) Ela contempla o espectador; sua cabeça descansa sobre a mão esquerda; o pássaro morto está colocado na extremidade superior da gaiola, com a cabeça pendente, asas pendentes, pés no ar. (...) Que expressão ! Sua dor é profunda, ela está inteiramente obsedada pelo sofrimento. Que belo catafalco é essa gaiola ! Que graça naquela grinalda de folhas que a contorna ! Que bela mão, que belo braço ! Vejam a verdade que há nos detalhes daqueles dedos, daquelas covinhas, a suavidade (...). Que encanto tem tudo isto ! A gente desejaria beijar aquela mão se não fosse o respeito devido à menina e ao seu pesar. (...) Mas menininha, sua dor é tão profunda, tão imensamente profunda. Que significa esse ar sonhador e melancólico ?(...)". A reprodução da tela da coleção do The National Galleries of Scotland, Edimburgo pode ser vista em: <https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/4985>.

(...) existe algo de artisticamente traiçoeiro, suspeito, nessa pintura tão inesperada, nessa mulher que nos enreda em sua nudez. E há um naturalismo deliberado nessa obra, que a arremessa ao limite do artístico, ela não pertence a nenhuma escola ou contemporaneidade codificada, eis um de seus inegáveis atrativos. (SANT'ANNA, 2003, p. 215)

O narrador se interroga longamente sobre esse aspecto. Como explicar a atração exercida por essa mulher de "postura estática e algo tensa", colocada sob uma luz que a faz parecer "até tangível, ali naquele falso fundo de um falso aposento"? Seu caráter de simulacro é ainda mais enfatizado pelos "olhos arregalados, vítreos, fixos, simultaneamente amedrontados e desafiadores" (SANT'ANNA, 2003, p.215), de acordo com a leitura que faz da tela. Embora ele não reconheça sua filiação a nenhuma escola codificada, salta-nos aos olhos certa proximidade dessa leitura com as representações de mulheres nuas do artista belga René Magritte. Propomos um pequeno desvio pela *Tentativa do impossível* (1928),⁷ acrescentando à já saturada narrativa uma camada a mais de picturalidade.

Sabe-se que a esposa de Magritte, Georgette, foi talvez sua única modelo, podendo ser reconhecida em diversas telas, e nessa em particular, o que nos leva a concluir que também a obra do surrealista belga, assim como as telas acima citadas, diferencia-se nesse ponto da mulher nua de Cristina Salgado, na conjunção pintor-modelo e na pose de ateliê. Além disso, Magritte não utiliza fetiches ou adornos, "truques baratos e vulgares" como os chama o narrador, tais a bolsa e o sapato cor de rosa. Contudo, o "naturalismo deliberado" do estilo, a presença "tangível" da personagem em sua "estática e elegante sensualidade", a impressão de estarmos diante de algo "traiçoeiro e suspeito", de misterioso, os falsos fundos e aposentos, todos esses elementos identificados pelo narrador na tela de Cristina Salgado nos remetem a estas características reconhecidas na obra de Magritte que são a encenação do próprio ato de pintar, o simulacro, o dispositivo ilusionista do quadro, obra exemplar da metapicturalidade e ilustrada admiravelmente na tela *A tentativa do impossível*. Esta tela mostra um pintor, fisicamente semelhante ao próprio Magritte, vestido de terno, de pé, segurando um pincel e uma paleta, imobilizado em sua pose de trabalho. Diante dele uma mulher nua, também de pé, cujo braço esquerdo está inacabado. O pincel toca justamente esse ponto inacabado da tela. Como não há nenhum cavalete ou tela com função de suporte para a figura feminina que está sendo pintada — detalhe essencial —, nem indícios de que se encontram em um ateliê, instaura-se o paradoxo: trata-se de uma modelo posando para um pintor ou de sua cópia? O "assunto" da pintura e o objeto da representação,

⁷ A reprodução da tela está disponível em:
<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/378/6539>

neste caso, são um só (MARCADÉ, 1992, p. 7). Esse paralelo nos ajuda a compreender o que está em jogo na leitura da tela de Cristina Salgado:

Antes de tudo, a artista, a mulher nua, sem nenhuma modelo, pintou e pintou-se para si própria. Mas nessa sua intimidade que nos inclui, pelo olhar que trocamos, 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. No entanto, só o poderemos fazer com a visão, mas há, aqui, na carnalidade desse quadro, uma visão tátil, ousado dizer, que nos tornam de algum modo, possuidores do corpo da mulher nua, embora todo movimento fosse fatal para sua estática e elegante sensualidade. (SANT'ANNA, 2003, p. 216-217)

É certo que a tela de Cristina Salgado, contrariamente ao que se vê na de Magritte com a *mise en abyme* do pintor, dá a ver unicamente a "figurante" nua, a pintora tendo ficado fora da moldura, por assim dizer. Contudo, a leitura que faz o narrador o projeta no interior do quadro, instaura o efeito *parergon* — "nem simplesmente fora, nem simplesmente dentro" (DERRIDA, 1978, p. 63) — ao se sentir convidado a tocá-la pelo olhar. De fato, após sua longa reflexão, o narrador conclui que talvez a pintora tenha projetado "conscientemente ou não, uma imagem e ideia de seu corpo na tela", e ela se pintou com a "fantasia da mulher comum" (SANT'ANNA, 2003, p.216), incluindo o espectador na sua intimidade, seus segredos e devaneios de tal maneira, que ele tem a impressão de poder tocá-la, gesto que o pincel de Magritte figura tão bem em sua *Tentativa do impossível*. A afirmação de Marcadé a respeito desta tela nos aproxima, mais uma vez, do olhar do narrador-*voyeur*:

Nessa troca infinita do modelo e da cópia, instaura-se a *impossível transação* imanente ao processo da Representação. (...) Estamos de volta ao teatro da Representação, eis-nos novamente condenados a vagar nessa cena que, a cada momento, nos lembra que estamos fadados, o olhar contra a parede, o olho colado diante do buraco da fechadura da vida ou da *camera obscura* da arte, a perceber, do mundo, apenas os fantasmas... (MARCADÉ, 1992, p. 35)

UMA POÉTICA DISFARÇADA

O discurso crítico é um dos tipos de interpretação da pintura, um "desvio" que faz do escritor ou do poeta um teórico, um crítico de arte, nas palavras de Sophie Bertho: "Aqui, de fato, a literatura fala de pintura, mas para falar de si mesma. O comentário pictural tal qual o encontramos nos inúmeros escritos sobre a pintura, nesse gênero literário muito particular que é o relato de Salões, é, na verdade, como o mostrou Kibédi Varga, poética disfarçada,

metadiscursos poéticos." Um outro tipo de discurso sobre a pintura pode ser encontrado inserido em um gênero literário existente, sobretudo no romance (BERTHO, 1999, p. 25).⁸

O modo como "A mulher nua" coloca em cena o pictural nos conduz a pensar na narrativa de Sérgio Sant'Anna em termos de metadiscursividade poética.⁹ As "descrições extasiadas" das imagens, marcadas pelo forte apelo erótico, pela imaginação criativa, fantasias e fantasmas, alternam-se com trechos que poderíamos qualificar de objetivos ou técnicos, que traem o olhar crítico, a exemplo dessa observação sobre a dimensão da tela, inserida discretamente na frase: "Talvez se possa ir mais longe para dizer que essa mulher, mesmo que o quadro seja relegado aos porões, estará sempre à nossa espreita, desde que foi aprisionada, em 1999, me seu pequeno mas elástico espaço de 43 x 31 cm" (SANT'ANNA, 2003, p. 215); ou ainda essa nota biográfica: "Falecido em 1967, Hopper se torna cada vez mais popular, em reproduções nas paredes de lojas, consultórios, capas de livro (...)" (SANT'ANNA, 2003, p.213). Dito de outra forma, à interposição do visual, no caso das comparações explícitas com a pintura, a fotografia e o cinema, em que predominam os iconotextos, vem se acrescentar uma reflexão de cunho estético que reforça o efeito de metapictorialidade.

Portanto, o efeito de metapictorialidade que se depreende de "A mulher nua," encontra-se tanto nas comparações e citações explícitas a obras de arte e de cinema, provenientes de um repertório artístico ocidental já inscrito na história, quanto nas referências mais implícitas, como se pode perceber na aproximação com certas telas de Magritte e com a crítica de arte de Diderot. Retomando as reflexões de Bergez a respeito da crítica pictural dos escritores, podemos constatar que o texto do escritor brasileiro é o mediador do quadro de pintura e, ao mesmo tempo, está submetido a imperativos estéticos que o tornam autônomo com relação a sua fonte — a imagem geradora: a tela de Cristina Salgado. "Logo, a prática da escrita é, ao mesmo tempo, transitiva e intransitiva, mediadora e centrada nela mesma, e a tensão é elevada ao máximo entre o ver e o escrever." (BERGEZ, 2004, p. 196) O texto de Sérgio Sant'Anna, ao mesclar a crítica da pintura com a expressão poética de uma subjetividade — descrição de um desejo e história de uma impossível possessão — representa nesse sentido um ponto de fricção no diálogo entre a literatura e a arte.

⁸ Leo Hoek também faz alusão ao metadiscursos indireto: "Se, em geral, o comentário tem por função informar a respeito da arte, às vezes seu objetivo ultrapassa os limites da arte visual. Como demonstrou Kibédi Varga (1985), com frequência os poetas modernos que falam sobre pintura falam, ao menos de um modo implícito, tanto de poesia quanto de pintura. Seu 'metadiscursos indireto' revela, de fato, uma arte poética disfarçada, porque expressa por intermédio de um discurso sobre a pintura." (HOEK, 2006, p.172). Ambos os autores fazem referência ao texto de Kibédi Varga "Un métadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture". *Crin* 13, 1985, p.19-34.

⁹ Sérgio Sant'Anna afirma em entrevista, a respeito de *Um crime delicado*: "E respondo o principal para dizer que só me assumo como escritor-crítico se essa crítica não for levada muito a sério." (SANT'ANNA, 2000, p.110).

REFERÊNCIAS

- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
- BERTHO, Sophie. Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit. In: HOEK, Leo H. (org.). *L'Interprétation détournée*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1990. p. 25-36.
- DERRIDA, Jacques. Le Parergon. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978. p.44-94. (Champs)
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Os gêneros pictóricos. v. 10. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In : DINIZ, Thaïs F. N. (org). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v.1. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 47-69.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.191-220.
- MARCADÉ, Bernard. *René Magritte: Tentative de l'impossible*. Bruxelles: Éditions Labor et Isy Brachot, 1992.
- MOURIER-CASILE, Pascaline; MONCOND'HUI, Dominique (dir.) *L'image génératrice de textes de fiction*. Poitiers: La Licorne, 1996.
- SANT'ANNA, Sérgio. Três textos do olhar. *O voo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANT'ANNA, Sérgio; SANTOS, Luis Alberto B. Escritor à vista. Entrevista com Sérgio Sant'Anna. In: SANTOS, Luis Alberto B. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. p. 100-119.
- RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thaïs F. N. Diniz e Eliana L. de L. Reis. In: DINIZ, Thaïs F. N. (org). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v.1. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

MÁRCIA ARBEX é Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, e pesquisadora pelo CNPq. Doutora em Literatura Francesa pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, desenvolve desde então suas pesquisas na linha Literatura, Artes e Mídias. Dentre as suas publicações destacam-se *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013), *Universo Butor* (2012), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), *Interartes* (2010). Publicou diversos artigos e traduziu obras de G. Didi-Huberman. É editora da *Aletria: Revista de Estudos da Literatura* e membro dos grupos de pesquisa CRIalt – *Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques*, Université de Montréal; CEEI – *Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image*, Université Paris Diderot; *Intermídia*, UFMG/CNPQ.