
Consumir a nudez: A imagem escrita em Sérgio Sant'Anna

Consuming nakedness: The written image in Sérgio Sant'Anna

Luiz Eduardo Andrade¹
Rogério Caetano de Almeida²

RESUMO: O ensaio examina o narrador em *O voo da madrugada*, de Sérgio Sant'Anna, e sua relação com a nudez, o olhar e a escrita das personagens. Questiona-se quem é esse narrador da literatura brasileira contemporânea e qual a sua perspectiva narrativa, a partir do pensamento de Silviano Santiago e Jaime Ginzburg. A nudez é a chave interpretativa que revela a escrita como um gesto de desnudamento; uma prova do desejo de consumir e ser consumido pela imagem na literatura.

ABSTRACT: This essay examines the narrator in *O voo da madrugada* and explores the intricate dynamics between to nudity, look and writing. The study aims to understand the perspective and narrative style of this narrator within contemporary Brazilian literature, based on the thoughts of Silviano Santiago and Jaime Ginzburg. The consumption of the image serves as a metaphor for literary writing and reading, with nudity acting as the interpretative key.

PALAVRAS-CHAVE: Nudez. Imagem. Narrador. Sérgio Sant'Anna.

KEYWORDS: Nakedness. Image. Narrator. Sérgio Sant'Anna.

¹ Professor de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Doutor em estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

² Professor de Literatura na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutor em literatura portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus. Gênesis, 3, 7

Olhar e conhecer estão imbricados no pensamento ocidental como formas de acesso ao saber. Nem tudo o que se olha é para ser visto ou conhecido. A sequência da epígrafe bíblica resulta em punição. Olhar demais pode confundir também. Por mais que o ditado popular insista que “olhar não arranca pedaço”, olhar é consumir, é recusar a indiferença e demonstrar interesse. Tomando esse pressuposto, o conhecimento é como um recipiente de afetos experimentados com o consumo de determinado objeto: quanto mais se vê, mais se conhece. Tal qual a lente de uma câmera, o tempo de exposição à imagem condiciona a quantidade de luz e o resultado após a captura da cena.

Platão e Aristóteles, que tinham visões diferentes sobre o conceito do real, partem de lugares distintos e, mesmo assim, entram em conformidade sobre o papel do olhar/ver enquanto metáforas do conhecimento. Na alegoria da caverna, livro VII d'*A república*, Platão constrói a famosa imagem daquelas pessoas que desde a infância estão presas dentro da caverna, de costas para a entrada luminosa, de modo que só lhes é permitido olhar em frente e ver as sombras projetadas no fundo da caverna. Nessas condições, restaria a esses sujeitos pensar que “a realidade fosse senão a sombra dos objetos” (Platão, 1996, p. 318). Ainda que essa forma de conhecimento não seja aquela defendida pelo filósofo, é a primeira ideia de realidade oferecida em seu texto. Em seguida é que haveria a depuração dos sentidos e o acesso ao mundo das ideias.

Aristóteles, ao contrário, não condena o mundo sensível e diz que é natural para os seres humanos desejarem o conhecimento. Para o filósofo, “isso é indicado pelo apreço que experimentamos pelos sentidos, pois independentemente do uso

destes nós os estimamos por si mesmos, e mais do que todos os outros, o sentido da visão” (Aristóteles, 2012, p. 41). Em ambos os filósofos, a visão constitui meio natural para o conhecimento, como se ver fosse expressão do desejo. Pode-se entender, portanto, que no interior afetivo desse gesto está a formação de uma subjetividade nascida da experiência de realidade proporcionada pela visão.

1 Primeira peça retirada

Retornamos ao *Gênesis* para lembrar da epígrafe e tratar da nudez. É com o abrir dos olhos que Adão e Eva perceberam que estavam sem as vestes. Antes de comerem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal “os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam” (Bíblia de..., 2012, p. 37). Essa imagem está enraizada de tal forma nas culturas que, por exemplo, Caminha relatou isso sobre os nativos em 1500. Acrescente-se a isso que, segundo Agamben (2015, p. 91), a imagem da nudez que temos na nossa cultura é fundamentalmente assinada pela teologia.

A descoberta do corpo desnudado metaforiza o conhecimento do mundo tal qual ele é, nas suas vicissitudes e amarguras – como se a naturalidade do corpo nos permitisse acesso ao real, ainda que isso não fosse desejável por *lahweh*. Na visão dos teólogos, segundo Agamben, a percepção da nudez por Adão e Eva, na passagem mencionada do *Gênesis*, ocorre porque perderam a “veste de graça” que os envolvia como um “traje glorioso” (2015, p. 91-92). O corpo desnudo, ou a percepção dele, é sinônimo de transgressão, do olhar que, pela evidente exposição à forma *natural* do ser humano, passa a conhecer a realidade do bem e do mal.

O olhar, a imagem e a nudez são o ponto de partida entrarmos em *O voo da madrugada* (2003), de Sérgio Sant'Anna, especificamente na terceira parte do livro, intitulada de "Três textos do olhar", cujas narrativas são: "A mulher nua", "A figurante" e "Contemplando as meninas de Balthus". Vale ressaltar que, nos enredos da primeira e da última histórias, o narrador trata de pinturas e na segunda de uma fotografia. Em todos, é constante o destaque para a nudez. Em diferentes perspectivas o narrador descreve reflexiva e imaginariamente os afetos sobre as mulheres nuas que protagonizam as três histórias. A escrita oscila entre a vulgaridade no olhar e a contemplação estética apurada; com traços do folhetim, também vulgarizado à sua época, utilizados na composição de uma análise crítica representada pela metáfora no desnudamento dessas personagens.

O objetivo aqui é pensar qual o lugar do narrador dessas histórias e discutir os processos de composição literária que transitam pelas imagens pictórica e fotográfica. A nudez aparece como elemento cognoscível entre a imagem e o leitor, muito embora o gesto do aparente desnudamento metaforize a própria leitura. O narrador de Sérgio Sant'Anna se constrói por meio da complexidade inerente à conformação das três histórias, uma vez que, ao mesmo tempo, ele é leitor das imagens e narrador delas nos contos. A malha tecida pela imagem, pela nudez, pelo narrador, pelo texto, pelo leitor e pelo real tem uma trama muito sensível e ajustável às diferentes configurações desses elementos.

O que mostra a imagem da nudez em Sérgio Sant'Anna? Como se estabelecem essas histórias construídas a partir do olhar que vê e recria? Nas três narrativas o leitor elabora o pensamento enquanto vê esse gesto plasmado no narrador, qual é a imagem que o leitor faz dessas imagens narradas? Até que ponto o narrador interfere nessa reconfiguração das imagens descritas? Certamente não vamos

responder tudo aqui, essas questões valem mais como exercício de reflexão, inclusive para fora dos gêneros literários – quando imagens e textos se encontram nas demais mídias.

Em Sérgio Sant'Anna, a nudez e o desejo são chaves de leitura encarnadas nas personagens através do narrador. Nas últimas linhas do conto sobre as pinturas de Balthus o narrador questiona por que escreve, já que se propôs apenas a contemplar. Olhar e desejar não bastam, pois somente como sujeito da escrita que o narrador de Sant'Anna conseguiria consumir as imagens. Apesar da aproximação ao crítico ser indireta, a ironia do narrador está em mostrar que a escrita é um gesto de desnudamento, ou melhor, é uma prova do desejo de consumir e ser consumido pela imagem (da pintura, da fotografia, da literatura).

Para Jean-Luc Nancy, “a imagem é o efeito do desejo”, pois reúne o outro e escancara esse espaço de participação de quem vê. Por isso o teórico reforça: “Toda imagem é a ideia de um desejo”. No entanto, esse desejo é um “si” e não um “ente-posto” diante da imagem, que não pode ser vista ontologicamente como objeto, pois a sua conformação se dá por meio do olhar (Nancy, 2015, p. 59).

A relação de prazer com a imagem, segundo Nancy, apresenta dois aspectos congruentes: *méthexis* e *mímesis*. Inicialmente a imagem participa da *méthexis* (*meta* da *héxis* – ter e se manter, se dispor, se juntar a ...). Já sobre a *mímesis*, Nancy volta a Aristóteles para reafirmar o prazer do homem nas produções da *mímesis*, no entanto acrescenta que o prazer perante a imagem não está mais na recepção ordinária que na constituição e na identificação de suas representações.

O olhar sente e dá sentido ao que vê. “Isso que nomeamos ‘imagem’ é aquilo com o qual entramos na relação de prazer” (Nancy, 2015, p. 59). Ela não se confunde com o sujeito que olha, deseja e reproduz, mas depende de um prazer por buscar a

“posse” da imagem. É nesse lugar de apropriação da imagem que se identifica o narrador de Sérgio Sant'Anna.

2 O narrador da imagem

Silviano Santiago conceitua o “narrador pós-moderno” e explica que o narrador moderno está apegado à palavra, enquanto o pós-moderno à imagem. Para o estudioso, este último “retira do campo de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*” (Santiago, 2002, p. 59, grifo do autor). A hipótese inicial é que esse sujeito “narra a ação enquanto espetáculo a que assiste [...] ele não narra enquanto atuante” (2002, p. 45). Embora não se diferencie completamente da concepção acima, o narrador de Sérgio Sant'Anna não entra realmente no campo de ação das histórias, mas simula um trânsito, uma troca de lugar com o leitor. Constrói-se, então, uma imagem privilegiada como narrador, mas centrada no olhar de alguém que está lendo. A imagem se converte em texto para depois ser “re-formada” no olhar do leitor.

O paradigma do narrador pós-moderno é centrado no olhar, decerto, porém não significa o afastamento de toda experiência, como também não é uma pura descrição sem análise. O gesto narrativo sustenta uma “potência do dizer”, sem que tudo seja dito, senão apenas mostrado como possibilidade mediante as interações com a imagem. O narrador de Sant'Anna ultrapassa a tradicional função de lente de aumento – para os olhos do leitor – e estabelece um convite a participar da cena em que as imagens são apresentadas. Todas as três histórias são em terceira pessoa, mas não demora e logo o narrador introduz o “nós”, como se optasse antes pelo compartilhamento que pela mera transmissão do que vê. Mas ele não esconde o

“hiperlink”, ao final das narrativas tem a indicação das imagens, como uma espécie de referência para buscarmos comprovar ou experimentar por outra imagem o que acabamos de ler. A palavra se desloca para fora do texto e vai ao encontro das personagens fora da história.

Em “Pequena história da fotografia”, Benjamin diz que “há uma irresistível necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, na melhor reprodução” (1987, p. 101). A diferença desse narrador pós-moderno de Sant'Anna é que o gesto de possuir a imagem vem acompanhado do desnudamento dela, junto a possibilidade de ofertar dois olhares ao leitor. Esse sujeito que narra não parece almejar a onisciência do que descreve – suas reflexões entrecortam as histórias – nem mesmo parece querer reproduzir aridamente – num puro *voyeurismo*.

O prazer dele está em dois pontos: formular um pensamento sobre a imagem que permita a introdução do outro na cena, assim teríamos um narrador *expectador*, ou se colocar igualmente no lugar do outro como um narrador *espectador*, isso é feito com uma espécie de plural majestático que retiraria a condição onisciente de quem narra.³

No primeiro caso, como dissemos, o narrador cria a expectativa de que o leitor pode acompanhá-lo naquele voyeurismo. No conto inicial, a mulher nua está solitária na tela, mas “nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos olha, nos encara fixamente quando a olhamos” (Sant'Anna, 2003, p. 212). O nosso lugar de *voyeurs* não é secreto porque ela sabe que estamos ali, revelando como funcionam os nossos desejos. Quem de fato está vendo a tela é o narrador, mas ele introduz o

³ A ligeira diferença na grafia dos dois vocábulos aumenta no significado: *expectador*, do latim *expectator*, refere-se àquele que espera, que está na expectativa; *espectador*, do latim *spectator*, refere-se àquele que contempla, que observa.

leitor dizendo que ela nos olha e revela os “nossos” desejos, como se ambos estivessem dentro da imagem sendo, também, observados pela mulher nua de Cristina Salgado. O “real da imagem” é a inclusão do leitor no quadro.

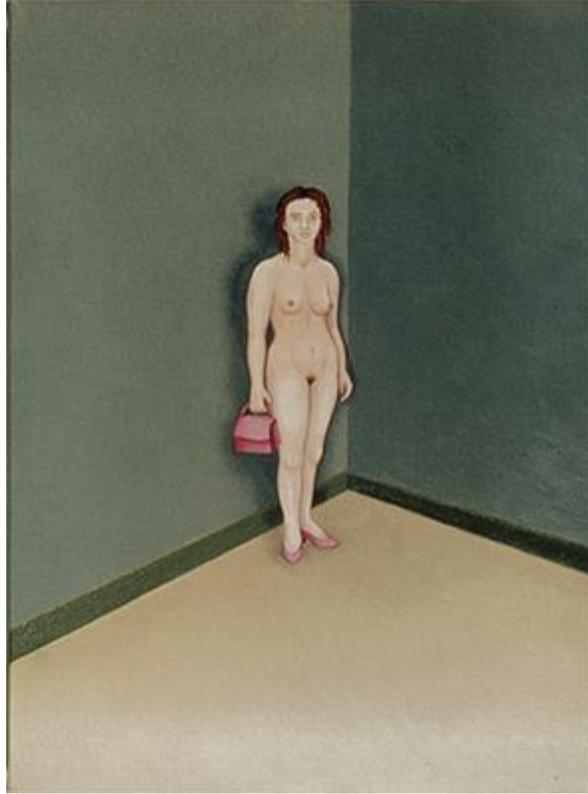
No segundo caso, o narrador se desloca para a posição de observador, muito próximo do outro que também está ali vendo. No conto “Contemplando as meninas de Balthus”, logo de início, o narrador faz questão de marcar o lugar do observador: o da lascívia. Para ele, a lascívia não está nos quadros de Balthus, mas no olhar de quem contempla (Sant'Anna, 2003, p. 236). Naturalmente que o leitor só tem acesso a essa ideia porque foi apresentada pelo narrador, no entanto este faz questão de dizer que a lascívia está em qualquer um que contemple a imagem, não é exclusividade dele. Obviamente que o leitor só teve acesso a essa ideia porque o narrador mencionou falaciosamente, inclusive, isto é dito nas primeiras linhas da história para simular uma petição de princípio, como se fosse regra do jogo o leitor aceitar que a lascívia também está em si. Ao contrário do primeiro exemplo, “igualar-se” ao observador, que está fora do quadro, é uma espécie de “imagem do real” proporcionada pelo quadro.

Os dois exemplos são apenas ilustrações com finalidade didática, esses lugares são intercambiáveis. O narrador de Sant'Anna cria a figura ficcional de um leitor que ele leva para dentro da imagem tanto quanto se coloca no real – como leitor – que observa de fora. O “dentro” e o “fora” da imagem é apenas uma abstração, mesmo porque a narrativa já é uma leitura das pinturas – ela não está dentro nem fora, ela está através das imagens. Dado o trânsito, esse foco narrativo já não se ajusta completamente à concepção de Silviano Santiago, mas também não deixa de converter sua experiência em imagens para o leitor.

3 Leituras da imagem

No conhecido ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, o filósofo deixa claro que a obra de arte sempre foi reproduzível. Os discípulos imitavam os mestres e assim por diante (Benjamin, 1987, p. 166), por causa disso os gêneros clássicos, por exemplo, se sustentaram durante séculos. É justamente a reprodução da obra de arte que permite sua emancipação. Isso ocorre porque o objeto artístico acaba agregando novos valores e sentidos em cada época, moldando a sua imagem de acordo com o tempo e com o sujeito que reproduziu. Note-se que esse debate ainda não contemplava a participação do observador na reprodução das imagens.

No conto “A mulher nua”, o narrador suaviza a sua condição de leitor privilegiado por meio da simulação de um diálogo conosco. Prevalece o caráter descritivo analítico, cuja ambivalência entre o espectador e o expectador busca a compreensão do quadro de Cristina Salgado.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23246/sem-titulo>

Comparar é o jogo da experiência. A mulher nua do narrador é diferente dos nus pintados por Edward Hopper, pois as personagens deste estão sempre sozinhas, distraídas em seus quartos, olhando a cidade. A solidão é um tema que se sobressai em Hopper, o narrador diz que as reproduções do pintor se tornaram populares “nas paredes de lojas, consultórios, capas de livro, lanchonetes e lares” (Sant’Anna, 2003, p. 213).

Essa série de comparações metaforiza mais um desnudamento da mulher nua. O que o narrador deseja nessa exposição da mulher é defender um processo de composição da imagem que fale do comum: “A mulher nua em nada se assemelha a uma atriz ou modelo, ou a qualquer outro tipo de profissional que posasse nua,

conhecedora de todos os truques do *métier* [...] é a mulher comum” (Sant'Anna, 2003, p. 216).

Narrar que “ela se dá a cada um de nós” (Sant'Anna, 2003, p. 217) é como se estivesse o tempo todo desejando a restituição da arte ao seu lugar comum, para sujeitos comuns, sem os dispositivos que fracionam o olhar – os críticos literários, de arte, talvez. De alguma forma, o narrador critica a arte-conceito e propõe uma arte mais apegada ao sensível do leitor, pois é justamente esse espaço de “vulgaridade” que a mulher nua ativaria. De alguma maneira, ao escrever o conto a imagem seria novamente aprisionada, mas nos dispositivos de controle da linguagem.

Tânia Pellegrini dirá que “toda a prosa do autor é uma ficção sobre a possibilidade de representação, como se a realidade referencial já surgisse filtrada pelo ato de representar” (2008, p. 103). A linguagem seria uma aposta lúdica utilizada pelo autor numa tentativa de controlar e dominar a realidade, certamente indomável. Buscar no teatro, na pintura, na fotografia, no cinema e na própria literatura o artefato da sua escrita significa, segundo Pellegrini, uma tentativa de apreender o real que poderia ser. Entretanto, o final é sempre um fracasso, seja porque está contido em cada campo dessas artes ou porque a realidade não tem como ser reduzida à concretude da escrita (2008, p. 104).

Note-se, dessa forma, que a natureza do real se aproxima bastante à do ficcional, ou seja, ambas carregam um traço inapreensível. A linguagem seria, talvez, esse modo de se aproximar desses campos, mas ainda imperfeita porque está na ordem do significado. A imagem construída na escrita pode ser um experimento de Sérgio Sant'Anna a esse limite da significação. Sem que se retire a noção de realidade, entende-se que escrever a imagem está mais próxima da impressão que do

significado, desse modo o autor ganha liberdade para manipular as suas histórias nesse espaço permeável onde a ficção toca no real: o leitor.

O contato da imagem com o real, intermediado pela literatura e seu leitor, lembra Didi-Huberman quando diz que “a imagem arde em seu contato com real” (2012, p. 208). É intrigante pensar como isso de fato ocorreria – mais adiante vamos retomar esse pensamento. O estudioso diz ainda que a imitação “avança de crise em crise”. Diante das narrativas de Sérgio Sant'Anna, deliberadamente escritas a partir de imagens, cabe-nos questionar se o autor estaria apontando uma crise da imagem ou da literatura. A indagação, não retórica, parte da hipótese de que as histórias não são legendas das imagens, ao contrário disso, o narrador acrescenta impressões que transpassam o exposto na tela ou na fotografia. A narrativa da mulher nua consome a imagem e a realidade, introduzindo nesses entremeios um excedente que não se reintegra à “origem”, mas restitui um lugar “comum”.

Susan Sontag, ao tratar da imagem fotográfica, diz que a razão final para que hoje desejemos fotografar tantas coisas repousa na própria lógica do consumo. “Consumir significa queimar, esgotar – e portanto, ter de se abastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda” (Sontag, 2004, p. 195). Hoje as redes sociais demonstram isso com bastante clareza, mas é certo que o desejo pela imagem remonta mais tempo do que a fotografia tem de idade.

Escrever a imagem sem o apego à descrição é um consumo sofisticado. A mulher nua da pintura figuraria como a melhor imagem da própria escrita de Sérgio Sant'Anna. Como se nessa busca da nudez o autor encontrasse um espaço mais permeável de contato do leitor com a arte, sem as roupas que afastam o leitor. No início do conto o autor parece mostrar essa chave de leitura ao dizer que “é preciso

apontar que, para que haja completa nudez da mulher nua, é indispensável que não haja mobiliário ou objetos que dispersem a nossa atenção pelo aposento” (Sant'Anna, 2003, p. 211).

4 A fotografia da imaginação

Walter Benjamin publica em 1931 o ensaio “Pequena história da fotografia” e nele diz: “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (Benjamin, 1987, p. 107). Diante da quantidade de imagens que circula contemporaneamente pelos mais diversos canais, a passagem do filósofo assume um tom premonitório quase inquestionável. Hoje a fotografia é uma das categorias da arte que mais se elevou em meio às demais, sobretudo porque permeia e se agrega a diversas manifestações. Segundo Natalia Brizuela (2014, p. 81), a partir de 1950, a fotografia se torna uma tela onde se pode projetar “qualquer ideia, conceito, realidade ou fantasia”, ao passo que deixa de ser entendida apenas como documento ou registro. Uma das indagações da estudiosa é justamente o que ocorre quando a literatura e a fotografia se encontram, inclusive porque na literatura contemporânea isso se tornou frequente.

A partir de uma série de obras latino-americanas recentes – incluindo os brasileiros Bernardo Carvalho e Nuno Ramos –, Natalia Brizuela diz que já não é possível ajustar um formato conceitual, por isso prefere tratar essas obras como “abertas”. O pressuposto de seu pensamento é embasado na expressão “uma literatura fora de si” (Brizuela, 2014, p. 85), que recupera as ideias do crítico paraguaio Ticio Escobar. Essa noção propõe uma “série de formulações sobre limites,

fronteiras, extremos, beiras, meios e passagens que vêm se fazendo desde o final dos anos 60 até hoje numa diversidade de disciplinas” (Brizuela, 2014, p. 85-86).

O segundo conto de Sérgio Sant'Anna, “A figurante”, é um exemplo de como literatura e fotografia podem dialogar, neste caso destaca-se a função do narrador como elemento articulador desse contato. A narrativa refere-se a uma imagem que foi publicada “num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco, no centro da cidade, no final dos anos vinte” (Sant'anna, 2003, p. 218). Em verdade, não se sabe se a imagem é real ou imaginária, a única informação que o narrador fornece é essa.

A descrição é de uma cena cotidiana, com predominância de homens na movimentada rua, até o ponto em que o narrador destaca uma mulher no canto direito, ao alto, da imagem. Em seguida, essa personagem é descrita em seus trajés, sobre os quais o narrador conclui ser uma “jovem senhora” indo a algum lugar (Sant'anna, 2003, p. 219). Tânia Pellegrini (2008, p. 105) diz que o enredo é banal, pastiche proposital de vários folhetins do século XIX, inclusive com o uso do clichê de “ir ao dentista como pretexto para as escapadelas” que o narrador vai imaginar para Eduarda, a figurante.

Em “A figurante” a pretensão é refletir como funciona essa relação da literatura com a fotografia e destacar a importância desse narrador na construção dessa escrita contemporânea “fora de si”. Nos contos “A mulher nua” e “Contemplando as meninas de Balthus” os focos narrativos ainda se prendem ao gesto do olhar, diferentemente do que ocorre em “A figurante”.

Jaime Ginzburg (2012), assim como Silviano Santiago, sustenta uma visão reformada desse narrador contemporâneo, cuja hipótese defendida é que

na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (Ginzburg, 2012, p. 201).

Ginzburg parte dos seguintes autores: Luiz Alberto Mendes, Cristóvão Tezza, Ana Maria Gonçalves, Cíntia Moscovich e Tulio Carella. É nas obras deles que o estudioso aponta a presença desse narrador descentrado, o qual está desvinculado de uma tradição literária brasileira. A partir dessas colocações, pretendemos verificar até que ponto o narrador de Sérgio Sant'Anna também está descentrado, neste caso o pastiche de sua escrita seria o modo de revisar e subverter uma tradição realista da literatura brasileira.

O primeiro indício é a citação da fotografia como marca referencial de um tempo-lugar, que logo será subvertida ganhando movimento; o segundo é o deslocamento “imaginativo” desse narrador para o obscuro da narrativa, notadamente o *punctum*⁴ da fotografia, até o momento em que a cena principal está na escrita e não mais na imagem; o terceiro está no modo como o narrador envolve

⁴ Para Barthes, o *punctum* e o *studium* formam uma dualidade sempre presente na fotografia, de modo que o primeiro termo seria da ordem do subjetivo e o segundo do objetivo. O teórico diz que ninguém vai buscar o *punctum*, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (Barthes, 2015, p. 29). Há pontos sensíveis na fotografia, pontos que atingem o espectador no detalhe do olhar. Barthes diz que o “*punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)”. Esse detalhe não é colocado intencionalmente lá, ao contrário do *studium*, que “é encontrar as intenções do fotógrafo” (2015, p. 31). O *punctum* é uma espécie de contingência da fotografia que, embora não seja intenção do fotógrafo, ele não tem como deixar de fotografar. É o objeto parcial que forma ao mesmo tempo o objeto total da imagem fotografada. Como exemplo, Barthes (2015, p. 33-34) cita o boné, a gravata, o corte de cabelo de algumas pessoas que ele “nota” numa fotografia de William Klein.

o leitor e com este compartilha, supostas, imaginações de ambos, gesto voluntariamente escancarado pelo tom de pastiche da história, semelhante às narrativas do realismo.

A escrita da narrativa parte de uma fotografia, que já não importa se real ou imaginária, e centra o olhar numa mulher que está fora do primeiro plano. Após descrever o que está no plano frontal, o narrador desvia para descrever essa personagem que ele nomeia de Eduarda. O foco se movimenta para um ponto da imagem onde dá um *zoom* e encontra a figurante, transformando-a em protagonista. Ciente do que faz, ele se aproxima de nós e sugere que “imaginemos”. Daí em diante a fotografia ganha o movimento de um filme.

Colocando-se retoricamente na posição de observador, o narrador diz que “não seria difícil para o observador *mais imaginativo* pensá-la como a esposa ainda jovem, perto dos trinta, de um funcionário graduado do governo” (Sant'Anna, 2003, p. 219, grifo nosso). Note-se que, mesmo apontando para o desvio de quem apenas observa, ele converte “observar” em “imaginar”, por isso que é bastante retórico de sua parte dizer que está imaginando. Em seguida, novamente, ele diz que “nossa *imaginação vai além* disso” e sugere que o chapéu usado pela mulher acabara de ser adquirido (Sant'Anna, 2003, p. 219, grifo nosso). Adiante ele diz “ah, mas essa nossa *imaginação voa mais* e julga” (Sant'Anna, 2003, p. 220, grifo nosso), sugerindo que a mulher estática na fotografia está desconfiada como quem não quer ser vista ali.

Como estratégia retórica de reforço da participação do leitor, o narrador diz que “somos sempre nós que imaginamos” (Sant'Anna, 2003, p. 220) e sugere que a mulher está vagueando pelo Centro do Rio, olhando as vitrinas enquanto espera alguém. Certo de que o leitor já estava na fotografia (ou num filme) acompanhando a mulher, o narrador diz que “agora fica tudo por *nossa conta*” (Sant'Anna, 2003, p.

220, grifo nosso). Desse ponto em diante, a figurante da imagem vira protagonista da história e só “retorna” à fotografia no congelamento do seu clímax com o pintor Lucas de Paula.

Os grifos das citações acima são para mostrar como a sensação de movimento é crescente. Isso faz parecer natural que a partir de um determinado ponto a nossa imaginação dominasse a história, no entanto esse é o efeito retórico e sugestivo de que tudo fica por conta “dele”, do narrador.

É possível supor que, em algum momento, Eduarda metaforiza o próprio leitor. Marie-José Mondzain diz que a imagem comporta duas coisas em uma: “ao mesmo tempo uma operadora em relação e um objeto produzido por essa relação” (2015, p. 39). O intrigante é que o operador em relação e o objeto produzido são gestos de desnudamento, como se o autor sugerisse que na leitura e nesse prazer estético estivesse entremeado um desnudamento de si e da história.

5 Olhar é consumir

Partir de uma fotografia para construir esse efeito no texto é uma sugestão de que o desejo está muito mais próximo da imagem (mental) que do texto. Didi-Huberman diz que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)” (2012, p. 214, grifos do autor). O olhar do autor para a imagem é o apontamento do sintoma, ele consegue perceber onde o saber cedeu espaço para o ver. Nesse mesmo gesto o autor faz sua narrativa e produz um conhecimento acerca do olhar sobre a imagem, talvez isso seja o restabelecimento do comum e interrupção do caos. O problema é que se aceitarmos completamente a assertiva de que o texto faz esse

restabelecimento, poderíamos estar apontando para uma supremacia dele sobre a imagem.

Sobre isso, Vilém Flusser, defendendo a imagem, diz que “as imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da *textolatrid*” (Flusser, 2002, p. 17). Por outro lado, Jacques Rancière propõe que “a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública” (Rancière, 2009, p. 49). Essa cena nunca cessa de existir, visto que as questões humanas alimentam a literatura, sem detrimento da imagem.

Didi-Huberman (2012) não propõe a colocação da imagem no primeiro plano, fica claro que ela necessita do real (leitor) para que faça sentido. A “ardência” da imagem é pontual e localizada, não se consome a imagem completa, assim como uma narrativa – que tem início, meio e fim. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reversa espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma” (Didi-Huberman, 2012, p. 215, grifo do autor). Uma leitura possível para essa ardência da imagem é justamente a necessidade de consumo para que ela seja vista.

Sem qualquer pretensão de estabelecer minuciosamente as diferenças semânticas, “Ver/Olhar” é a forma contemporânea de “consumir”, e dependerá do leitor distinguir e consumir o que lhe for necessário, seja no texto ou na imagem. Talvez por isso o narrador de Sérgio Sant'Anna opte pelo congelamento da última cena, no gozo de Eduarda. É o momento em que imagem e texto se fundem numa mesma figura. Para Tânia Pellegrini (2008, p. 112) o autor se vale de um hiper-realismo que escapa ao imaginário e traz para o texto uma obscenidade, como excesso de cena, que dá uma evidência absoluta do real.

O hiper-realismo do texto seria um modo de se aproximar da realidade da fotografia. Didi-Huberman diz que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (2012, p. 216). O experimento da escrita de Sérgio Sant'Anna tangencia esse momento de desconcerto.

A sofisticação da literatura de Sant'Anna não está nesse narrador que analisa imagens, a qualidade se revela no modo como as descaracteriza. O que está escrito é feito para mostrar um real que pode ser acessado pela linguagem panfletária, que de tanta descrição chega a ser obscena. Essa linguagem pretende absorver o real para devolver ao sabor lascivo do leitor. O excesso não está na escrita, está na impressão de real que as imagens mostram após serem descaracterizadas. O problema dessa descoberta do “real” é bem sintetizado por Mondzain: “ao longo da história humana, o desejo de ver e o de mostrar serão habitados pela ambivalência do desejo de estar em busca da satisfação, e de constatar que a satisfação estimula o fim do desejo” (2015, p. 45).

Dessa forma, resta-nos questionar dois pontos: a leitura é uma forma de desnudamento ou de vestimenta? Essa percepção está no leitor ou depende da retórica do narrador? São questões que levantam mais questões – como uma lente de telescópio que se aproxima até o nível microscópico – e é justamente isso que o narrador contemporâneo descentrado, nas palavras de Ginzburg, parece buscar. Vale pensar que não estar no centro não significa estar fora do processo, mas experimentando o contato com outros campos.

Em termos de literatura contemporânea, segundo Natalia Brizuela (2014. p. 102), essa expansão da literatura estaria na própria concepção estética da literatura. O fazer literário é parte de um todo cultural, que, por conseguinte, é um todo

econômico. Dessa forma, “uma literatura fora de si” tem seu campo de ação nos extremos, na experimentação e na historicidade das categorias e meios. Ela já não se define nem pela operação conceitual nem pela concepção de obra aberta. Talvez esse seja o (não) lugar da literatura de Sérgio Sant'Anna.

6 A nudez na escrita da imagem

Como tratamos no início do texto, a visão é uma metáfora do conhecimento bastante recorrente, ao menos no Ocidente. Ver não é apenas compreender, é também analisar, julgar, refazer, rejeitar. No caso das narrativas de Sérgio Sant'Anna, o narrador costuma ampliar suas observações nas cenas, de forma que o leitor é chamado a também desnudar as mulheres das histórias.

Ao tratar da nudez, Agamben (2015) repete que a ideia de nudez é acompanhada da perda da graça, ou seja, há uma dessacralização do objeto. Foi assim com o pecado de Adão e Eva, que serviu para dividir “a natureza e a graça, a nudez e a veste”. Significa dizer que o “pecado não introduziu o mal no mundo, mas simplesmente o revelou”, ou seja, o pecado introduz a corrupção da natureza (Agamben, 2015, p. 100). Aproximando isso à tarefa do escritor, entendemos que ele usa a nudez não como uma espécie de esvaziamento de sentido, mas como um tipo de preenchimento. A imagem nua é como uma foto, nas palavras de Sontag, “é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (2004, p. 26).

O narrador dos contos faz o texto funcionar com suas impressões acerca das imagens, agora compartilhadas com o espectador. No caso específico dessa narração da nudez, a partir de pinturas e da fotografia, é semelhante a retirar duas vezes o nu do ambiente privado e trazê-lo para uma esfera de lucidez incomum na

nossa cultura. Diz Agamben que “na experiência que podemos ter a partir dela, a nudez é sempre desnudamento e pôr a nu” (2015, p. 101). Narrar a nudez pode ser tanto desnudamento quanto vestimenta, uma vez que imagens serão sobrepostas àquela formada pelos quadros e pela fotografia. Simula-se um véu tramado no texto narrativo.

Enquanto método narrativo, o autor emula histórias que ajudam a compreender e neutralizar teoricamente o dispositivo que deu origem à oposição teológica nudez-veste, natureza-graça, como coloca Agamben (2015, p. 102). Essa pode ser a forma mais bem-acabada de eliminar a distância que haveria entre o real da imagem e da narrativa, fazendo com que para ambas ocorra a manifestação de uma nova imagem “foto-gráfica”. A escrita da imagem seria, então, a idealização do conhecimento pleno a partir do olhar que consome até recriar o objeto desejado. O movimento inverso é bastante conhecido, são várias as pinturas e fotografias que remontam alguma cena da literatura.

Agamben afirma que “o desejo é a tentativa de despir o corpo dos seus movimentos tal como das suas vestes para fazê-lo existir como pura carne; é uma tentativa de *encarnação* do corpo do outro” (2015, p. 111, grifo do autor). Dessa forma, tirar a roupa da imagem é um modo de se fazer encarnado nela, ideia semelhante aos narradores dos três contos de Sant'Anna.

A imagem da nudez que o autor constrói está muito próxima de uma imagem do desejo. Desejo que revela a impureza do objeto, pois ele só é visto cruamente quando lhe tiram as vestes da graça, ou seja, o objeto literário (e artístico) precisa vir à esfera do comum, do pecado, do mundano porque somente nesse instante é que seria possível pensar sobre ele. Nesse sentido, esse narrador de Sant'Anna está mais próximo de uma profanação que uma elevação da veste da graça. Ainda que a escrita

costure novos véus, ela o faz primeiro mostrando a nudez das personagens para depois desnudar as imagens.

Dessa forma, é necessário destacar que a nudez é uma abstração, ela é o que permite a cognoscibilidade do objeto, porém é inapreensível. A imagem é algo vivo, ela é o meio de tornar cognoscível o objeto na mente e a coisa no real (Agamben, 2015, p. 121).

O gesto de recorrer às pinturas e à fotografia para escrever narrativas funciona como a criação de uma chave de leitura da realidade artística na dobra onde se acessa a realidade do mundo. A imagem não é necessariamente o objeto representado, o que permanece nesse contato entre as artes é a sua potência de ser pensada enquanto fragmentos do real. Em Sant'Anna, essa potência é depositada na nudez. Escolha que ajuda muito mais a descentralizar o significado que concretizá-lo – suposta tarefa do crítico.

No conto sobre os quadros de Balthus o narrador busca uma experimentação da imagem de forma contemplativa, mas percebe que essa tarefa é sempre um fracasso porque a escrita seria uma reelaboração. Resta para ele a pergunta do porquê cometeríamos essa transgressão de escrever sobre arte. Ele responde que “contemplando as meninas de Balthus, somos às vezes acometidos pela exasperação do amor e do desejo por tanta beleza, na qual não podemos nem devemos tocar. Então, insensatamente, é como se quiséssemos estar no quarto com *Katia lendd'* (Sant'Anna, 2003, p. 246, grifo do autor).

Na impossibilidade de despir ainda mais essas histórias, recorreremos a essa citação de Agamben:

A imagem, enquanto manifesta o ser nu, é um meio perfeito entre o objeto na mente e a coisa real e, como tal, não é um simples objeto lógico nem um

ente real: é algo vivo (“uma vida”), é o tremor da coisa no meio da sua cognoscibilidade, é o frêmito em que se dá a conhecer “As formas que existem na matéria” (2015, p. 121).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 89-129.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 91-107.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2012.
- BRIZUELA, Natalia. A literatura na época contemporânea: uma literatura fora de si. *In*: BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 80-103.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 1 abr. 2024.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/2790/2999>. Acesso em: 31 jan. 2017.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-53.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis* & *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-73.

PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 101-116.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 8. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996. p. 317-362.

RANCIÈRE, Jacques. Das artes mecânicas e da promoção e da estética e científica dos anônimos. In: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO; 34, 2009. p. 45-51.

SANT'ANNA, Sérgio. *O voo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

Recebido em 04/06/2024

Aceito em 11/10/2024