

Introdução

O campo de estudos interartes é vasto, visto que compreende a relação entre duas ou mais artes numa obra, sejam elas: a literatura, a pintura, a música, o teatro, o cinema, entre outras. Entretanto, no meio acadêmico ainda se acompanha a expansão dessa área de estudos. O mesmo acontece com os estudos intermídias. Apesar dos termos interartes e intermídias estarem bastante interligados, a intermedialidade de acordo com Thais Flores Nogueira Diniz, em seu livro *Intermedialidade e estudo interartes: desafios da arte contemporânea*, “é definida como fenômeno ocorrente entre as mídia e categoria de análise crítica. Sobrepondo-se aos antigos estudos interartes, esse tipo de pesquisa trata de produtos culturais marcados pela falta de limite entre as artes e as mídias (2012, p. 9)”.

Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo explorar a relação entre imagem e texto no romance de Sérgio Sant'Anna, *Um crime delicado* (1997). No romance deste escritor, que é conhecido principalmente pela produção de contos, ele explora as relações entre a pintura, a literatura e o teatro. No entanto, esta análise se detém das relações entre as duas primeiras, uma vez que a narrativa se desenrola através das relações que o protagonista Antônio Martins, crítico teatral, estabelece com a personagem emblemática Inês, modelo de uma pintura.

Assim, serão explorados no romance os liames entre o texto e as imagens, tanto aquelas que compõem a narrativa e, portanto, intrínsecas na obra, quanto aquelas extrínsecas, por exemplo, as que estão presentes na capa do livro da edição da Companhia das Letras² e quais as funções que elas desempenham no texto. Desse modo, no contexto da narrativa de Sérgio Sant'Anna, a pintura de Inês se abre para infinitas possibilidades de interpretação e especulação de uma realidade que um crime de estupro teria sido cometido contra ela pelo protagonista. Ademais, além desta pintura, outras imagens podem ser evocadas pelo leitor.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: ingridvsodre@gmail.com

² *Pigmalião e Galateia* (Gêrome, 1890). *As meninas* (Velasquez, 1656).

O diálogo entre pintura e literatura não é recente, em outras narrativas podemos observar também a problemática da arte e o artista como centro. Na novela *A obra prima ignorada*, de Honoré de Balzac, o escritor francês aborda os conflitos entre a vida e a arte, o amor e a arte e até mesmo o significado da arte, em suma o cerne da novela é o debate entre a criação e a imitação. Em Oscar Wilde, temos a questão da arte e sua representação estética na obra *O retrato de Dorian Gray*. Na literatura brasileira, o Modernismo é uma das escolas literárias que mais se debruça ao estudo das artes visuais e literatura devido à influência dos movimentos vanguardistas oriundos da Europa. Então, à primeira vista, a relação entre literatura e imagem demonstra ser amplamente discutida em paralelo uma com a outra, no entanto, muitos e vastos são os caminhos que delineiam essa relação.

O imagético na literatura está presente seja para adornar, lembremos aqui dos textos medievais e suas iluminuras, seja para exemplificar e/ou traduzir. Seriam essas as funções mais básicas e que em um primeiro olhar pode-se rapidamente identificar. Nas obras de Sérgio Sant'Anna, o escritor procura traduzir as imagens em palavras e transpor o universo da pintura para literatura.

Portanto, com bases nos estudos de Liliane Louvel, em *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto* (2006), pretende-se identificar alguns dos marcadores da descrição pictural presentes em *Um crime delicado*. Além disso, serão analisadas as imagens presentes na capa e contracapa do romance e que se correlacionam com a narrativa em questão, ao fim, serão tecidas algumas considerações finais acerca do sentido que a presença de imagens provoca no texto literário.

Descrição pictural na obra

Dentre o campo de estudo interartes podemos considerar que as relações entre a pintura e literatura são as mais exploradas pelos escritores e pesquisadores. O diálogo entre elas é bastante fecundo e uma pode servir de inspiração para outra, a exemplo, a obra literária *Dáfnis e Cloé*³, um proto-romance. Nesta obra literária um quadro serviu de inspiração para o escritor Longus, assim, a história desenhada naquela imagem migra para a escrita. O inverso também se observa com frequência, como as inúmeras pinturas que se tem representando Dom Quixote e tantos outros personagens literários.

³ Dáfnis e Cloé conta a história de duas crianças adotadas por camponeses. Quando crescem, ambos viram pastores e a proximidade entre eles desperta o amor e este sentimento será descoberto pelos dois.

Na obra de Sérgio Sant'Anna a pintura se apresenta conforme Liliane Louvel teoriza em seus estudos sobre pintura e literatura, segundo ela “o pictural seria o surgimento de uma referência das artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo efeito de metapictorialidade textual” (2012, p. 47). Retornando ao romance de Sant'Anna fica para o leitor, através da descrição, visualizar o quadro de Inês que é real naquela dimensão literária. Louvel ainda estabelece quais são os marcadores picturais os quais podem aparecer no texto em maior ou menor grau, e alguns desses elementos serão identificados em Um crime delicado neste artigo.

O romance é narrado sob o ponto de vista do protagonista que é um crítico de teatro carioca e se encontra no banco de réus devido à relação suspeita que tinha com Inês, uma jovem, bela e manca. Assim, o romance de Sérgio Sant'Anna se aproxima de uma trama policial. Através de memórias do personagem principal, o leitor entra em contato mais profundo com a personalidade de Antônio Martins, um homem maduro, taciturno e solitário.

A metapictorialidade presente no romance se dá, seja por meio de comparações entre o quadro ficcional e o estilo de pintores como Balthus e Edward Hopper, os quais marcam presença em outras narrativas de Sérgio Sant'Anna. Além disso, para descrição de cenários e cenas o narrador se utiliza de um léxico técnico que convoca a visualidade e assim as imagens surgem de maneira espontânea.

No trecho a seguir destacado o uso dos termos “flash”, “sequência de imagens encadeadas”, “descortinou”, “instantâneo fotográfico” que contribuem para produção de um efeito cinematográfico.

Com suas propriedades de velar e sugerir, foi esse biombo que descortinou para mim não uma sequência de imagens encadeadas, mas uma cena relâmpago, como um instantâneo fotográfico iluminado pelo espoucar de um flash na escuridão: a de Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã, enquanto eu me debruçava sobre o seu corpo (SANT'ANNA, 1997, p. 25).

Ainda a respeito do léxico utilizado, eles constituem o que Louvel chama de marcadores picturais, como mencionado anteriormente, em suma, eles compreendem além do léxico técnico, o uso de expressões que compara algo à uma obra de arte visual, recursos visuais como páginas em branco ou a maneira que o texto é formatado, além de outros. A teórica ainda classifica em ordem crescente os seguintes elementos: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, “os quadros vivos”, o arranjo estético, a

descrição pictural e a écfrase (LOUVEL, 2012), considerando-os como graus de saturação que podem estar presentes em uma obra literária.

Desse modo, a presença de marcadores picturais e elementos que correspondem aos graus de saturação configurariam ao romance *Um crime delicado* à categoria de iconotexto, “por ‘iconotexto’ entendemos a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (LOUVEL, 2006, p. 218).

O efeito quadro é o que se apresenta início do romance. Antônio Martins está num barzinho carioca chamado Café, local onde avista pela primeira vez Inês:

É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto de traços finos e delicados – e pelos seios pouco saliente, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa –, que era uma mulher magra, com corpo bem proporcionado. Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa (SANT’ANNA, 1997, p. 9).

O efeito quadro nesse trecho opera através do olhar do protagonista, que é o narrador personagem da história. Ele conduz o olhar do leitor através da descrição do que vê. O efeito quadro é considerado a maneira mais diluída do pictural no texto e por ser muito subjetiva requer mais atenção (LOUVEL, 2012). Desse modo, a descrição evoca, uma vez que não é citado, a pintura de Edward Hopper, *Nighthawks* (1942).

Edward Hopper foi um pintor americano que retratava em suas telas a solidão, o isolamento e a angústia do homem moderno. Pintada em 1942, reflete o contexto histórico da época marcado pela Segunda Guerra Mundial e entrada dos Estados Unidos após o ataque a Pearl Harbor. Se em Sant’Anna, Antônio Martins é o *voyeur* de Inês, na pintura todos nós nos transformamos em *voyeurs* da cena.

Na tela, nota-se um terceiro personagem, que no romance representa Vitorio Brancatti, o pintor responsável pela tela de Inês nua. Ele entra na cena quando o protagonista está prestes a deixar o local.

Um homem sentou-se sem cerimônia à mesa dela, iniciando uma conversa que indicava familiaridade, apesar de ela não parecer encorajá-lo a mais do que esse gesto quando, por um instante, ele pousou a mão na sua (SANT’ANNA, 1997, p.10).

Esta é outra cena que evoca mais uma vez as telas de Hopper, *Automat* (1927) e *Chop Suey* (1929). Esse terceiro personagem, o artista plástico Vitorio, é amigo de Inês, e com o desenrolar da trama e a acusação do crime faz com que Antonio Martins conduza a narrativa sugerindo que o pintor foi o arquiteto de todas as ações que

culminou no seu julgamento. Nuances de que Vittorio desempenha um papel maior, além de artista, nessa história que envolve a relação de Inês e Martins, são as sensações do protagonista de estar sendo observado sempre que está na companhia da jovem, como se algo estivesse sendo premeditado. Essa sensação de ver e ser visto, nos remete à obra do filósofo Didi-Huberman, o livro *O que vemos, o que nos olha*, se debruça sobre como a experiência visual vai sendo construída. Para Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Nesse sentido, quando Antonio Martins se depara com a pintura de Brancatti na exposição ele é atravessado por uma inquietação, uma espécie de choque, uma vez que a representação de Inês na tela é também a representação material do pouco que sua memória se recordava, devido a bebedeira, da noite que haviam passado juntos no apartamento da jovem. Durante esse encontro, o personagem recorda que o quadro que agora vê exposto, já estava no quarto de Inês durante aquele dia, ele lembra de tê-lo visto de relance e de ter sentido o cheiro da tinta fresca. É assim, que o crítico teatral começa a questionar as fronteiras da representação e do real.

Então, enquanto observa e, portanto, desempenhando o papel de espectador, Martins se apresenta como sujeito desejante e a tela como o objeto de seu desejo, ele projeta no quadro o seu imaginário, salientando mais uma vez que ele pouco se lembra com exatidão do que se passou. O olhar representado na pintura de Inês nua, o regozijo de Antônio Martins diante da tela, que apesar de não o agradar esteticamente, satisfaz o seu *voyeurismo* e ele se vê completamente envolvido naquela atmosfera. É assim, que Martins se conscientiza que de que participa de um espetáculo, supostamente dirigido pelo pintor Brancatti. Logo, além das relações entre literatura e pintura, neste romance ainda podemos observar o diálogo com o teatro. No trecho a seguir, o protagonista recorda que o quadro se encontrava no apartamento da jovem antes da exposição.

A tela não estava simplesmente nua ou pintada de branco, como eu pensara a princípio, na exposição, mas fora coberta com uma leve camada de tintas claras, às vezes para o cinza, cujo matizes faziam lembrar – não muito melhor do que seria retratado por um desses paisagistas de esquina – um espaço celeste entre nuvens, o que me levava a ter certeza de que não se tratava de uma preparação para receber outras formas ou figuras, e sim de que o trabalho já se concluía. E se alguma coisa mais a tela fora destinada a receber, tratava-se exclusiva e concretamente da muleta, ao seu lado, no cavalete, para que o conjunto obtido se tornasse não apenas um elemento de

A modelo, de Vítório Brancatti, mas uma obra autônoma no apartamento de Inês. (SANT'ANNA, 1997, p. 96).

É nesta cena que a obra atinge, o que para Liliane Louvel é o maior grau de picturalização: a écfrese. Claus Cluver, pesquisador sobre intermedialidade define a écfrese como “representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema sígnico não verbal” (CLUVER, 2006, p. 19). Nesta cena identifica-se o que para Louvel é “o exercício literário de alto nível que visava a passagem entre o visível e o legível” (LOUVEL, 2012, p. 61). Desse modo, a narrativa de Sant'Anna transita entre os diversos graus de metapicturalidade.

As meninas e Pigmalião e Galateia: outras referências intermediáticas

As imagens extrínsecas ao romance de são o quadro As Meninas (1656) de Velásquez e a pintura Pigmaleão e Galateia (1890) de Jean-Léon Gérôme ambas compõem a contracapa e a capa do livro publicado pela Companhia das Letras em 1997. Além disso, ao observar as bordas do livro, nota-se que as pinturas estão inseridas dentro de uma moldura. Tendo em vista que o título e a capa do livro são elementos que entram primeiro em contato com o leitor, este já pode inferir duas coisas acerca da narrativa. A primeira, o romance tratará de um crime e a segunda, a pintura é o plano central da história.

Através de um olhar mais atento é possível notar que na pintura Pigmalião e Galateia está contida ao fundo a pintura de Velásquez, o inverso acontece na contracapa. A inserção de uma obra de arte uma na outra não é por acaso, pois intensifica a relação dialógica entre o visível, o invisível e o legível em toda obra.

Assim, Jean-Léon Gerome retrata o mito de Pigmalião e Galateia que conta a história do escultor que se apaixona pela escultura, numa relação entre criador e criatura. Desse modo, nesta pintura vemos que o artista não se apaixona por uma mulher real, mas pela representação de uma mulher. Em alusão à esta tela, no romance o fascínio de Antônio Martins atinge seu ponto máximo, quando ao ver a pintura A modelo, na qual Inês foi retratada nua pelo pintor Vitorio Brancatti, o protagonista vê a representação de todos os seus desejos na tela. Outro fator importante, que apesar de ser um crítico teatral, o traço da personalidade dele é ser crítico, nesse sentido, ele analisa a pintura exposta mesmo sem ser especialista, ele reconhece falhas, mas não pode negar que a aquela obra de arte o toca de diferentes maneiras.

Em Velásquez, as relações entre o visível e o invisível são amplamente exploradas. O filósofo francês Michel Foucault analisa *As meninas* no livro *As palavras e as coisas* (1966). A pintura nos convoca para discutir a questão do olhar, ao observar o olhar das pessoas do quadro temos a sensação de que elas que nos observa, de modo que os papéis de espectador e sujeito da obra se invertem, da mesma forma a inversão se aplica ao pintor e os sujeitos pintados.

Foucault destaca a importância do espelho na obra, no original ele estava localizado onde se posiciona o quadro *Pigmalião e Galateia* e refletia o rei Filipe IV e sua esposa Mariana. O espelho configura o espaço de visibilidade da obra, para o filósofo “esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar” (FOUCAULT, 1995).

No romance de Sant’Anna, Antônio Martins ao se deparar com a Inês retratada na tela demonstra como a realidade se confunde com a representação no quadro. Assim, a pintura que o protagonista vê, capta o seu desejo e torna visível o que estava no plano do inconsciente.

Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade. E talvez, ou provavelmente, como chegara a conjecturar, eu teria visto de relance um quadro, sem na verdade retê-lo, quando penetrara no espaço que abrigava a cama de Inês. Um quadro com suas tintas ainda frescas e que só agora se revelava plenamente a mim como aquele quadro, que depois fora trazido para o Centro. (SANT’ANNA, 1997, p. 55).

Por fim, essas imagens dialogam com a narrativa santaniana, contribuindo para a significação total da narrativa e conforme Irina Rajewski “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).

Considerações Finais

Ao explorar os recursos imagéticos no romance *Um crime delicado* amplia-se a perspectiva da obra à medida que se cria novas possibilidades de interpretação das artes: literatura e artes visuais. Ressalta-se ainda a importância do conhecimento prévio do leitor para identificar os marcadores picturais na narrativa.

O diálogo que se estabelece entre as artes promove o rompimento das fronteiras entre elas, os estudos das relações intermediáticas contrapõem aquele que separam uma arte da outra. A presença do pictural na obra de Sérgio Sant'Anna é a responsável pela criação narrativa. A imagem é a mediadora do escrever, os desejos e fantasias do protagonista estão expressos nela.

REFERÊNCIAS

- CLÜVER, Claus. Intertextos, interartes, intermedia. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* **Aletria - Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte: CEL, FALE, UFMG, nº 14, jul-dez.2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, SP: Editora 34, 2010. 260 p.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LOUVEL, Liliane. **A descrição pictural**: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.) Poéticas do visível. Belo Horizonte: PósLit-FALE, 2006.
- _____. **Nuanças do pictural**. In: DINIZ, Thais F. N. (Org.) Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- 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.
- SANT'ANNA, Sérgio. **Um Crime Delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.