

# SÉRGIO SANT'ANNA E AS ARTES DO OLHAR COMO SUBSTÂNCIA LITERÁRIA

SÉRGIO SANT'ANNA AND THE LOOK ARTS AS LITERARY  
SUBSTANCE

SÉRGIO SANT'ANNA Y LAS ARTES DE LA MIRADA COMO  
SUSTANCIA LITERARIA

*Murilo CANELLA\**

**Resumo:** Este artigo intenta analisar a influência das artes do olhar – especificamente a pintura e a fotografia – na multifacetada obra de Sérgio Sant'anna. Por ser sua obra extensa e vária, analisar-se-ão três contos cujo cerne é a composição literária a partir da contemplação do olhar – a série “Três textos do olhar”, composta por “A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus”, do livro “O voo da madrugada”. A metodologia restringe-se à análise literária e à composição de signos literários delineados a partir do intercurso semiótico entre as consideradas artes e a forma literária do conto.

**Palavras-chave:** Sérgio Sant'anna; Pintura; Fotografia; Conto.

**Abstract:** This article intends to analyze the influence of the look arts on Sérgio Sant'anna's multifaceted work – specifically arts of painting and photography. Because his work is extensive and various, three short stories, wich core is the literary composition from the contemplation of the look, will be analyzed – the series “Three texts of the eye”, composed by “The naked woman”, “The extra” and “Contemplating the Balthus Girls”, from the book “The flight of the Dawn”. The methodology is restricted to the literary analysis and the composition of literary signs delineated from the semiotic intercourse between the considered fine arts and the literary form of the tale.

**Key-words:** Sérgio Sant'anna; Paiting; Photography; Short story.

**Resumen:** Este artículo pretende analizar la influencia de las artes de la mirada, específicamente la pintura y la fotografía, en la obra multifacética de Sérgio Sant'anna. Debido a que su trabajo es extenso y variado, se analizarán tres historias cortas, cuyo núcleo es la composición literaria a partir de la contemplación de la mirada: la serie "Tres textos del ojo", compuesta por "La mujer desnuda", "La figurante" y "Contemplando a las chicas de Balthus" del libro "El vuelo del amanecer". La metodología se limita al análisis literario y la composición de los signos literarios

---

\* UNESP - departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras (FCLAr), campus de Araraquara. Mestre em Ciências Sociais pela mesma. Contato: murilo\_canella@hotmail.com.

delineados a partir de la relación semiótica entre las bellas artes consideradas y la forma literaria del cuento.

**Palabras clave:** Sérgio Sant’anna; Pintura; Fotografia; Cuento.

Sérgio Sant’anna tornou-se um autor clássico da literatura brasileira graças à trajetória de cinco décadas dedicadas ao incomum e difícil propósito de nunca se repetir – a inovação é o seu estilo. As plurais formas literárias utilizadas por Sérgio são a causa da composição aberta a outras artes e a consequente criação de uma obra que pretende ser inédita para si mesma – algo análogo à conjectura de Ricardo Piglia (PIGLIA, 2004, p. 20) sobre o intento Macedonio Fernandez, ambos estimados por Sant’anna.

Sant’anna escreveu poesia, romances, novelas e contos, com temáticas várias. Sumariamente: a discussão reflexiva do fazer literário (o termo metalinguagem causa-lhe arrepios) e a composição de um texto que dilui os contornos formais, na esteira de Jorge Luis Borges; os limites e as possibilidades da literatura; a contemplação e a apropriação literária de outras artes; a memória e a construção da realidade; um inventário dos desejos; a exploração da sexualidade e seus desígnios secretos; voyerismo; as perturbações nervosas do século XX; o suicídio; a crítica de arte; as artes plásticas; o feminismo; a paixão pelo futebol; e a política, sem cair no pedantismo.

A variedade formal e temática nutriu-se na igual medida da influência também formal e tópica de outras artes, como o teatro, a música, a escultura, a pintura e a fotografia – as últimas duas consideradas neste artigo artes do olhar.

O teatro permitiu-lhe escrever “A tragédia brasileira” (SANT’ANNA, 2005) e “Um romance de geração” (2009), romances experimentais com a estrutura de uma peça teatral.

O conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, do livro homônimo, empresta da música a (a)tonalidade musical e literária que estrutura uma narrativa com diálogos salpicados de silêncio entre João Gilberto e John Cage, como em seu início:

John Cage ofereceu a gaiola vazia a João Gilberto e disse que era um presente de despedida.

- *This cage* – disse John Cage – *contains the Bird of perfection*. Guarde-a com você, João. É como um amuleto que o socorrerá nas intempéries e preservará a sua voz e o seu caráter límpidos de imperfeições (SANT’ANNA, 1997, p.291, grifo do autor).

A escultura é a matéria de “Amor a buda”, do livro “O homem-mulher” (SANT’ANNA, 2014, p. 128-135), um conto que apossa do ensaio e da crítica de arte a liberdade analítica acrescida da especulação literária acerca da obra “Tentação (Tangsong e Yaojing)”, do chinês Li Zhanyang. A descrição da escultura alia-se à imaginação literária para dar vida e movimento ao eterno momento captado pela escultura, suspenso no tempo, transitando, na prosa de Sant’anna, entre a espiritualidade oriental e a sensualidade ocidental.

A pintura e a fotografia influenciaram diretamente os contos “A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus”, trinca que compõe a série “Três textos do olhar”, do livro “O voo da madrugada” (SANT’ANNA, 2003). Este artigo deter-se-á à análise desses três contos e às duas artes do olhar e sua concatenação na síntese literária de Sant’anna. A escolha dos contos justifica-se pela influência assertiva das consideradas artes do olhar, pois na totalidade de sua obra há muitas referências à introjeção e à apropriação literária – num influxo inter-semiótico – de outras artes, o que somente um estudo sistemático e individualizado dessa totalidade multifacetada abarcaria.

Metodologicamente, considerar-se-á na análise dos contos seus aspectos formais (TODOROV, 2013, 2014), suas técnicas narrativas (STEINER, 2003, 2012), como as artes do olhar constituem-se em substância literária e o seu subsequente desdobramento temático.

### **“A mulher nua” e a universalidade do comum**

“A mulher nua” inicia a trinca de contos “Três textos do olhar”, de “O voo da madrugada”. É um breve conto que se imiscui no ensaísmo<sup>1</sup> e na crítica de arte enquanto meio de interpretação da

---

<sup>1</sup> O ensaio enquanto forma literária é compreendido segundo a conceituação de Theodor Adorno (1958, p. 18) e Max Bense (1947, p. 414-424).

pintura<sup>2</sup> sem título de Cristina Salgado. No quadro figura uma mulher nua, situada na junção de três planos, duas paredes e o solo protuberante, calçando um sapato de salto alto rosa e portando uma bolsa, igualmente rosa, na mão direita, com um olhar altivo e fixo para a frente, direcionado ao expectador de sua nudez.

Além das interpretações, baseadas na sensibilidade do narrador, estrutura-se um quê especulativo que ficcionaliza os componentes temáticos da obra e os transforma numa narrativa imaginativa, unindo o autor e o leitor como agentes construtores de sentido – construção sempre ressaltada por Sant’anna, a onipresente marca reflexiva de sua obra. O aspecto formal do ensaio soma-se à narrativa ficcional na medida em que o tom ensaístico está impregnado pela subjetividade do autor, com suas livres associações e eleições temáticas, rechaçando a neutralidade asséptica almejada por certa crítica de arte desconstrutivista.

O enredo – um livre estudo especulativo sobre a obra de Cristina Salgado – estrutura-se por binarismos suscitados pela apreciação estética: contemplação e participação; movimento e estática; excepcionalidade e lugar-comum; solidão e companhia; pureza e lascívia; falsidade da composição e facticidade da obra. Os binarismos demonstram a singularidade da obra de Cristina: situar-se no termo intermédio dos extremos.

A comparação, um tanto canhestra, com nus de outros pintores – como Edward Hopper, com as obras *Eleven A. M.* (1926), *Morning in a City* (1944) e *New York Movie* (1939), Francisco de Goya, com a obra *La Maja Desnuda* (1797-1800), Pablo Picasso com *Nude in a Arm-chair* (1929), e com a artista plástica norte-americana Cindy Sherman e seus *film-stills* – é outra forma utilizada por Sant’anna para situar a especificidade da mulher nua de Cristina, solitária no quadro, mas em companhia do contemplador, visto estar ela sempre a olhá-lo:

Um atributo notável da mulher nua é que, apesar de sua prisão solitária na tela, ela nunca se encontra sozinha, eis que sempre nos

---

<sup>2</sup> A pintura de 1999 integra o conjunto “Série nuas”, um óleo sobre a tela, com dimensões de 43,00 cm x 31,00 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23246/sem-titulo>>. Acesso em: 26 de Set. 2019.

olha, nos encara fixamente quando a olhamos (SANT’ANNA, 2003, p. 212).

Sant’anna também ressalta que sua singularidade é a pintura imaginativa de Cristina, visto a mulher nua não ser uma modelo, e seu olhar fixo e penetrante não se direcionar ao pintor – como na grande tradição retratista –, mas sim ao expectador. A mulher nua é uma mulher imaginada que se pretende universal em sua nudez e simplicidade. Surge, nas palavras de Sant’anna, uma

*visão tátil*, ousado dizer, que nos torna, de algum modo, possuidores do corpo da mulher nua, embora todo *movimento* fosse fatal para a sua *estática* e elegante sensualidade. Altiva, solitária, misteriosa, ela então se dá a cada um de nós desse modo, e poderemos ter esse sentimento tão raro diante de uma *mulher pintada*, que é o de não só desejá-la, como também amá-la perdidamente (2003, p. 217, grifo nosso).

A pintura de Cristina Salgado é a matéria do conto, que transformada, através da contemplação de Sant’anna, em literatura na justa medida em que do ensaio irradia-se a sua livre análise e da individual gramática do desejo surge uma narrativa poética acerca dessa comum mulher nua, retratada em seu íntimo, na comunhão artística entre o privado e o público, entre a excepcionalidade da nudez e o seu lugar comum, na extensão cotidiana e universal experimentada por toda mulher. Sant’anna pinta, através das letras, uma outra mulher: a mulher legível.

### **“A figurante”: a imaginação fotográfica e a literal pintura performática do desejo**

O conto “A figurante” começa com a descrição de uma fotografia<sup>3</sup>, concomitantemente às considerações acerca da ficcionalidade da narrativa e das intuições – que modelam a história –

---

<sup>3</sup> De início não se sabe se o retrato é real ou ficção. A fina ironia de Sant’anna alia-se ao caráter explícito da ficção, tornando a apreciação literária da veracidade fotográfica um alívio do leitor: imaginar a fotografia como uma construção mental do narrador, ou igualmente imaginar sua facticidade. Em ambos os casos trata-se, portanto, da imaginação.

suscitadas a partir da contemplação do retrato em branco e preto. O enredo, excetuada a verve reflexiva, é sobre um encontro entre Eduarda, uma jovem senhora da média burguesia carioca, recém casada com Breno, funcionário graduado do governo, e Lucas de Paula, um jovem pintor recém chegado de uma temporada em Paris, de fito feito para a apreciação de Eduarda das chocantes reproduções das pinturas do austríaco Egon Schiele.

“A figurante” alia, literariamente, o tradicionalismo ao experimentalismo em dezoito memoráveis páginas. Possui a estrutura clássica do conto narrado em terceira pessoa, mas a onisciência do narrador transmuta-se em um jogo literário entre o autor e o leitor, no qual a imaginação, e sua repetitiva insinuação, é a chave interpretativa, a veia experimental dentro do tradicional, como na seguinte passagem:

O curioso é que nesse vaguear – *somos sempre nós que imaginamos* – acabou por dar a volta no quarteirão e retornou ao mesmo ponto onde fora fotografada – que, aliás, é o único ponto em que *temos certeza que ela esteve* – e novamente parou, como se esperasse alguém, e daí, talvez, esse ar de quem vigia os lados (SANT’ANNA, 2003, p. 220, grifo nosso).

Tecnicamente, a onisciência do narrador homodiegético mescla-se à onipresente insinuação do papel individual da imaginação na construção da história, salientando sua ficcionalidade desde o princípio, estruturando, novamente, a reflexividade da concepção literária. De modo que, formalmente, o conto é composto pela narrativa ficcional e pelo ensaísmo, no que tange às interpretações e à contemplação das obras de arte tematizadas.

A tradição, além da forma, é também explorada num sofisticado retrospecto histórico através da fotografia e da pintura, as duas artes que estruturam formal e tematicamente o conto. A pintura e a fotografia foram amplamente tematizadas pela literatura francesa do século XIX (MAGALHÃES, 2004; RABB, 1995). Ambas contribuíram, a partir do final do romantismo, para a formação do realismo e do naturalismo<sup>4</sup> (este mais influenciado pela fotografia,

---

<sup>4</sup> “Não é coincidência que o realismo literário floresceu após a invenção da fotografia (...). Como observou Paul Valéry em retrospecto, ‘a partir do momento em que a fotografia surgiu, o gênero descritivo começou a invadir as Letras. Tanto em prosa

pois, à época, ambos intentavam um objetivo simulacro da realidade). De forma que a confluência entre forma (o conto tradicional, e também reflexivo) e conteúdo é habilmente concatenada por Sant’anna em uma releitura contemporânea de temas tradicionais.

A fotografia e a pintura, portanto, norteiam a síntese literária de Sant’anna. A fotografia é o início; a objetividade do instante retratado é o contexto imagético e, posteriormente, o conteúdo da imaginação para a construção da história. A partir da objetividade<sup>5</sup> instantânea do real captada na fotografia, Sant’anna parte para o plano da ficção. Segue uma descrição que nos permite “ver”, através das letras, a fotografia, em branco e preto. A fotografia atua como um roteiro contextual; através da contemplação do que está fotografado, Sant’anna estrutura, ao mesmo tempo em que tece a verossimilhança narrativa, uma visão sintética de uma determinada época, o Rio de Janeiro do começo do século XX. A fotografia torna-se uma espécie de conto imagético, desenvolvendo-se através da síntese literária própria do conto. Vale citar os primeiros parágrafos:

É numa foto 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 – a data exata não é mencionada –, com seus bondes, ônibus ainda acanhados, não muitos automóveis, a maior parte com a capota levantada; as calçadas com árvores de porte médio; os postes com belos lâmpões; os edifícios ainda tímidos; lojas, cafés, um cinema.

Levando-se em conta a época, a aglomeração humana já é surpreendentemente compacta, constituída em sua imensa maioria de homens – a sociedade dos machos. Parados alguns em grupos descontraídos que conversam nas calçadas; ou andando outros, atarefados, de qualquer modo são todos antiquados para um olhar de hoje, com seus bigodes, ternos solenes e escuros, chapéu, às vezes

---

como em verso, a decoração e os aspectos exteriores da vida tornaram-se um lugar quase excessivo.’ De fato, muitos romancistas, como Champfleury e Émile Zola, tentaram imitar a câmera, com seu espelhamento impessoal, disciplinada, detalhada e precisa da realidade superficial em seu trabalho. A fotografia tornou-se a metáfora da criatividade e veracidade, e a câmera supostamente objetiva tornou-se um modelo para os modos de ver e representar o mundo.” (RABB, 1995, p. 38)

<sup>5</sup> Objetividade sempre mediada pelos meios técnicos da fotografia – as lentes, a manipulação da luz e a composição da perspectiva fotográfica. Portanto, essa objetividade é sempre uma agência: o recorte eletivo do real.

bengalas, como se unidos na tentativa de se assemelharem, nos calorentos trópicos, aos europeus. (SANT'ANNA, 2003, p. 218)

A pintura, por sua vez, é o tema do conto. Concomitantemente, trata-se de um encontro entre uma jovem senhora e um pintor – um jovem retratista em busca da fama –, e a apreciação de Eduarda de inquietantes reproduções de pinturas em poder de Lucas. Através do personagem Lucas de Paula, Sant'anna compõe um conto que figura na grande tradição literária francesa<sup>6</sup> do século XIX: o pintor que, no dissídio entre vida e obra, representa a tensão própria entre o fazer artístico e as exigências pragmáticas da sociedade.

Também nessa tradição, Sant'anna explora nos diálogos entre Eduarda e Lucas as concepções artísticas (as do próprio Sant'anna?) deste, conjecturando sobre a desconstrução na arte de Marcel Duchamp e Pablo Picasso, além de um inteligente e engraçado sumário das vanguardas artísticas europeias, como os dadaístas, os suprematistas, os construtivistas, os expressionistas e os surrealistas.

O clímax é o encontro premeditado e escondido entre Eduarda e Lucas, para a apreciação desta das reproduções “escandalosas” de um certo pintor que Lucas acabara de trazer da Europa. O pintor é Egon Schiele, cuja escolha de Sant'anna é a pura confluência entre forma e conteúdo. Eduarda aprecia as reproduções e Lucas as complementa com suas apreciações. Contemplam a “Menina nua de cabelos negros”, que rendeu a prisão de Schiele, e suscita em Lucas a vital pergunta sobre os limites da arte; o “Nu masculino sentado, um auto-retrato”, e a consideração do jovem pintor sobre a androgenia almejada por Schiele nessa obra; e a “Moça deitada com vestido azul-escuro”, o motivo da catarse de Eduarda:

De repente, os olhos de Eduarda rodopiaram diante daquela imagem, que ela deixou cair no colo, acometida de uma vertigem que a fez

---

<sup>6</sup> Figuram nessa tradição nomes como Honoré de Balzac, com o conto “*Le chef d'oeuvre inconnu*” (1831), Théophile Gautier, com os contos “*La cafetière*” (1831), “*La toison d'or*” (1839) e “*Arria Marcella*” (1852), os irmãos Goncourt, com o romance “*Manette Salomon*” (1867), Émile Zola, com o romance “*L'Oeuvre*” (1886), e Joris-Karl Huysmans, com o romance “*À rebours*” (1884), a bíblia do decadentismo. Fora da França, Edgar Allan Poe, com o conto “*The oval portrait*” (1845) e Oscar Wilde, com “*O retrato de Dorian Gray*” (1890) (MAGALHÃES, 1997, p. 75-83).

reclinar, com os olhos fechados, a cabeça no espaldar da cadeira. (...) Abatia-se sobre Eduarda uma rebelião contra sua vida chatinha, com aquele marido de ministério; contra o seu papel de dona-de-casa, sem que ela pudesse verdadeiramente escolher o que quer que fosse; como se tivesse sido conduzida pela mão vida afora, feito garotinha ajuizada. Havia a filha e o filho, sim, de nove e sete anos, que ela amava, sim, como todas as mães amam os filhos, mas contra os quais, sem que se desse o direito de reconhecê-lo, havia também uma revolta por torná-la uma prisioneira perpétua. (SANT’ANNA, 2003, p. 233).

A catarse artística é habilmente manejada por Sant’anna. Após a contemplação das reproduções das pinturas de Schiele, opera-se em Eduarda uma rebelião contra sua burocrática e pacata vida de esposa e mãe numa sociedade patriarcal. E em Lucas, um homossexual contido em virtude da provinciana parvoíce moral do Rio à época, desponta a centelha do desejo por uma mulher, lançando-o instantaneamente a uma forma de arte indissociável da vida.

Emergiu, então, essa outra Eduarda, que, puxando para cima sua saia comprida, arrancou sua roupa de baixo e, como a jovem mulher da terceira reprodução, abriu bem as pernas para que se exibisse, diante de um estupefato Lucas, o seu sexo tão mais exposto e gritante porque era um sexo vestido de senhora respeitável por todos os lados; (...) mas que outro ser era Eduarda nesse momento senão uma mulher límpida, pura, com o seu sexo oferecido ao mundo e encharcado de desejo? (...) Lucas de Paula, naquele momento, transfigurava-se, eufórico, em alguém com o tipo de sexualidade de um Egon Schiele e, despindo-se afobadamente de sua roupa de janotinha carioca metido a europeu, mostrou-se nu a Eduarda e também a si próprio, enamorado, quase como uma mulher, do homem que havia nele. (SANT’ANNA, 2003, p. 234-235).

A pintura e a fotografia enquanto temas do conto – tanto pelo personagem do pintor e seus juízos artísticos quanto pelo encontro entre os protagonistas para a apreciação das reproduções de Schiele – transformam o seu final em uma pintura, ou fotografia, performática do desejo, retratando com palavras o eternizado e imagético orgasmo de Eduarda:

E é nesse momento, quando Eduarda e Lucas se encaminham para o clímax, que paramos a história, congelamos a nossa fantasia sobre uma figurante imobilizada naquela fotografia no centro da cidade do Rio de Janeiro, no final da segunda década do século XX, para deixar Eduarda assim, também parada no tempo, gozando para sempre nestas linhas. (SANT'ANNA, 2003, p. 235)

### **“Contemplando as meninas de Balthus”:** languidez e sacralidade

“Contemplando as meninas de Balthus” é o conto mais denso da série analisada. O conto flerta com o ensaio e sua forma livre, pois seu conteúdo analítico deriva das percepções e das intuições, tornadas forma literária, de Sant’anna. Vale começar pelo final do conto, com uma nota.

*As meninas de Balthus, com exceção de La jeune fille au chat, foram contempladas, para este trabalho, no livro Balthus, Editions Skira Flammarion, Genebra, 1982, com texto de Jean Leymarie. (SANT'ANNA, 2003, p. 247, grifo do autor).*

A nota indica a fonte da contemplação das pinturas: um livro, e não a apreciação dos quadros em uma galeria ou museu. A matéria-prima do conto é, portanto, a reprodução das pinturas no papel. Nos catálogos e livros de arte não se contempla a obra de arte em si, mas a sua aproximação; sua escala de tamanho é outra, além do cromatismo de suas cores também ser outro, o mais próximo possível à obra mãe, graças à mediação técnica da captura da pintura. A apreciação indireta – visto que num livro – das meninas de Balthus concatena de antemão a gênese da experiência literária, gestada a partir das pinturas no livro representadas, acrescidas do texto crítico de Jean Leymarie. As pinturas não são “puras” pinturas, mas sim uma reprodução dessacralizada que perde sua aura<sup>7</sup> concomitantemente ao acréscimo de outras linguagens e técnicas (o estudo crítico e a arte da editoração do livro, por exemplo) que possibilita a apreciação de uma pintura por um meio distinto do tradicional das artes plásticas, o olhar direto sobre a obra em si. Sant’anna, ao fazer da pintura a matéria de seu conto, parte

---

<sup>7</sup> O sentido de aura empregado é o proposto por Walter Benjamin (1963, p. 21).

de um livro sobre a pintura de Balthus, transformando a apreciação da pintura um exercício literário desde o começo.

Formalmente, o ensaio é sua base, e a técnica narrativa oscila entre uma análise de crítica de arte e as intuições que emanam da contemplação das meninas pintadas pelo conde Balthasar Klossowski de Rola, o Balthus. Sant’anna utiliza-se da liberdade temática e formal do ensaio para construir, literariamente, um texto com um viés de crítica de arte, que transita livremente entre a contemplação, a apreciação e a valoração.

A temática das pinturas de Balthus<sup>8</sup> é cara a Sant’anna – a contemplação de adolescentes lânguidas e voluptuosas<sup>9</sup>. Porém, neste conto ela se desenvolve pela ótica do crítico de arte que busca juízos estéticos através da análise formal<sup>10</sup> e biográfica de Balthus. E mais curioso, a confluência entre forma e conteúdo é explícita: através da análise individual das pinturas de Balthus, Sant’anna faz um breve sumário de seus próprios e caros temas, seu duplo representado na tela.

As principais pinturas de Balthus são descritas e analisadas. *Les beaux jours* e o embate entre a menina e a mulher, com o sorriso que mostra uma inocência a beira de ruir. *La jeune-fille au chat*: uma dualidade que estrutura a “(...) ocorrência simultânea de possibilidade erótica e inocência” (SANT’ANNA, 2003, p. 238). *Le rêve I* e *Le rêve II* e *Le salon* com a realidade onírica representada, em que não se

---

<sup>8</sup> Balthus enfrentou ferrenhas críticas durante sua vida – e que perduram – sobre o conteúdo erótico de suas pinturas com meninas adolescentes, quando não crianças. Em suas palavras: "Devo reiterar que o suposto tema da adolescente lânguida não tem relação alguma com obsessão sexual, exceto, talvez, nos olhos de quem a vê. Eu pinto anjos. Todas minhas figuras femininas são anjos, aparições. As pessoas pensam que é erotismo, o que é um absurdo. Minhas pinturas são essencialmente e profundamente religiosas." (BALTHUS, 2014, p. 34)

<sup>9</sup> Esta temática desenvolve-se ficcionalmente nos contos “As cartas não mentem jamais”, de “O monstro” (SANT’ANNA, 1994), “Os desígnios secretos”, da série “Contos inéditos em livro” (1997), e no romance “A tragédia Brasileira” (2005). A sexualidade, e principalmente essa vertente, representada de forma lapidar pela Lolita de Nabokov, rendeu a Sant’anna críticas afeitas a um ninfeteiro. O polêmico tema é tratado por Sant’anna na perspectiva psicológica do desejo individual. Tal perspectiva ensina o acréscimo crítico da perspectiva ética, moral e mesmo jurídica. Porém, a temática esbarra em um ponto fulcral de sua obra: tudo é permitido na arte? A complexa questão desenvolve-se, portanto, a partir do desejo individual direcionado à concepção artística como um inventário dos desejos e seus secretos desígnios.

<sup>10</sup> Na perspectiva de Roberto Longhi (2005).

violam os sonhos, mas se exprime a realidade mesma; não interessa o sonho, mas sim a realidade do sono. *Katia lisant* e o mistério do livro de capa dourada que não se revela ao contemplador, mas somente a Katia, em sua leitura absorta, a metáfora da significação individual na literatura. *La chambre* e o desvelar da cortina que introduz a luz, o verdadeiro protagonista capaz de contemplar a adolescente que jaz lânguida e entregue, como num sacrifício. *La Montaigne* e a figura do artista que se excetua da vida, mesmo priva-se dela, enquanto os outros a vivem: a mística da vida do artista ser sua própria obra de arte. *La leçon de guitare* e o sexo que se explicita na jovem modelo tocada pela música dos dedos; o amor homossexual e a singeleza do jogo amoroso feminino, uma variante possível do amor maternal.

Tais temas prenunciam o último, o da artificialidade e autonomia da arte:

O mistério que impregna a obra de Balthus é o da realidade mesma, mas como toda *realidade* em pintura – ou na literatura – uma composição seletiva, organização parcial ou arbitrária de fragmentos num conjunto, vontade, disposição de objetos e naturezas mortas e vivas, ideias, figuras humanas e outros seres (...)” (SANT’ANNA, 2003, p. 239-240, grifo do autor).

Sant’anna, assim como Balthus, não intenta criar uma correspondência com o natural, mas sim criar a autonomia artística, uma realidade concebida que contemple o mistério de sua causa, e não o revele. E a criação literária de Sant’anna é estruturada pela forma, a condição da significação, expandida através da apropriação formal e temática de outras artes num influxo inter-semiótico orientado à constante inovação. Sua literatura, na perfeita confluência entre forma e conteúdo, permanece característica e sempre diferente.

## Referências

ADORNO, Theodor. **Noten zur Literatur**. Berlin: Suhrkamp, 1958. 3 v.

BALTHUS. **Memorias**. Madrid: Debolsillo, 2014.

BENSE, Max. Über den Essay und seine Prosa. **Merkur**, Stuttgart, v. 3, n. 3, p. 414-424, 1947.

BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit**: drei studien zur kunstsoziologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.

LONGHI, Roberto. **Breve mas verídica história da pintura italiana**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 69-88, 1997.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SEM Título. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23246/sem-titulo>>. Acesso em: 26 set. 2019.

RABB, Jane M. **Literature & photography**: Interactions 1840-1990. New Mexico: University of New Mexico, 1995.

SANT’ANNA, Sérgio. **A tragédia brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SANT’ANNA, Sérgio. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SANT’ANNA, Sérgio. **O homem-mulher**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

SANT’ANNA, Sérgio. **O monstro**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

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

SANT'ANNA, Sérgio. **Um romance de geração**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

STEINER, Georg. **Gramáticas da criação**. Tradução de Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.

STEINER, Georg. **Tigres no espelho**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

*Recebido em: 30/10/2019*

*Aceito em: 25/01/2020*