



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marianna de Souza Esteves

Tão longe, tão perto: a construção da personagem feminina em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna

Rio de Janeiro

2022

Marianna de Souza Esteves

Tão longe, tão perto: a construção da personagem feminina em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237 Esteves, Marianna de Souza.
Tão longe, tão perto: a construção da personagem feminina em Um crime delicado, de Sérgio Sant'Anna / Marianna de Souza Esteves. – 2022.
131 f.

Orientador: Nabil Araújo de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Sant'Anna, Sérgio, 1941- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Sant'Anna, Sérgio, 1941-. Um crime delicado – Teses. 3. Sant'Anna, Sérgio, 1941- - Personagens - Mulheres - Teses. 4. Imagem (Psicologia) na literatura – Teses. I. Souza, Nabil Araújo de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marianna de Souza Esteves

Tão longe, tão perto: a construção da personagem feminina em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 18 de novembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Nabil Araújo, por ter acreditado no meu trabalho e por ter me incentivado a todo momento, pela paciência e pela generosidade, pelas sugestões fundamentais à escrita desta dissertação e por ter tornado tudo mais fácil e mais leve nesta longa, e por vezes tortuosa, caminhada acadêmica.

Aos professores Giovanna Dealtry e Luis Alberto Brandão, pela disponibilidade em compor a minha banca, pela gentileza, pelos questionamentos valiosos e instigadores e pelos elogios motivadores.

Aos professores do Mestrado, em especial, Roberto Acízelo, Mario Bruno e Flávio Carneiro, pelas aulas enriquecedoras e pelos ensinamentos preciosos.

Ao meu querido amigo Rafael Batista, pelas trocas, pelo apoio constante e pelo carinho. Essa pós-graduação não teria sido a mesma sem você ao meu lado.

À minha mãe, Claudia, que, apesar de não concordar totalmente com a minha escolha pela Letras, me apoiou e me incentivou à sua maneira.

À minha avó, Iracema, e ao meu pai, Marcello, ambos já em outro plano, por terem me transmitido o amor pela leitura e por terem instigado em mim a sede de conhecimento.

Devemos construir um mundo ficcional a que a realidade possa posteriormente adaptar-se.

Sérgio Sant'Anna

RESUMO

ESTEVES, Marianna de Souza. *Tão longe, tão perto: a construção da personagem feminina em Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna. 2022. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho parte da discussão acerca de duas propostas de leitura de um texto literário, *distant reading*, ou leitura distante, e *close reading*, ou leitura cerrada, para então se deter nas estratégias discursivas empregadas na construção da personagem feminina no romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, mais especificamente pelo narrador em primeira pessoa, o crítico teatral Antônio Martins, na construção da imagem da modelo Inês Brancatti como uma mulher recatada, frágil e subordinada a um tutor perverso. Em consonância com a perspectiva imagológica de Daniel-Henri Pageaux (2011), optamos por uma abordagem narratológica da personagem Inês Brancatti que em alguma medida congrega as referidas propostas de leitura (a cerrada e a distante) pela via do estudo imagológico da literatura distribuído em três níveis de análise: o do léxico, o das relações hierarquizadas e o do cenário, ou imaginário. Partiu-se, então, de uma leitura cerrada, esmiuçando-se as escolhas lexicais do narrador-protagonista de *Um crime delicado*, passando-se, na sequência, para uma apreciação do sistema de personagens e suas hierarquizações na narrativa em questão, até, finalmente, a incursão numa leitura mais distante, com vistas ao contraste do imaginário emergente no romance de Sérgio Sant'Anna com certo imaginário social.

Palavras-chave: *Distant reading*. *Close reading*. Imagem. Personagem feminina. *Um crime delicado*.

ABSTRACT

ESTEVES, Marianna de Souza. *So distant, so close: the construction of the female character in Um crime delicado*, by Sérgio Sant'Anna. 2022. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This paper starts from the discussion about two proposals of reading a literary text, distant reading, and close reading, to then focus on the discursive strategies employed in the construction of the female character in the novel *Um crime delicado*, by Sérgio Sant'Anna, more specifically by the first-person narrator, the theater critic Antônio Martins, in the construction of the image of the model Inês Brancatti as a modest, fragile woman subordinated to a perverse tutor. In line with the imaging perspective of Daniel-Henri Pageaux (2011), we opted for a narratological approach of the character Inês Brancatti that to some extent brings together the mentioned proposals of reading (the close and the distant) through the imaging study of literature distributed on three levels of analysis: the lexicon, the hierarchical relations and the scenario, or imaginary. A close reading was then started, with a detailed examination of the lexical choices of the protagonist-narrator of *Um crime delicado*, followed by an appreciation of the system of characters and their hierarchies in the narrative in question, and finally a more distant reading with a view to contrasting the imaginary emerging in Sérgio Sant'Anna's novel with a certain social imaginary.

Keywords: *Distant reading. Close reading. Image. Female character. Um crime delicado.*

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	<i>DISTANT READING</i> OU LEITURA DISTANTE	11
2	<i>CLOSE READING</i> OU LEITURA CERRADA	41
3	A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM <i>UM CRIME DELICADO</i>.....	57
3.1	Imagologia.....	57
3.1.1	<u>Primeiro nível – Léxico</u>	59
3.1.2	<u>Segundo nível – Relações hierarquizadas</u>	76
3.1.2.1	Masculino <i>versus</i> feminino.....	77
3.1.2.2	Jovem recatada <i>versus</i> modelo lasciva.....	90
3.1.3	<u>Terceiro nível – Cenário ou imaginário</u>	107
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
	REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Iniciada no curso de Especialização em Literatura Brasileira, minha pesquisa tem como objeto de estudo o romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, publicado em 1997 pela Companhia das Letras. Desde a pós-graduação *lato sensu*, detive-me especialmente na análise da construção da personagem feminina pelo narrador-protagonista do livro como uma imagem. Para constituir tal investigação, tenho utilizado como bases o conceito de imagem e o método de estudo imagológico proposto por Daniel-Henri Pageaux (2011), dividido em três níveis de análise: léxico, relações hierarquizadas e cenário, ou imaginário.

Um dos maiores nomes da literatura brasileira contemporânea, Sérgio Sant'Anna apresenta, em *Um crime delicado*, o narrador em primeira pessoa Antônio Martins, um crítico de teatro de meia-idade excêntrico e solitário, que tenta reconstruir a história de seu envolvimento com a misteriosa modelo Inês Brancatti, uma jovem atraente e manca, com quem estabelece uma relação dúbia, que transita entre o afeto e a obsessão.

Ao reconstituir os fatos que o levaram ao banco dos réus por uma acusação de estupro – crime que afirma não ter cometido –, da qual acabaria absolvido por insuficiência de provas, Martins tenta convencer a si mesmo – e ao leitor – de que ele e Inês seriam, na verdade, vítimas de um plano escuso arquitetado pelo tutor da moça, o artista plástico italiano Vítório Brancatti – com quem a jovem, aliás, também parece ter um relacionamento ambíguo –, para promover sua obra, o quadro *A modelo*, no qual a pupila é retratada seminua, em um cenário bastante sensual, muito diferente da imagem de mulher pura e vulnerável em que o crítico acreditava.

A partir de uma reflexão acerca das diferenças e semelhanças e das vantagens e desvantagens de dois métodos de leitura de um texto, *distant reading*, ou leitura distante, e *close reading*, ou leitura cerrada, pretendemos demonstrar como funcionaria a utilização de ambos os tipos de leitura no estudo do referido romance de Sant'Anna e entender se seria o caso de empregá-los separadamente ou se haveria a possibilidade de trabalhar com as duas perspectivas metodológicas.

A *distant reading*, expressão cunhada por Franco Moretti (2000), sugere um método de leitura de um texto no qual a distância é fundamental para pôr em evidência elementos menores ou maiores que o texto, ainda que, inevitavelmente, o próprio texto desapareça nesse processo. Além disso, o crítico propõe que seja estabelecida uma literatura mundial na qual o sistema literário seja analisado em conjunto, e não as obras individualmente. Já a *close*

reading, que preconiza uma leitura atenta do texto literário, é uma técnica de análise minuciosa da materialidade e da especificidade do texto, isto é, leva em conta seus elementos técnicos e formais, e que cujas “encarnações”, segundo Moretti (2000, p. 176), vão do *new criticism* à desconstrução.

No presente trabalho, serão discutidos conceitos de Mikhail Bakhtin (2015) e de Alain Rabatel (2016) a fim de refletir a respeito da importância da voz narrativa em primeira pessoa em *Um crime delicado* e o heterodiscurso que permeia o texto literário. Ademais, considerando a limitação de uma monografia, pretendo aplicar novamente o método de estudo imagológico proposto por Pageaux (2011) na análise do romance, dando continuidade à minha pesquisa iniciada na Especialização, com o intuito de examinar mais detalhadamente a construção da personagem feminina pelo narrador-protagonista como imagem.

Os outros estudiosos essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa são Simone de Beauvoir (2016), Michelle Perrot (2003) e Gerda Lerner (2019), que ajudam a compreender de que maneira a sociedade patriarcal impôs opressivos padrões de comportamento às mulheres ao longo dos séculos, que se refletem até os dias atuais, apesar dos grandes avanços dos movimentos feministas em todo o mundo, e como esses modelos dominantes e repressores apresentados pelas três críticas em suas respectivas obras me permitem identificar e interpretar a forma como Antônio Martins enxerga, descreve e trata Inês Brancatti, além das outras personagens femininas com quem se relaciona.

Desta forma, essa dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, “*Distant reading* ou leitura distante”, será analisado o capítulo 6 do livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), de Regina Dalcastagnè, intitulado “Um mapa de ausências”, em que a autora divulga os dados da pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília (UNB) em 2005 sob sua coordenação, que tomaremos como exemplo para discutir a hipótese de Franco Moretti de estabelecer um método de leitura distante do texto.

Já no segundo capítulo, “*Close reading* ou leitura cerrada”, examinar-se-á como funciona a leitura atenta do texto, levando em conta o capítulo 4 da obra de Dalcastagnè, denominado “O narrador e suas circunstâncias”. Nele, a escritora discorre acerca da relação dos narradores contemporâneos com o tempo e as estratégias utilizadas por eles a fim de conquistar a adesão do leitor. Além disso, a crítica indica que, ao contrário do que aponta a pesquisa de mapeamento, certos aspectos físicos, econômicos, sociais e psicológicos, entre outros, que aproximam inúmeras personagens dos romances brasileiros contemporâneos não

são tão determinantes quando se observa as especificidades de cada texto ou autor(a), ou, mais precisamente, de cada narrador(a).

Por fim, no terceiro capítulo, “A construção da personagem feminina em *Um crime delicado*”, pretende-se esquadrihar os mecanismos discursivos usados na idealização de Inês Brancatti por Antônio Martins como imagem. Para isso, analisaremos o romance de Sérgio Sant’Anna com base nos três níveis do método de estudo imagológico proposto por Daniel-Henri Pageaux: o primeiro, o léxico, que focará na verificação das escolhas de substantivos, adjetivos, advérbios e verbos que o crítico teatral utiliza para formar Inês como imagem e descrever sua relação com a jovem; o segundo, as relações hierarquizadas, que estará dividido em dois registros – masculino *versus* feminino e moça recatada e vulnerável *versus* modelo sensual retratada no quadro de Vitório Brancatti –, em que serão apreciadas as categorizações e as oposições entre eles; e, finalmente, o cenário, ou imaginário, no qual serão debatidas as complicações de uma trama narrada por um protagonista masculino que parece estar imbuído de concepções e de preconceitos estabelecidos por uma sociedade patriarcal conservadora, opressora e sexista.

1 *DISTANT READING* OU LEITURA DISTANTE

Em “Conjeturas sobre a literatura mundial”, artigo publicado originalmente na revista britânica *New Left Review* em 2000, Franco Moretti discute a possibilidade da análise de um sistema mundial de literaturas inter-relacionadas, “sob o qual o romance moderno desponta nas culturas periféricas não como um desenvolvimento autônomo, mas como uma conciliação problemática e instável entre as influências formais das matrizes ocidentais e as matérias locais” (MORETTI, 2000, p. 173).

Segundo o crítico, em conversa com Johann Peter Eckermann, em 1827, Goethe afirmava que “[h]oje em dia, a literatura nacional não significa muita coisa: a era da literatura mundial está começando, e todos devem contribuir para abreviar o seu advento” (MORETTI, 2000, p. 173), enquanto Marx e Engels, vinte anos depois, em 1848, apontavam que “[a] unilateralidade e a obtusidade ficam cada vez mais improváveis, e das muitas literaturas nacionais e locais emerge uma literatura mundial” (Id., p. 173). Moretti esclarece:

Weltliteratur: isso é o que Goethe e Marx têm em mente. Não literatura “comparada”, mas mundial: o romance chinês que Goethe estava lendo na época dessa conversa, ou a burguesia do *Manifesto*, que “conferiu um caráter cosmopolita à produção e ao consumo em todos os países”. Bem, permitam-me formular de maneira bem simples: a literatura comparada não sobreviveu a esses esboços. Ela tem sido uma empreitada intelectual bem mais modesta, limitada fundamentalmente à Europa ocidental e na maioria das vezes girando em torno do Rio Reno (filólogos alemães trabalhando sobre literatura francesa). Não muito mais que isso (Ibid., p. 173-174).

Para o teórico, “é hora de retornarmos àquela antiga ambição da *Weltliteratur*: afinal, a literatura a nossa volta é inequivocamente um sistema planetário. A questão não é bem o que devemos fazer – a questão é *como*. O que significa estudar literatura mundial? Como fazer?” (MORETTI, 2000, p. 174, grifos do autor). De acordo com Moretti:

Ler “mais” dificilmente parece ser a solução. Sobretudo porque acabamos de iniciar a redescoberta do que Margaret Cohen chama os “grandes não lidos”. “Eu trabalho com narrativa europeia ocidental etc.” – ou nem isso: trabalho com sua fração canônica, o que não é nem sequer um por cento da literatura publicada. E volto a insistir: algumas pessoas leram mais, mas a questão é que há trinta mil romances britânicos oitocentistas por aí afora, quarenta, cinquenta, sessenta mil — ninguém sabe ao certo, ninguém os leu, ninguém jamais o fará. E isso sem contar os romances franceses, chineses, argentinos, americanos... Ler “mais” é sempre bom, mas não a solução (Id., p. 174).

O autor compreende que “[t]alvez seja pedir demais dar conta do mundo e do não lido ao mesmo tempo” (MORETTI, 2000, p. 174). Porém, afirma, “acho sinceramente que esta é a

nossa maior oportunidade, porque a pura enormidade da tarefa deixa claro que a literatura mundial não pode ser literatura, só que maior; e isso já estamos fazendo, só que mais. Ela tem de ser diferente. As *categorias* têm de ser diferentes” (Id., p. 174, grifo do autor). Desta forma, Moretti considera que a literatura mundial não é um objeto, mas sim um problema, que necessita de um novo método crítico. Portanto, pontua, “ninguém terá achado um método simplesmente por ler mais textos. Não é assim que as teorias vêm à luz; elas precisam de um salto, de uma aposta – de uma hipótese, para se porem em movimento” (Ibid., p. 174).

Sobre a concepção de literatura mundial como um esquema ao mesmo tempo indivisível e díspar, Franco Moretti afirma basear-se na “hipótese inicial da escola do sistema-mundo da história econômica, para a qual o capitalismo internacional é um sistema simultaneamente *uno* e *desigual*: com um centro e uma periferia (e uma semiperiferia) vinculados num relacionamento de crescente desigualdade” (MORETTI, 2000, p. 175, grifos do autor). Explica o crítico: “Una e desigual: uma literatura mundial (*Weltliteratur*, singular, como em Goethe e Marx), ou talvez, melhor, um sistema-mundo literário (de literaturas inter-relacionadas); mas um sistema diferente daquele que Goethe e Marx esperavam, porque profundamente desigual” (Id., p. 175).

Moretti cita um trecho do ensaio “A importação do romance”,¹ de Roberto Schwarz, para ilustrar o contraste do que ele chama de sistema-mundo literário, de literaturas inter-relacionadas: “Em suma, também nas Letras a dívida externa é inevitável, sempre complicada, não é parte apenas da obra em que aparece. Faz figura no corpo geral da cultura [...]” (SCHWARZ, 1990 apud MORETTI, 2000, p. 175). O teórico menciona ainda uma reflexão de Itamar Even-Zohar a respeito da literatura hebraica:

Interferência é uma relação entre literaturas por meio da qual uma [...] literatura-fonte pode tornar-se uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos [importação do romance, empréstimos diretos e indiretos, dívida externa: repare como metáforas econômicas têm estado subterraneamente em ação na história da literatura] – uma fonte de empréstimos para [...] uma literatura-alvo [...]. Não há simetria na interferência literária. Uma literatura-alvo, em geral, recebe a interferência de uma literatura-fonte que a ignora completamente. (EVEN-ZOHAR, 1990 apud MORETTI, 2000, p. 175, grifos do autor).

Segundo o crítico, “[i]sso é o que significa una e desigual: o destino de uma cultura (geralmente uma cultura da periferia [...]) é cortado e alterado por outra cultura (do centro) que ‘a ignora completamente’” (MORETTI, 2000, p. 175).

¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

Franco Moretti revela que “[e]screvendo sobre história social comparada, Marc Bloch cunhou certa vez um adorável *slogan*, como ele próprio chamava: ‘anos de análise para um dia de síntese’” (MORETTI, 2000, p. 175). A título de exemplo, relembra o caso de Immanuel Wallerstein, em seu *The Modern World-System*, no qual “[o] texto que é estritamente de Wallerstein, seu ‘dia de síntese’, ocupa um terço de página, um quarto, talvez metade; o resto são citações [...]. Anos de análise; análise de outras pessoas, que a página de Wallerstein sintetiza num sistema” (Id., p. 175). O crítico entende, então, que:

[...] se tomarmos a sério esse modelo, o estudo da literatura mundial terá de algum modo de reproduzir essa “página” – quer dizer: essa relação entre análise e síntese – no campo literário. Mas nesse caso a história literária rapidamente se tornará bem diversa do que é agora: se tornará de “segunda mão”, uma colcha de retalhos da pesquisa de outras pessoas, *sem uma única leitura textual direta*. Ainda ambiciosa, e na verdade tanto mais do que antes (literatura mundial!); mas a ambição agora é diretamente proporcional à *distância do texto*: quanto mais ambicioso o projeto, maior terá de ser a distância (Ibid., p. 175, grifos do autor).

De acordo com o teórico, “o problema da *close reading* [leitura cerrada] (em todas as suas encarnações, do *new criticism* à desconstrução) é que ela necessariamente depende de um cânone extremamente reduzido” (MORETTI, 2000, p. 176). Ele aponta que “[a] essa altura, isso já deve ter se tornado uma premissa inconsciente, invisível, e não obstante uma premissa férrea: investe-se tanto em textos individuais *somente se se achar que muito poucos deles realmente contam*. Do contrário, não faz sentido” (Id., p. 176, grifo do autor).

Franco Moretti esclarece que “se quisermos olhar para além do cânone (e claro que a literatura mundial o fará: seria absurdo se não fizesse!), a *close reading* não dará conta do recado. Não é destinada a tanto, mas ao oposto” (MORETTI, 2000, p. 176). O teórico aponta que “[n]o fundo, trata-se de um exercício teológico – tratamento muito solene de muito poucos textos tomados muito a sério –, enquanto o que precisamos realmente é de um pequeno pacto com o diabo: sabemos como ler textos, agora vamos aprender como *não* os ler” (Id., p. 176, grifo do autor). Assim, define:

Distant reading, leitura distante: em que a distância, permitam-me repetir, é uma *condição do conhecimento*. Ela nos permite focalizar unidades muito menores ou muito maiores que o texto: expedientes, temas, tropos – ou gêneros e sistemas. E se entre o muito pequeno e o muito grande o próprio texto desaparece, bem, será um daqueles casos em que se pode justificadamente dizer: “Menos é mais”. Se quisermos compreender o sistema em seu conjunto, teremos de aceitar perder alguma coisa. Sempre pagamos um preço pelo conhecimento teórico: a realidade é infinitamente rica; conceitos são abstratos, são pobres. Mas é precisamente essa “pobreza” que torna possível manejá-los, e portanto saber. Eis por que menos é na verdade mais (Ibid., p. 176, grifo do autor).

A fim de refletir a respeito de sua proposta de associação entre *distant reading* e literatura mundial, Moretti lança mão de um exemplo baseado em sua área de conhecimento. Explicando o que chamaria posteriormente de “lei de Jameson”, conta o teórico que, na década de 1990, “na Introdução a *Origens da literatura japonesa moderna*, de Kojin Karatani, Frederic Jameson notou que nos albores do moderno romance japonês ‘o material cru da experiência social japonesa e os modelos formais abstratos da construção do romance ocidental nem sempre podem ser soldados sem remendos’” (JAMESON, 1993 apud MORETTI, 2000, p. 176). Afirma o crítico: “Ora, que a mesma configuração ocorresse em culturas tão diversas como Índia e Japão – isso era curioso; e tornou-se ainda mais curioso quando percebi que Roberto Schwarz descobrira independentemente boa parte do mesmo modelo no Brasil” (MORETTI, 2000, p. 176). Desta forma, esclarece,

passsei em seguida a usar esses indícios para refletir sobre a relação entre mercados e formas; e então, sem saber direito o que estava fazendo, comecei a tratar o *insight* de Jameson como se fosse [...] uma *lei de evolução literária*: em culturas que integram a periferia do sistema literário (ou seja, quase todas as culturas, dentro e fora da Europa) o romance moderno desponta não como um desenvolvimento autônomo, mas como uma conciliação entre uma influência formal ocidental (em geral francesa ou inglesa) e matérias locais. A primeira ideia expandiu-se num pequeno feixe de normas, e tudo era muito interessante, mas não passava ainda de uma ideia, uma conjectura que tinha de ser testada, possivelmente em grande escala, e decidi assim seguir a onda de difusão do romance moderno (*grosso modo*, de 1750 a 1950) nas páginas da história literária. [...] Quatro continentes, duzentos anos, mais de vinte estudos críticos independentes, e todos concordavam: quando uma cultura ensaia movimentos na direção do romance moderno, é *sempre* como uma conciliação entre forma estrangeira e matérias locais. A “lei” de Jameson passara no teste – no primeiro teste, pelo menos. E, na verdade, mais que isso: invertera completamente a tradicional explicação histórica desses assuntos; porque se a conciliação entre o estrangeiro e o local é tão ubíqua, então aquelas trilhas independentes que em geral são tidas como a regra da ascensão do romance (os casos espanhol, francês e especialmente o britânico) – *bem, elas não são de modo algum a regra, são a exceção*. Surgem primeiro, é verdade, mas não são de modo algum típicas (Id., p. 177, grifos do autor).

Para Moretti, a *distant reading*, somada à literatura mundial, vai na contramão da historiografia nacional, e o faz na forma de um experimento. Como explica o crítico, “[d]efine-se uma unidade de análise (tal como aqui, a conciliação formal),² segue-se então as suas metamorfoses numa variedade de ambientes³ – até, idealmente, *toda* a história literária

² Moretti esclarece que “[p]ara fins práticos, quanto maior o espaço geográfico que se quer estudar, menor deve ser a unidade de análise: um conceito (em nosso caso), um expediente, um tropo, uma unidade narrativa limitada” (MORETTI, 2000, p. 177).

³ O teórico admite que “estabelecer uma amostra confiável – quer dizer, quais séries de literaturas nacionais e romances individuais fornecem um teste satisfatório das previsões de uma teoria – é uma questão, claro, bastante complexa. Neste esboço preliminar, minha amostra (e sua justificação) deixam muito a desejar” (Id., p. 177).

virar uma extensa cadeia de experimentos afins; um ‘diálogo entre fato e fantasia’ [...]” (MORETTI, 2000, p. 177, grifo do autor). O teórico esclarece que “não esperava tamanho espectro de resultados; a princípio fiquei surpreso, e só mais tarde percebi que essa era provavelmente a descoberta mais valiosa de todas, por mostrar que a literatura mundial era mesmo um sistema – mas um sistema *de variações*. O sistema era uno, não uniforme” (Id., p. 177, grifo do autor). Segundo o autor:

A pressão do centro anglo-francês *tentava* deixá-lo uniforme, mas jamais poderia apagar de vez a realidade da diferença. (Notem, a propósito, como o estudo da literatura mundial é – inevitavelmente – um estudo da luta pela hegemonia simbólica ao redor do mundo.) O sistema era uno, não uniforme. E, em retrospectiva, é claro que assim havia de ser: se depois de 1750 o romance aflora praticamente em toda parte como uma conciliação entre modelos europeus ocidentais e a realidade local – bem, a realidade local era diversa nas várias paragens, assim como a influência ocidental era também muito irregular [...]. As forças em jogo mudam constantemente, e assim também a conciliação resultante de sua interação. E isso, por sinal, abre um fantástico campo de pesquisa à morfologia comparada (o estudo sistemático de como as formas variam no espaço e no tempo, que é também a única razão para manter o adjetivo “comparada” na literatura comparada) [...] (Ibid., p. 178, grifo do autor).

Em *A literatura vista de longe*, livro publicado em 2005 – o título ganhou uma edição em português três anos depois, em 2008 –, Franco Moretti explica:

A literatura é, não obstante, “vista de longe” no sentido de que o método de estudo aqui proposto substitui a leitura de perto do texto (o *close reading* da tradição de língua inglesa) pela reflexão sobre aqueles objetos artificiais com os quais se intitulam os três capítulos que se seguem: os gráficos, os mapas e as árvores. Objetos diferentes, mas todos resultado de um processo de deliberada *redução e abstração*. Em suma, de um distanciamento em relação ao texto em sua concretude. *Distant reading*, chamei uma vez, um pouco por brincadeira e um pouco não, a este modo de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern*, as formas (MORETTI, 2008, p. 7, grifos do autor).

Moretti entende que essa virada de chave no método de leitura de um texto pode dar novo sentido aos estudos literários, uma vez que, segundo o crítico, “o interesse pelo estudo da literatura está diminuindo a olhos vistos” (MORETTI, 2008, p. 8). Na opinião do teórico, “[u]ma disciplina que está perdendo o seu fascínio pode tranquilamente arriscar tudo e procurar um novo modo, um novo método para tornar significativo o seu próprio trabalho” (Id., p. 9).

Segundo Franco Moretti, conforme Krzysztof Pomian, “a história era uma ciência idiográfica, isto é, uma ciência que tinha como objeto aquilo que não se repete” (MORETTI,

2008, p. 13). Na visão do crítico, Pomian fala no passado, o que se aplicaria à história social, mas não à história literária, “em que o colecionador de coisas (ou obras) raras e curiosas, que não se repetem, excepcionais – e que o *close reading* torna ainda mais excepcionais quando sublinha o caráter único *daquela* palavra e *daquela* frase ali – é ainda, de longe, a figura dominante” (Id., p. 13, grifos do autor). “Mas o que aconteceria”, pondera, “se os historiadores da literatura decidissem também ‘mudar a direção do olhar’ [...] ‘do extraordinário para o cotidiano, dos acontecimentos excepcionais para a grande massa dos fatos’? Que literatura terminaríamos por encontrar na ‘grande massa dos fatos?’” (Ibid., p. 13). De acordo com o teórico:

Todas estas eram perguntas que comecei a fazer-me alguns anos atrás, quando o estudo dos repertórios bibliográficos de vários países europeus fez-me entender em que minúscula fração do campo literário se desenvolve, normalmente, a atividade da crítica. Tomemos o século 19 inglês: um cânone de 200 ou 300 romances ecoa qualquer coisa, menos que seja exíguo (e seria, com efeito, muito mais amplo do que o cânone corrente), mas cobriria, porém, somente cerca de um por cento dos romances efetivamente publicados: 20 mil, 30 mil ou mais, ninguém sabe precisamente. E o *close reading* aqui não ajuda muito. Se você fosse ler um romance por dia, por todos os dias do ano, seria preciso pelo menos um século para ler todos... E depois não é nem mesmo uma questão de tempo, mas de *método*: um campo assim tão vasto não é possível ser entendido apenas colocando lado a lado o que sabemos deste ou daquele outro caso isolado. Porque *não é* a soma de tantos casos isolados: é um sistema coletivo, um todo, que deve ser visto e estudado como tal (MORETTI, 2008, p. 14, grifos do autor).

Limitando-se ao gênero literário romance, Moretti reconstitui, por meio de gráficos, a tripla ascensão do romance na Inglaterra. Sobre esse tema, o crítico esclarece que, na primeira ascensão, “se constitui o mercado do romance”; na segunda, “o romance volta-se para o presente”; e, na terceira fase, “que inicia em torno de 1820, [...] muda, finalmente, a *composição interna* do mercado romanesco. Até aqui, o típico leitor de romance tinha sido um *generalista* – alguém que *lê de tudo, por acaso*, como escreveu, com um pouco de desprezo, Thibaudet, em *Le liseur de romans*” (MORETTI, 2008, p. 20-21, grifos do autor). No entanto, a partir desse momento, segundo o teórico,

a ampliação quantitativa do mercado é tal que permite toda sorte de nichos de leitores e de gêneros especializados (histórias de marinheiros, romances esportivos, de mistério, textos escolares...): os livros voltados para os trabalhadores urbanos no segundo quarto do século e depois para os rapazes (e para as moças) em idade escolar na geração seguinte são apenas os exemplos mais explícitos desta segmentação do público e do mercado editorial, que culminará, no fim do século, nos dois supernichos do policial e da ficção científica (Id., p. 21, grifos do autor).

Em um dos gráficos apresentados em *A literatura vista de longe*, intitulado “O romance na Inglaterra, 1710-1850”, o qual expressa o número de novos títulos publicados por ano, em média quinquenal, Moretti pontua: “Uma literatura vista de longe, pelo prisma de modelos abstratos... E aqui, claro, a abstração não falta: *Pamela*, *The Monk*, *Persuasão*, *Oliver Twist* onde estão? Quatro pontinhos dispersos cá e lá [...], *indistinguíveis* em relação a todos os outros pontinhos” (MORETTI, 2008, p. 21, grifo meu).

Neste estudo, tomarei como exemplo para ilustrar a proposta de Franco Moretti de estabelecer uma *distant reading*, ou leitura distante, na análise de obras literárias o capítulo 6 do livro de Regina Dalcastagnè *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, publicado em 2012, intitulado “Um mapa de ausências”. Nele, a autora divulga os resultados da pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília (UNB) em 2005 sob sua coordenação, na qual foram analisados 258 livros publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco.

A pesquisa supracitada apresenta dados estatísticos de diversas categorias, desde um panorama sobre aspectos relativos a autores e autoras, como cor, sexo, escolaridade e faixa etária, até detalhes específicos das personagens e dos narradores(as) dos romances investigados, por exemplo, classe social, orientação sexual, religião e profissão. É o tipo de leitura que podemos chamar, à luz de Moretti, de *distant reading*, isto é, um exame mais abrangente dos textos literários, aliás, diga-se, do sistema literário a que esses textos pertencem. Ademais, interessa-nos examinar os resultados revelados pela pesquisa pois tudo indica que *Um crime delicado* foi englobado em seu *corpus*, já que cumpria todos os critérios determinados pelo grupo, como informa a autora:

Foi incluído na pesquisa todo romance que preenchesse simultaneamente quatro requisitos: (1) foi escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado; (2) foi publicado pela Companhia das Letras, Record ou Rocco; (3) teve sua primeira edição entre 1990 e 2004; (4) não estava rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou infantojuvenil (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 220).

A pesquisadora explica que “[a] formulação dos critérios (2) e (3) implicava a possibilidade de incluir obras que tivessem saído em primeira edição por outras editoras, no período desejado, e depois sido reeditadas por uma das três casas editoriais escolhidas. [...] O critério (4), por sua vez, excluía gêneros que são considerados menores e formam subcampos

próprios, às margens do campo literário”⁴ (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 220). Dessa forma, aponta, “boa parte da literatura de Rubem Fonseca pode ser, tecnicamente, considerada ‘policial’, mas não estava incluída na coleção de romances de mistério de sua então editora, a Companhia das Letras. O julgamento implícito é que se trata de ‘literatura demais’ para ser confinada a um gênero menor” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 220). Portanto, pontua, “os romances de Rubem Fonseca foram incluídos na pesquisa, mas não os de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que a mesma Companhia das Letras publicou sob o rótulo de literatura policial” (Id., p. 220). No entanto, afirma a autora, “[m]ais uma vez, não está embutido aí nenhum juízo de valor por parte dos pesquisadores sobre a qualidade das obras de um e outro autor” (Ibid., p. 220-221).

Regina Dalcastagnè observa que “[a]o interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, conectar-se a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 213). Porém, afirma, “[...] pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo” (Id., p. 213). Segundo a pesquisadora:

O romance, enquanto gênero, promete tudo isso a seus leitores – que podem ser leitoras, que têm cores, idades, crenças, instrução, contas bancárias, perspectivas sociais muito diferentes entre si. Portanto, a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin, envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores(as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas (Ibid., p. 213).

Sobre a pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo, a autora esclarece: “O projeto teve início a partir de um sentimento de desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 213). De acordo com Regina, “[a]o pensar na realização desse grande mapeamento [...], era atrás deles que estávamos indo, tentando entender sua ausência a partir da compreensão do que estava se sobrepondo a eles” (Id., p. 214). De maneira geral, explica, “esse tipo de ausência costuma ser creditada à *invisibilidade* desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo. Nesse caso, os escritores estariam

⁴ Segundo Dalcastagnè, “[e]sses gêneros são considerados menores pelo próprio campo, que lhes confere menor legitimidade e faz deles plataformas menos eficientes para a busca da consagração literária” (DALCASTAGNÈ,

representando justamente essa invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade” (Ibid., p. 214, grifo da autora). Na opinião de Dalcastagnè:

Quando se afirma que algo é invisível, a situação é, de algum modo, tornada objetiva. Ser invisível seria a qualidade de um objeto (uma pessoa, um grupo de pessoas). Mas, talvez, o reverso da invisibilidade seja justamente a dificuldade de enxergar. Passaríamos, então, da pretensa objetividade de uma situação, para o problema da subjetividade do observador. É *ele*, o observador (que somos cada um de nós, nossos escritores preferidos, nossos melhores narradores) que escolhe (obviamente imerso em sua própria experiência, de classe, de gênero, de vida) o que quer, o que pode (o que queremos, o que podemos) *ver*. Por isso mesmo, não nos bastaria mapear as personagens dos romances, seria preciso saber também quem eram seus(suas) autores(as). Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 214, grifos da autora).

A pesquisadora afirma que “[a] partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 214). No entanto, explica, “[...] é importante ressaltar que os impasses da representação literária de grupos marginalizados discutidos aqui não insinuam qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, nem buscam estabelecer que um determinado recorte temático é mais correto do que outro” (Id. p. 214, grifo da autora). Assim, salienta:

Não se está exigindo, absolutamente, uma cópia fiel da realidade brasileira, com escritores consultando os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para produzir seus livros. A pesquisa não teve o objetivo de policiar a atividade dos autores brasileiros. Não estamos julgando escritores individualmente, mas indagando um conjunto de obras. Queremos apenas mostrar e entender o que o romance brasileiro recente – aquele que passa pelo filtro das grandes editoras, atinge um público mais amplo e influencia novas gerações de produtores literários – está escolhendo como foco de seu interesse, o que está deixando de fora e como está representando determinados grupos sociais. A ausência de uma maior diversidade no conjunto de romances é, segundo tentamos demonstrar, empobrecedora. Mas isto não quer dizer que, dentro do *corpus* da pesquisa, não existam obras que sejam lidas com prazer, que façam refletir, que ajudem seus leitores e leitoras a compreender melhor o mundo. É possível que muitos desses livros sejam “grande literatura”, seja lá o que isso queira dizer. Nada disso elimina o fato de que o conjunto possui um foco limitado. Enfim, é necessário entender que se buscou um diagnóstico sobre o campo literário brasileiro atual, sem que nele esteja presente, nem mesmo de forma implícita, a intenção de condenar qualquer obra singular (Ibid., p. 214-216).

Ademais, pontua Dalcastagnè, “[c]onvém esclarecer também que, por suas características, pela *abordagem predominantemente quantitativa* sobre seu objeto, a pesquisa

não detecta ironias nem sarcasmos, não lê entrelinhas, não observa as sutis trocas de olhares entre as personagens” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 216, grifo meu). Entretanto, pondera,

se o foco da representação literária está em determinados grupos sociais, fazendo com que os outros desapareçam (ou quase), então, quem está trocando os olhares? Sobre quem existem entrelinhas a serem decifradas? [...]. Por fim, encerrando a relação de mal-entendidos a serem evitados, a pesquisa não comunga de nenhuma noção ingênua da mimese literária – que a literatura deve servir como espelho da realidade, deve ser o retrato fiel do mundo circundante ou algo semelhante. O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais. A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário) (Id. p. 216).

A autora explica que a escolha do *corpus* demandou certas definições operacionais importantes. Em primeiro lugar, esclarece, “a opção pelo romance, em detrimento da outra forma principal da narrativa literária, o conto, vincula-se à clara proeminência do gênero no campo literário e, mesmo, no mercado editorial brasileiro” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 217). Regina explicita ainda que “[h]á também o fato de que, no romance, podemos vislumbrar personagens mais inteiras – ou seja, com maior desenvolvimento – do que nos contos, em que, muitas vezes, elas podem ser até dispensáveis” (Id., p. 217). Destaco aqui um significativo ponto de aproximação entre Franco Moretti e Dalcastagnè: a análise restrita aos romances.

Determinado o gênero da pesquisa, Dalcastagnè elucida que “era inviável contemplar a totalidade da produção do romance brasileiro entre 1990 e 2004, por motivos materiais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 217). A pesquisadora explica: “Mais importante que as considerações práticas, vale observar que este procedimento – de buscar representar *tudo* o que se escreveu e se publicou no período – seria incongruente com a orientação teórico-metodológica da pesquisa” (Id., p. 218, grifo da autora). Segundo Regina:

Um campo é um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora. Não é possível equivaler um livro lançado por um romancista consagrado, comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, com uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do autor. Sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra não gera efeitos no campo literário⁵ e, portanto, não pertence a ele (Ibid., p. 218).

⁵ Segundo Gisèle Sapiro (2017), o conceito de campo literário, forjado por Pierre Bourdieu, principal teórico abordado por Regina Dalcastagnè em seu livro, “apreende o mundo das letras como um universo social dotado de uma relativa economia, no sentido em que é regido por regras próprias que se referem à sua história, além de determinarem as condições de acúmulo do capital específico a esse universo” (p. 88). De acordo com a socióloga francesa, “contra a sociologia marxista que reduz a obra às características sociais de seu público ou de seu autor,

De acordo com a pesquisadora, “[t]ornava-se necessário, assim, um critério ou conjunto de critérios que permitisse identificar obras validadas pelo campo literário brasileiro”⁶ (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 218). Dalcastagnè explica: “Entre diversas alternativas possíveis – enquete junto a escritores, pesquisa na crítica de imprensa e outras – uma se destacou como a mais prática, do ponto de vista operacional, e também a mais adequada, do ponto de vista da moldura teórica” (Id., p. 218).

Deste modo, esclarece a autora, “[a] *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 218, grifo da autora). Apoiando-se no estudo de Luiz Renato Vieira,⁷ Regina pondera que, afinal, as editoras, junto com a universidade, as instituições de pesquisa, além de outros segmentos da mídia, têm o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de fortalecer ou de modificar posições no campo, estando, inclusive, aptas a interferir, de modo privilegiado, nas normas que ordenam esse campo. Assim, pontua, “[a]s editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos” (Id., p. 219).

Dalcastagnè esclarece que “[o] método adotado foi reputacional, isto é, através da consulta a ‘informantes-chave’, integrantes do próprio campo literário brasileiro”

e contra a abordagem economicista que se interessa apenas pelas condições materiais da produção e do consumo concernentes à indústria do livro, Pierre Bourdieu afirma que é impossível explicar os universos culturais sem levar em consideração sua autonomia relativa e sua principal propriedade que é a crença” (Id.). Assim, esclarece, “[d]o ponto de vista metodológico, tal abordagem pretende superar a tradicional oposição entre análise interna e análise externa: a primeira está focalizada na decifração, ao invés do ato criador. Inversamente, a segunda tende a reduzir as obras a suas condições de produção e recepção. Enquanto a análise interna se interessa pela estrutura das obras, a análise externa enfatiza sobretudo sua função social. O conceito de campo visa articular esses dois aspectos da análise, tendo em conta as mediações entre essas duas ordens de fenômenos” (Ibid.). Deste modo, pontua a autora, “[d]e acordo com essa definição objetivista e, ao mesmo tempo, relacional – inspirada pela noção física de campo magnético (princípio de atração-repulsão) –, o campo designa, simultaneamente, um espaço de posições que se definem umas em relação às outras em função da distribuição desigual do capital específico e um espaço de tomadas de posição inscritas em uma história, que também adquirem sentido umas em relação às outras. Esses dois espaços mantêm uma relação de homologia” (p. 89). Com efeito, explica a teórica, “se o espaço das possibilidades se apresenta aos escritores sob a forma de escolha a fazer entre opções mais ou menos constituídas como tais no decorrer de sua história – rimas ou verso livre, narrador extradiegético ou interdiegético etc. –, essas escolhas estéticas são correlatas das posições ocupadas por seus autores no campo, em função do volume e da composição do capital simbólico específico detido, ou seja, do grau e do tipo de reconhecimento que haviam adquirido enquanto escritores” (Id.).

⁶ Conforme Sapiro (2017), no Brasil, “foi no início do século XX, no período modernista, que se assiste à autonomização de um campo literário nacional” (p. 90).

(DALCASTAGNÈ, 2012, p. 219). Dessa forma, explicita, “[t]rinta ficcionistas, críticos e pesquisadores de diferentes estados foram contactados por correio eletrônico, recebendo a seguinte pergunta: ‘Em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação de prosa de ficção nacional, no período 1990-2004?’” (Id., p. 219). A autora explica que “[a] seguir, era esclarecido que a ‘categoria ‘importância’ condensa diferentes fatores, tais como: prestígio entre os próprios produtores literários e a crítica, distribuição, impacto na mídia’ e que ‘não é necessário indicar as editoras em ordem de prioridade’” (Ibid., p. 219). Então, aponta a pesquisadora,

[f]oram recebidas a tempo 24 respostas, fornecidas sob garantia do anonimato do informante. A Companhia das Letras foi mencionada por todos os 24 informantes; 17 (71%) citaram a Editora Record, e 14 (58%), a Editora Rocco. Outras sete editoras obtiveram, ao todo, 11 indicações. Três respondentes deixaram a lista incompleta. O resultado indica uma percepção majoritária claramente definida de que Companhia das Letras, Record e Rocco são, de fato, as editoras centrais para a ficção brasileira do período (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 219).

De acordo com Dalcastagnè, entre os autores que a Companhia das Letras publicava à época, estavam “Sérgio Sant’Anna, Elvira Vigna, Milton Hatoum e Ana Miranda. No período estudado pela pesquisa, Rubem Fonseca – que depois se transferiu para a Objetiva – era um dos principais nomes de seu catálogo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 222). Já da Record faziam parte, na ocasião, afirma, “Nélida Piñon, Lya Luft, Antônio Torres e Luiz Ruffato” (Id., p. 223). Por fim, a Rocco contava, naquele momento, segundo Regina, “entre outros, com publicações de Silviano Santiago e Clarice Lispector, permanentemente republicada; [...] na época abrangida pela pesquisa, detinha também os direitos de obra de Lygia Fagundes Telles e de Cristovão Tezza” (Ibid., p. 224).

Como aponta a autora no tópico “O discurso sobre o método”, “[o]s estudos literários são, em geral, avessos aos métodos quantitativos, que parecem *inconciliáveis* com o caráter *único* de cada obra” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 224, grifos meus). Entretanto, esclarece:

Tal singularidade, porém, não é privilégio da literatura: é algo comum aos diversos fenômenos sociais. Ainda assim, o tratamento estatístico permite iluminar regularidades e proporciona dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo em direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão. Assim, se alguém diz que os negros estão ausentes do romance brasileiro contemporâneo, outra pessoa pode enumerar dezenas de exemplos que contradizem a afirmação. Mas verificar que 80% das personagens são brancas mostra um viés que, no mínimo, merece investigação. Sem negar em qualquer momento o caráter único das obras pesquisadas, o resultado

⁷ VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

mostra, em diversos aspectos, uma regularidade geral bastante significativa (Id., p. 224).

A pesquisa, explica a autora, “contemplou a especificidade do texto literário. O objeto que se procurava decifrar – a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadio” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 224). Regina aponta que “[d]esde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita [...]” (Id., p. 224). Dessa forma, esclarece, “[o] esforço de pesquisa envolveu a leitura cuidadosa de todos os romances constantes do *corpus*, seguida, muitas vezes, de discussão em grupo dos casos em que havia alguma dúvida. Uma vez que, em geral, não se podia contar com uma descrição em regra, à *la* século XIX, das personagens do livro, eram buscados os indícios presentes no texto” (Ibid., p. 225).

Ainda a respeito do método, Dalcastagnè esclarece que “[à] leitura do livro, seguia-se o preenchimento de uma ficha para cada uma das personagens mais importantes (além de uma ficha específica para cada autor)” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 225). De acordo com Regina, “[a] partir de um modelo inicial, estabelecido antes do início da pesquisa, a ficha foi sendo ajustada, visando contemplar do modo mais abrangente possível a complexidade dos romances [...], até chegar a seu formato definitivo, com mais de três dezenas de questões” (Id., p. 225). Completada a ficha, explica, “os dados dela constantes eram então inseridos no programa de computador Sphinx Lexica, para o tratamento estatístico. Os números entregues pelo *software*, porém, não devem ser encarados como sendo o resultado da pesquisa. Eles são a base a partir da qual a investigação se inicia” (Ibid., p. 225).

Em “O *corpus* e seus autores”, a autora indica que o *corpus* da pesquisa “atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Companhia das Letras [76], Record [123] e Rocco [59] e identificados pelo grupo de pesquisa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 226). Porém, esclarece:

Cumpre observar que existe a possibilidade de que alguns títulos tenham ficado de fora. Apesar dos vários contatos feitos com as três editoras, apenas a Companhia das Letras [...] encaminhou a relação de todos os títulos lançados no período. Para Record e Rocco, foram usados os catálogos de 2004, que em geral contêm os títulos publicados até o ano anterior cujos direitos permanecem em poder da editora. Aos livros indicados nessas relações, acrescentaram-se os lançados ao longo do ano de 2004, bem como outros, antigos, já fora de catálogo, encontrados nas bibliotecas públicas e particulares consultadas, em livrarias, em sebos ou em buscas por meio da internet. Ainda assim, é provável que um pequeno número de obras não tenha sido identificado (Id., p. 226-227).

Dalcastagnè informa que foram incluídos 165 autores no *corpus* da pesquisa. Segundo Regina, “[c]hama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 229). Em sua opinião, “há quase que um espaço reservado às mulheres na literatura: falar de si. Embora restrito, é um lugar de onde elas podem se expressar com alguma legitimidade, apresentando sua perspectiva sobre o mundo” (Id., p. 230). Porém, aponta:

não deixam de se estabelecer tensões significativas aí. A produção literária das mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculino para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa dicção feminina típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros ficam praticamente como áreas interditadas (Ibid., p. 230).

A respeito da presença feminina na literatura, a autora destaca: “Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 230). De acordo com Dalcastagnè, “[e]stas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito” (Id., p. 230). Assim, afirma:

Na medida em que, nas últimas décadas, transformou-se aceleradamente a posição feminina nos diversos espaços do mundo social, a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje. Quando falamos em mulher é preciso lembrar que a condição feminina é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado, a vivência feminina não é una [...]. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres – e elas, ao fazer suas próprias escolhas, ao aderir conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. Os problemas e desafios que enfrentam são em parte comuns ao “ser mulher”, em parte específicos, em parte, até mesmo, opostos entre si [...]. A riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença, e a questão que se coloca aqui diz respeito a quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea (Ibid., p. 231-232).

Além de detectar o pequeno número de mulheres entre os autores publicados pelas três grandes editoras contempladas pela pesquisa, o estudo expõe outra informação importante: a

homogeneidade racial entre os romancistas. Segundo os dados levantados, 93,9% dos escritores e escritoras estudados são brancos⁸. Além disso, salienta Dalcastagnè,

[u]ma imensa maioria possui escolaridade superior (78,8%, contra apenas 7,3% de não superior; os restantes não tiveram escolaridade identificada). E, em grande medida, aqueles que participam do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico [...]. Contrariamente a um velho lugar-comum, ouvido com frequência nas rodas literárias brasileiras – de que “ninguém vive de escrever nesse país” –, há um contingente considerável de autores que retiram ao menos parte de seu sustento de seu ofício. Caso à profissão “escritor” sejam anexadas “roteirista” (em geral de televisão) e “dramaturgo”, o total superaria os 20%. É um reflexo da crescente profissionalização do campo literário brasileiro. Na maior parte dos casos, a fonte de renda não se resume às obras ficcionais, incluindo também a redação de orelhas, apresentação de coletâneas e outros textos de encomenda, bem como a presença em eventos do circuito cultural; ou, ainda, há a participação no próspero mercado do livro infantojuvenil. Seja como for, a transformação é patente (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 232-233).

Outro aspecto relevante identificado pela pesquisa é a concentração geográfica dos autores. Como indica a autora, “[q]uatro estados da federação são o local de nascimento de mais de 70% dos escritores e escritoras do *corpus* – Rio de Janeiro (36,4%), São Paulo (13,3%), Rio Grande do Sul (12,7%) e Minas Gerais (10,9%)” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 233). Além disso, aponta Regina, “[q]uando o foco é o local de moradia, a disparidade é ainda maior: mais de 60% estão concentrados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo [...]. A esmagadora maioria dos autores e autoras vive em capitais (90,3%)” (Id., p. 233).

Acerca da idade dos escritores, Dalcastagnè aponta que “[h]á um pouco mais de dispersão entre as faixas etárias, com a maior parte dos autores nascidos na década de 1940 (26,7%) ou de 1950 (21,8%), reduzindo-se a proporção paulatinamente conforme se chega aos muito velhos (1,2% nascidos antes de 1920) ou muito jovens (3,6% nascidos a partir de 1970; nenhum depois de 1980)” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 233). Regina explica que “[c]omo o período que a pesquisa abrange é amplo – 15 anos – é mais significativo observar a idade dos autores no momento em que publicaram cada título do *corpus*. [...] mais da metade das publicações se concentra na faixa intermediária, entre 40 e 59 anos” (Id., p. 233-234). Desta forma, afirma, “[o]s números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia-idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (Ibid., p. 234). Além disso, pontua:

⁸ De acordo com a autora, “3,6% não tiveram a cor identificada e os ‘não brancos’, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%”. Na maior parte dos casos, afirma, “a cor foi inferida pelos pesquisadores, a partir de

Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do *corpus* se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3%) têm outros livros publicados além dos incluídos no *corpus* da pesquisa. Excetuada a maior média de títulos publicados por autor na Companhia das Letras, [...] não há nenhuma diferença significativa no perfil dos escritores quando os dados são desdobrados por editoras. Companhia das Letras, Record e Rocco apresentam proporções similares, quando se observam seus autores por critérios de sexo, faixa etária, cor, local de nascimento, local de moradia, escolaridade ou profissão. A média de idade quando da publicação de cada livro do *corpus* é muito próxima para as três editoras, ficando em torno dos 50 anos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 234-235).

A respeito dos romances estudados pela pesquisa, Regina Dalcastagnè esclarece que a maioria se caracteriza pelo foco no período histórico atual; por sua vez, assinala, “[o] local da narrativa [...] é, com clareza, a metrópole. Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 236). Segundo a autora, “[o] caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo é, assim, amplamente confirmado pelos dados da pesquisa. De alguma maneira, a literatura reflete a realidade do país, que nos anos 1960 tornou-se majoritariamente urbano” (Id., p. 236). Porém, pondera:

É importante ressaltar, aqui, o caráter preponderantemente referencial – Flora Süssekind (1984) diria naturalista – do romance brasileiro contemporâneo. Os dados indicam que as personagens dessas narrativas se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. Assim, embora, como já foi dito antes, a pesquisa não comungue de nenhuma noção ingênua da mimese literária, cabe retomar a indagação sobre o porquê da ausência de determinados grupos nessa configuração espaço/temporal. O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros e de outros estratos marginalizados (Ibid., p. 236-237, grifo da autora).

Em “O sexo da personagem”, a autora informa que foram identificadas 1.245 personagens ditas “importantes” nos 258 romances estudados pela pesquisa. Esse é um dos pontos questionáveis do estudo coordenado pela autora. Ainda que Regina justifique que o critério de importância é subjetivo e que foi realizado um esforço de homogeneização das avaliações, “permitindo localizar, em cada livro, as personagens mais cruciais para o desenrolar da trama” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 237), não se restringindo aos protagonistas, mas deixando de lado “figurantes, personagens menores ou aquelas cuja presença se limitava a subtramas claramente secundárias” (Id., p. 237), trata-se de uma seleção delicada, uma vez

fotos encontradas nos próprios livros, em outras publicações e na internet, buscando seguir os critérios fenotípicos dominantes no Brasil” (Id., p. 283).

que podem ter sido excluídas da pesquisa personagens menores que têm mais relevância dentro da narrativa do que pode parecer à primeira vista.

Em *Um crime delicado*, por exemplo, além de Antônio Martins, narrador-protagonista, e Inês Brancatti, coadjuvante com um papel crucial na trama, há outras personagens importantes, como o artista plástico Vitório Brancatti, tutor da jovem e autor do quadro *A modelo*, as amigas e amantes ocasionais de Martins, a professora universitária Maria Luísa II e a ex-jornalista Maria Clara, e a atriz Maria Luísa I, com quem o crítico se envolve brevemente, que, no entanto, não têm o mesmo destaque no romance de Sérgio Sant’Anna. Não é possível afirmar se elas foram incluídas na pesquisa ou consideradas figurantes, personagens menores ou limitadas a subtramas secundárias; porém, conforme demonstraremos posteriormente, todas elas, embora apareçam pontualmente na história, desempenham, cada uma à sua maneira, uma função indispensável para a narrativa.

Regina Dalcastagnè assinala que “[e]ntre as personagens estudadas, 773 (62,1%) são do sexo masculino, contra apenas 471 (37,8%) do sexo feminino – um único caso foi alocado na categoria ‘sexo: outro’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 237-238). Segundo a autora, “[e]m apenas quatro livros do *corpus*, isto é, 1,6% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens importantes do sexo feminino estão ausentes de 41 romances (15,9%)” (Id., p. 238). Assim, afirma em um artigo publicado em 2007 que também apresenta dados da pesquisa de mapeamento, “o romance brasileiro contemporâneo é basicamente sobre homens (62,1%), brancos (79,8%), heterossexuais (81%), saudáveis (93,9%). São essas as personagens que se destacam nas narrativas, é sobre elas que gira o enredo, são os seus problemas, seus desejos e medos que movem nossa literatura” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 130).

No artigo “Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades”, Regina Dalcastagnè aponta que “[o]s lugares de fala no interior da narrativa [...] são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 110). De acordo com a autora:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* desses grupos, mas também pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre

a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística (Id., p.110-111, grifo da autora).

Segundo a pesquisadora, “[o] termo chave, nesse conjunto de discussões, é ‘representação’, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 111). A autora afirma:

De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido [...]. O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que elas não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (Id., p. 111, grifo da autora).

Em relação ao sexo das personagens dos romances brasileiros contemporâneos analisadas pela pesquisa, Dalcastagnè ressalta:

Cumprir observar que os romances incluídos na pesquisa são anteriores à voga recente de discussões sobre transgenericidade, transexualidade, não binaridade etc. Nos dados da pesquisa, trabalhamos com “sexo” como marcador biológico do dimorfismo sexual macho/fêmea, desconectado dos papéis de gênero e da orientação sexual (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 123).

A pesquisadora aponta que “[a] maior visibilidade das personagens masculinas fica ainda mais patente quando é introduzida uma nova variável, a posição na narrativa. [...] as personagens femininas tendem a ocupar menos a posição de protagonistas e narradoras” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 238). Logo, observa,

além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à voz – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas (Id., p. 238-239, grifos da autora).

Regina Dalcastagnè levanta duas hipóteses a respeito da menor representatividade feminina no romance brasileiro contemporâneo. Em primeiro lugar, afirma, “[é] possível especular que a maior familiaridade com uma perspectiva social determinada leva as mulheres a criarem mais personagens femininas e os homens, mais personagens masculinas – e o mesmo vale, *a fortiori*, para protagonistas e narradores” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 239). No entanto, pondera, “[r]esta explicar por que a discrepância é tão maior no caso dos escritores homens, que contam com menos de um terço de personagens femininas, enquanto as mulheres criam quase a metade de suas personagens no sexo masculino” (Id., p. 239-240). Para a autora, “[a] resposta, talvez, esteja na própria predominância masculina na literatura (e, imagina-se, em outras formas de expressão artística), que proporciona às mulheres um contato maior com as perspectivas sociais masculinas” (Ibid., p. 240). A outra possibilidade, supõe, “é que, diante dos avanços promovidos pelo feminismo, os homens se sentem cada vez mais deslegitimados para construir a perspectiva feminina” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 240).

Quanto à descrição das personagens femininas, Dalcastagnè assinala que “quando escritas por homens, elas são em sua grande maioria jovens (42,3%) e adultas (50%), não chegam sequer à meia-idade, e têm como principal qualidade a beleza (42,3% são belas, 50% são atraentes, apenas 34% são inteligentes)” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 130-131). Além disso, pontua,

[s]ão menos escolarizadas, dominam menos a norma culta, ocupam menos a posição de intelectuais e dependem mais dos homens financeiramente (42,3% delas): são quase sempre donas de casa. Há poucas descrições de seu corpo, mas quando elas aparecem, identificam a mulher brasileira presente nas narrativas como relativamente magra, loira e com cabelos mais longos (Id., p. 130-131).

Conforme Dalcastagnè, “[é] notável, [...], como as mulheres representadas são mais jovens do que os homens. Para os fins da pesquisa, foram definidas seis faixas etárias – infância, adolescência, juventude, idade adulta, maturidade e velhice [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 240). A autora explica que há uma concentração de personagens femininas na faixa denominada “juventude” em proporção muito superior à das personagens masculinas, que, por outro lado, têm presença maior na faixa etária “maturidade”. A autora aponta:

É mais importante, porém, a baixa presença relativa de mulheres adultas e maduras. Uma vez que [...] as relações amorosas representam um dos mais importantes focos do romance brasileiro atual, parece refletido aqui o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso, com o recurso ao velho clichê, permanentemente reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do

casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem (Id., p. 241).

Segundo Regina, “[o] espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 243). A pesquisadora afirma que “[a]pesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família” (Id., p. 243). Dalcastagnè explica que “[o] primeiro dado que sustenta esta conclusão diz respeito às *relações* estabelecidas e aos *papéis sociais* desempenhados pelas personagens, dentro das narrativas” (Ibid., p. 243, grifos da autora). Assim, esclarece, “[o]s resultados [...] mostram que – independentemente do sexo da personagem – o romance brasileiro contemporâneo privilegia as relações amorosas e familiares, mas essa característica é acentuada no caso das mulheres” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 243).

Os dados da pesquisa indicam ainda que as principais relações da maioria das personagens são amorosas e familiares, porém, aponta Dalcastagnè, “a diferença entre homens e mulheres é significativa – quase 90% das personagens femininas mantêm relações amorosas e familiares, proporção que cai para pouco mais de três quartos no caso dos homens” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 244). De acordo com a autora, “[a]s mulheres aparecem mais no papel de cônjuge (44,8% contra 36,7% das personagens do sexo masculino), de amante (17% contra 11%), de namorada (16,8% contra 12,3%), de ‘ex’ (14,6% contra 9,4%), bem como de filha (35% contra 27,21%), de mãe (34% contra 25,7%) ou de irmã (22,5% contra 16,2%)” (Id., p. 244). Além disso, afirma, “[a]s relações profissionais, que incluem patrão/empregado, cliente/fornecedor, colegas de trabalho e sócios, bem como entre professores e seus alunos, estão muito mais presentes nas personagens masculinas do que nas femininas, o que é condizente com o insulamento das mulheres na esfera privada” (Ibid., p. 245). Deste modo, pontua:

Mesmo quando são isoladas, as personagens referentes ao período mais recente – de 1985 em diante –, as diferenças entre personagens do sexo feminino e do sexo masculino permanecem inalteradas (de fato, os percentuais para cada tipo de relação, por sexo, pouco se movem). Portanto, o foco nas relações amorosas e familiares das mulheres não é efeito da presença de narrativas históricas, situadas em períodos nos quais o acesso feminino ao mundo do trabalho remunerado era restrito. Na verdade, a proporção de mulheres com relações profissionais é *maior* quando a narrativa se situa na época da Colônia ou do Império, o que se deve à presença relativamente forte de personagens escravas e de suas relações com seus senhores ou senhoras, ou

seja, dentro do universo do trabalho (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 245-246, grifo da autora).

Conforme Regina Dalcastagnè, “[a] segunda evidência da permanência das personagens femininas no círculo doméstico se refere às principais profissões indicadas para elas nos romances” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 246). Entre os ofícios mais desempenhados pelas personagens masculinas apontados pela pesquisa, estão escritor; bandido/contraventor; artista; estudante; jornalista; comerciante; professor; religioso; sem ocupação; e oficial militar. Já as ocupações mais frequentes para as mulheres são dona de casa; artista; sem ocupação; empregada doméstica; estudante; professora; profissional do sexo; jornalista; e escritora. A autora explica:

O rol das principais ocupações [femininas] é notavelmente diferente daquele que se refere aos homens. Há uma concentração muito maior em algumas poucas categorias, a começar pela de dona de casa, que abrange mais de um quarto das personagens mulheres. Uma proporção significativa aparece como “sem indícios”, mostrando que, muito mais do que acontece com as personagens do sexo masculino, as mulheres podem receber um tratamento tão focado em seu universo pessoal que a questão da sua ocupação nem se coloca – foram apenas 27 personagens homens, 3,5% do total, classificadas como “sem indícios”. Não que uma variedade maior esteja ausente – aparecem também médicas, cientistas, ativistas políticas, empresárias, taquígrafas e mesmo operárias. Mas são casos isolados. Embora as narrativas se passem, em geral, nos nossos dias, [...] a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas de casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas (Id., p. 248).

A pesquisa de mapeamento indica ainda que, quanto ao pertencimento à elite intelectual, diretamente ligado ao fator profissão das personagens, há, mais uma vez, uma diferença significativa entre homens e mulheres. Regina Dalcastagnè esclarece que “[e]ntre as personagens do sexo masculino, 46,6% pertencem à elite intelectual; entre as do sexo feminino, apenas 32,7%. No entanto, convém notar, as mulheres são, já há algum tempo, a maioria dos estudantes do ensino superior brasileiro [...]”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 249). Porém, explica a autora, “em relação ao estrato social, personagens homens e mulheres apresentam perfis similares. [...] há uma concentração de personagens nas classes médias” (Id., p. 249).

No tópico “A cor da personagem”, Dalcastagnè aponta que a personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Segundo Regina, “[o]s brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca” (DALCASTAGNÈ, 2012,

p. 250). Afirma, assim, que “[a] predominância branca no romance contemporâneo, portanto, não corresponde à diversidade da população do país” (Id., p. 251). A autora pontua:

Além de reduzida, a presença negra e mestiça entre as personagens é, tal como acontece com as mulheres, menor ainda quando são focados os protagonistas e, em especial, os narradores. [...]. Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores [...]. Assim, os brancos não apenas compõem a ampla maioria das personagens identificadas no *corpus*; eles quase monopolizam as posições de maior visibilidade e de voz própria. [...] é possível observar a ampla predominância de *homens brancos* nas posições de protagonista ou narrador, enquanto as *mulheres negras* mal aparecem – o que sugere a ideia de que há um padrão com cada desvio ocorrido reduzindo geometricamente a chance de ocorrência de outro (Ibid., p. 252-253, grifos da autora).

Sobre a nacionalidade das personagens analisadas pela pesquisa, afirma Regina, “[n]a grande maioria dos casos, a personagem do romance brasileiro contemporâneo é brasileira, mas essa afirmação é ainda mais válida para negros e mestiços. Enquanto 25,5% das personagens brancas (e 50% das orientais) são estrangeiras, a proporção desce para 16,3% no caso das negras e meros 3,9% no caso das mestiças” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 255). Isso reflete, explica a autora, “a preferência pela origem europeia, majoritária entre as 281 personagens estrangeiras identificadas na pesquisa” (Id., p. 255). No entanto, esclarece,

vale anotar que, entre as mulheres, também há menor proporção de estrangeiras. Elas são 41,1% das personagens apresentadas como brasileiras e apenas 35,5% das com outra nacionalidade. Aqui, novamente, parece se confirmar a existência um padrão implícito (homem, branco, heterossexual, brasileiro), e a transgressão de um de seus critérios amplia as dificuldades para que outro também seja rompido. Dito de outra forma, se a personagem é do sexo feminino – isto é, foge ao padrão “homem” – é menos provável que deixe de ser branca, heterossexual e brasileira; se não é branca, então é mais provável que seja homem, heterossexual e brasileiro, e assim por diante (Ibid., p. 255-256).

A cor das personagens também é relevante, explicita Dalcastagnè, “no que se refere à elite intelectual e ao estrato socioeconômico. Entre as personagens brancas, 46,9% pertencem à elite intelectual, mas, entre os mestiços, são apenas 19,7% e, entre os negros, 17,3%. De fato, os brancos são quase 90% de todas as personagens integrantes da elite intelectual nos romances do *corpus*” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 258). Além disso, pontua,

os brancos representados apresentam um perfil socioeconômico nitidamente mais privilegiado do que mestiços e, sobretudo, negros. Enquanto os brancos oscilam entre as classes médias e (um pouco menos) a elite econômica, os mestiços se dividem entre classes médias e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres [...]. Abordando os mesmos dados de outro ângulo, é possível perceber que os brancos (79,8% da população total, conforme visto) são 91,8% da elite econômica e 88% das classes médias, mas apenas 51,9% dos pobres e 50% dos miseráveis. Mesmo nestes últimos grupos, convém observar, há uma presença maior de brancos entre as personagens do que na população brasileira. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD),

do IBGE, de 1999, os brancos eram 36% dos pobres e 30,7% dos indigentes (Id., p. 258).

Em relação à religião, aponta a autora, “[a]s mulheres [...] são representadas como sendo um pouco mais religiosas que os homens” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 249). No entanto, ressalta, “[d]e maneira geral, o universo da religião é ignorado pelos romances presentes no *corpus*. Para 56,3% das personagens de ambos os sexos – a proporção é ligeiramente menor quando as mulheres são isoladas – não há, na narrativa, nenhum indício de sua religião” (Id., p. 249-250).

Conforme Dalcastagnè, “observa-se que ela [a religião] está mais presente nas representações das personagens indígenas e negras. Enquanto 62,5% dos orientais, 58,8% dos brancos e 47,4% dos mestiços não apresentam indícios de filiação religiosa, a proporção cai para 37,8% no caso dos negros e 33,3% no caso dos indígenas” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 260). A pesquisadora entende que “[t]rata-se de efeito da forte vinculação dessas personagens com, num caso, os cultos indígenas e, no outro, a umbanda, o candomblé e outras religiões de matriz africana” (Id., p. 260). Ademais, pontua:

No *corpus*, a visão estereotipada – e mesmo preconceituosa – das religiões afro-brasileiras faz também com que seja o grupo religioso com maior porcentagem de pobres e miseráveis (81,1%) e, inversamente, um dos que têm menor proporção de personagens integrantes da elite intelectual, logo após o pentecostalismo. Nenhum pentecostal e apenas 10,8% dos seguidores dos cultos afro-brasileiros integram a elite intelectual, ao passo que, na outra ponta, 88,4% dos ateus ou agnósticos, 60,7% dos judeus, 60% dos esotéricos e 51,5% dos sem religião foram assim classificados. *Os números devem ser lidos com cuidado*, já que as populações totais são muito reduzidas, mas no caso das religiões afro-brasileiras, bem como dos ateus e agnósticos, mostraram ser *estatisticamente relevantes*. O censo demográfico de 2000, no entanto, indica que a média de anos de estudos dos fiéis da umbanda e do candomblé (respectivamente, 7,3 e 7,5 anos) é superior à da grande maioria dos outros grupos religiosos, inclusive católicos romanos (5,8 anos), protestantes históricos (5,8 anos) e sem religião, categoria que, para o IBGE, inclui também ateus e agnósticos (5,7 anos) (Ibid., p. 261, grifos meus).

Em “Outras características”, Regina Dalcastagnè expõe os demais dados verificados pela pesquisa a respeito das personagens do romance brasileiro contemporâneo, como orientação sexual; condição física e psicológica; e estrato socioeconômico; além de uma breve análise dos títulos das obras e das editoras que as publicam.

Acerca da orientação sexual, a autora explica que “[o]s dados confirmam algo que se intuía: autores mais jovens dão mais espaço, em suas narrativas, a personagens homossexuais e bissexuais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 266). Contudo, afirma, “[n]ão foi detectado nenhum viés estatisticamente significativo no cruzamento entre orientação sexual e posição na narrativa, embora os bissexuais (e as personagens com orientação ambígua) apareçam com

ligeira vantagem nas posições de protagonistas e narradores, o contrário acontecendo com os assexuados” (Id., p. 266). Além disso, observa, “enquanto 40,5% dos heterossexuais pertencem à elite intelectual, a proporção sobe para 43,3% entre os bissexuais e 47,9% entre os homossexuais. Nesse quesito, porém, a maior diferença é verificada entre os assexuados, 68% dos quais integram a elite intelectual: talvez um reflexo de velhas teses de sublimação da sexualidade” (Ibid., p. 268-269).

Sobre as condições físicas e psicológicas das personagens, Dalcastagnè esclarece que “a pesquisa contemplou também a presença de personagens com diferentes tipos de distúrbios físicos ou psicológicos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 270). A autora pontua que “[a] proporção de personagens com deficiência física, de enfermos e de perturbados mentais (categoria que inclui da loucura ao retardamento) é praticamente idêntica entre as personagens do sexo feminino ou do sexo masculino [...]” (Id., p. 271). Explica ainda que “[p]ersonagens portadoras de deficiência física têm uma ligeira tendência a serem assexuadas (9,5% delas são assexuadas, enquanto a média geral é de 2%)” (Ibid., p. 271). Ademais, pondera:

Tudo indica que a relação negativa não é entre pertencimento à elite intelectual e dependência química, mas entre o pertencimento aos grupos socioeconômicos privilegiados (situação da quase totalidade da elite intelectual) e a dependência química. Entre os miseráveis, 8,3% são representados como dependentes químicos; entre os pobres, 7,4%. A proporção cai para 3,4% entre as classes médias e 2% na elite econômica. Assim, o uso de drogas fica associado à figura do “marginal viciado”, não ao consumidor rico ou de classe média – e com tudo o que o estereótipo do noticiário policial inclui, isto é, o adolescente pobre, negro e do sexo masculino. Um dado relevante é que 42,9% dos pentecostais aparecem como dependentes químicos, em muitos casos indicando a participação religiosa como instrumento para superação do vício (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 271-272).

Em relação à elite intelectual, a autora indica: “Fortemente representada no conjunto de personagens estudado, a elite intelectual ocupa, de maneira ainda maior, os espaços de voz. Personagens pertencentes à elite intelectual são 41,3% do total, 58,5% dos protagonistas e 68,3% dos narradores” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 272). Ademais, afirma, “[h]á uma forte associação da elite intelectual com a elite econômica; 52% dos integrantes da elite econômica são também caracterizados como intelectuais, porcentagem que desce para 18,2% entre os pobres e 11,1% entre os miseráveis” (Id., p. 272).

Quanto ao estrato socioeconômico, esclarece Regina, “[o] mundo do romance brasileiro contemporâneo é o mundo das classes médias. Conforme já foi apontado antes, mais da metade das personagens pertence a esse grupo, ao menos em alguma etapa de sua trajetória” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 272-273). A pesquisadora informa que “um total de 152 personagens, ou 12,2% da população, apresentam algum tipo de mobilidade social, isto é,

passam de um estrato a outro. Os dados agregados não permitem identificar se predominam situações de mobilidade ascendente ou descendente” (Id., p. 273). Segundo a autora:

De maneira ainda mais acentuada do que acontece com a elite intelectual, as classes médias concentram as posições de narradoras dos romances do *corpus*. Englobando 51,4% do total de personagens, as classes médias representam 58,2% dos protagonistas e 78,1% dos narradores. As elites econômicas, por sua vez, apresentam uma forte redução entre sua presença geral (31,5%) e como narradoras (17,5%). Cruzando as três variáveis – posição na narrativa, pertencimento à elite intelectual e estrato socioeconômico – é possível perceber que quase metade (54,1%) dos narradores pertence tanto à elite intelectual quanto às classes médias. Ou seja, mais uma vez observa-se que aqueles que assumem a voz na narrativa tendem a compartilhar as características dos autores dos romances. Isso não significa dizer que esteja ausente um discurso crítico sobre as classes médias. De fato, a denúncia, frequentemente irônica, do arrivismo, da inautenticidade, da mesquinha, da vulgaridade e do farisaísmo da classe média é um dos temas recorrentes da literatura, ao menos desde o século XIX, e não só no Brasil. Muitas vezes, tal denúncia assume um caráter reacionário, já que é feita em nome de valores de elite, que a classe média macaqueia, mas nunca alcança. Seja como for, o tom crítico não elude o fato de que é esse estrato social o objeto privilegiado do fazer literário brasileiro (Ibid., p. 273-274).

Conforme Regina Dalcastagnè, “[é] muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 275). De acordo com a pesquisadora:

Das mais sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder. Ao contrário do que apregoam os defensores da arte como algo acima e além de suas circunstâncias, o discurso literário não está livre das injunções de seu tempo e, tampouco, pode prescindir dele – o que não o faz pior nem melhor que o resto (Id., p. 275-276).

Para a autora, “[n]osso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é também extremamente excludente” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 278). Na opinião da pesquisadora,

[f]alta ao romance brasileiro contemporâneo, como os números da pesquisa indicam de maneira eloquente, incorporar as vivências, os dramas, as opressões, mas também as fantasias, as esperanças e as utopias dos grupos sociais marginalizados, sejam eles definidos por classe, por gênero, por raça e cor, por orientação sexual ou por qualquer outro critério. O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros

espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida, também o mundo acadêmico. A crítica, convém reforçar, não se dirige a autores ou obras em específico, mas ao conjunto do campo literário; seu foco não está em tal ou qual opção narrativa ou estilística, e sim nos constrangimentos estruturais preexistentes (Id., p. 278).

Dalcastagnè pontua ainda:

A crítica à produção literária brasileira recente, na forma aqui proposta, deve ser feita a partir de seu perfil de conjunto (e, agora, não me refiro somente ao *corpus* desta pesquisa, mas às obras publicadas nesse período de um modo geral), enfocando aqueles que me parecem ser três problemas principais de nossa literatura, problemas, aliás, intimamente ligados entre si: falta de crítica, falta de autocrítica e falta de ambição (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 279).

Segundo a pesquisadora, “[f]alta crítica na sua abordagem do real, aceito como aquilo que é e, neste sentido, naturalizado. Não que os escritores não possam ser, como, muitas vezes, são sensíveis às graves injustiças da sociedade brasileira, ou que seus textos não traduzam tal sensibilidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 280). No entanto, pontua,

o retrato da injustiça ou da miséria, que aparece aqui e ali, apenas ecoa aquilo que o texto jornalístico, ou o discurso acadêmico fossilizado, já oferece cotidianamente, incapaz que é de dar vida ao conjunto complexo de relações sociais que sustenta tais situações (miséria, injustiça). [...] a falta de crítica corresponde, em grande medida, ao padrão naturalista questionado por Süsserkind. A falta de autocrítica, por sua vez, refere-se à tranquilidade com que, em geral, o romance brasileiro aceita a ausência de uma pluralidade de vozes em seu interior. A deslegitimação das formas de expressão desviantes faz com que, no campo literário, vigore a mesma regra existente na política [...]. [...] a representação não dispensa a necessidade da presença do outro, não elimina a exigência da democratização do fazer literário. Por fim, falta ambição à nossa literatura. Falta ambição na acomodação com a temática modesta, com o insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas, com o apego referencial à realidade mais imediata. Mas falta ambição também no evidente exercício da escrita sem riscos. Com seus recortes miúdos e autocentrados, nossos romances mal espiam para o lado de fora, recusando-se a uma interpretação mais ampla dos fenômenos que nos cercam, como a violência urbana, a exclusão social ou a inserção periférica na globalização capitalista, por exemplo (Id., p. 280-282).

De acordo com a autora, “[n]ão são problemas cuja relevância se possa apontar pelo exame de tal ou qual título, ou cuja resolução venha a ocorrer pela publicação de alguma obra redentora” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 282). Em sua opinião:

São elementos constantes da literatura praticada no Brasil, que revelam os contornos do nosso campo literário. Eles me parecem importantes porque indicam limites internos ao campo. Isto é, o problema da ampliação das vozes capazes de expressão literária legítima não se resolve apenas dentro do campo literário – uma vez que também é o reflexo, nele, de uma sociedade excludente e autoritária. Mas a falta de crítica, de autocrítica e de ambição indica a acomodação do romance brasileiro, tomado em seu conjunto, com essa situação (Id., p. 282).

Para Regina Dalcastagnè, “[o]s silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social. Os números apresentados pela pesquisa, transcendendo a *especificidade* – que é real – de cada obra, contribuem para fazer emergir esse quadro” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 283, grifo meu).

Ressalto que a minha crítica na presente dissertação é ao método de leitura aplicado na pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília (UNB) sob a coordenação de Regina Dalcastagnè. Em outras palavras, não é exatamente o seu conteúdo que me interessa, isto é, os dados estatísticos a respeito de autores(as), de personagens e de narradores(as), mas sim o impacto que ela causa, ou seja, os efeitos gerados por esse tipo de leitura distante do texto na análise do romance de Sérgio Sant’Anna. Assim, após a exposição dos dados revelados pela pesquisa, uma breve análise quantitativa de *Um crime delicado*, segundo os critérios estabelecidos na pesquisa, nos permite chegar a determinadas conclusões.

Primeiramente, a respeito do autor, Sérgio Sant’Anna se encaixaria no perfil do escritor brasileiro identificado pela pesquisa: homem branco, de meia-idade (tinha 56 anos à época da publicação de *Um crime delicado*), com Ensino Superior – era formado em Direito –, além de ter vivido boa parte de sua vida no Rio de Janeiro. Em segundo lugar, o narrador-protagonista, o crítico teatral Antônio Martins, também corresponde ao padrão detectado acerca dos narradores da literatura brasileira contemporânea: homem branco, adulto, brasileiro, heterossexual, intelectual, urbano, de classe média e sem deficiências. Além disso, como observa Dalcastagnè sobre as relações amorosas nas narrativas contemporâneas, trata-se de um homem de meia-idade que se envolve com uma moça bem mais nova do que ele.

Em relação à personagem feminina Inês Brancatti em *Um crime delicado*, em uma leitura distante, isto é, somente com base nas categorias enumeradas na pesquisa, poderíamos pensar em sua construção como uma mulher branca, jovem adulta, brasileira, residente na cidade do Rio de Janeiro, pertencente à classe média e que tem uma deficiência física em uma das pernas. Quanto à sua escolaridade, orientação sexual e religião, não há indícios no romance. Ademais, ela é descrita como uma moça de cabelos claros, magra, bonita, discreta e atraente. Infere-se, ainda, que, embora trabalhe como modelo, depende financeiramente de Vitório Brancatti, já que é o artista plástico quem reforma e sustenta o apartamento no qual a jovem mora. Por fim, pode-se considerar que sua posição na narrativa é a de coadjuvante,

uma vez que não é a narradora do romance e suas falas são reproduzidas em discurso direto pelo narrador em primeira pessoa, Antônio Martins.

Deste modo, podemos nos indagar: o que diferenciaria Inês Brancatti das demais 470 personagens femininas analisadas na pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UNB, coordenada por Regina Dalcastagnè, além de todas essas características, que, vale ressaltar, são descritas por outrem, isto é, pelo narrador em primeira pessoa Antônio Martins? Que tipo de imagem se forma sobre essa personagem a partir dos dados apontados na pesquisa?

Parece-nos que Inês Brancatti acaba sendo apenas mais uma entre tantas outras personagens estudadas, pois corresponde ao perfil verificado pela pesquisa sobre as mulheres nas narrativas contemporâneas; porém, não há mais nada que nos permita identificar, por exemplo, que papel que ela desempenha em *Um crime delicado*, qual o seu significado para o narrador, como sua imagem é construída pelo crítico teatral de uma forma duvidosa e romantizada. Conforme Franco Moretti, isto se explica pois “[a] pesquisa quantitativa visa desvincular os seus dados da interpretação *específica* [...] e isto é, naturalmente, também o seu limite: dá-nos *dados*, não interpretações” (MORETTI, 2008, p. 21, grifo do autor). Ou, como admite Regina Dalcastagnè, “[o]s dados estatísticos não falam por si sós; eles são, uma vez mais, *indícios* a partir dos quais a reflexão crítica procura entender a realidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 226, grifo da autora).

Se, ao analisar *Um crime delicado* em uma chave realista, isto é, tomando as suas personagens como seres de “carne e osso”, especialmente Inês Brancatti, objeto da presente dissertação, conforme a pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo, ganha-se ao identificar que a personagem representa certo padrão, determinado estereótipo das mulheres na literatura brasileira contemporânea, por outro lado, perde-se ao abrir mão de um exame mais detido de sua complexidade, sobretudo pelo fato de o romance ser narrado em primeira pessoa por um homem; ou seja, tudo o que se sabe a respeito dessa personagem é a partir do olhar masculino de uma também personagem, portanto, um ser também ficcional.

Conforme Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “[a] literatura, como se deduz da ficção de Sérgio Sant’Anna, não traz a realidade para o texto, ela é jogo, apropriação de imagens e, nesse sentido, é um exercício de poder como qualquer outro” (FIGUEIREDO, 2021, p. 68). Na opinião de Luis Alberto Brandão Santos, “o fato de uma obra literária distanciar-se de uma realidade extratextual identificável não pode ser tomado, em si, como critério de julgamento de seu valor. Insistir nesse critério significa negar o próprio estatuto de ficção” (SANTOS,

2000, p. 48-49). Para o autor, “é necessário, inclusive, reconhecer como um dos importantes méritos do texto ficcional o exercício de criação do próprio universo de verdades” (Id., p. 49).

Em entrevista a Ricardo Vieira Lima, do jornal *Tribuna da Imprensa*, em outubro de 1991, é o próprio Sérgio Sant’Anna quem afirma, a propósito do papel que a realidade representa em sua ficção:

Ao escrever, procuro fazer uma representação verbal da realidade. Mas uma representação que seja extremada. Inclusive, eu acho que o realismo não existe. No meu entender, o realismo – no sentido estrito dessa palavra –, é uma mera ilusão. [...]. Aquilo que a gente pensa que é a realidade, é, na verdade, um dado real filtrado pelo ponto de vista do observador. Sendo assim, penso que a minha literatura jamais poderá ser classificada como realista. Porque ela é o resultado direto do que eu vejo e do que eu penso (SANT’ANNA, 2021, p. 58-59).

Noutra entrevista, desta vez a José Geraldo Couto, *da Folha de S.Paulo*, em junho de 1997, Sant’Anna declara: “Como sou incapaz, talvez, de escrever um romance realista, acabei criando uma ficção que é sempre sobre a representação. É como se o mundo, para mim, já surgisse filtrado pela representação” (SANT’ANNA, 2021, p. 65). Para Giovanna Dealtry, “[p]arte expressiva da obra de Sérgio Sant’Anna caminha na direção de rememorar ao leitor essa condição da literatura: estamos diante da ficção, da potencialidade não de atingir o real pela palavra-conceito, mas de nos lançarmos em uma experiência estética da qual a palavra é a matéria-prima” (DEALTRY, 2013, p. 203). Segundo a autora, “[c]oloca-se em jogo na prosa de Sant’Anna a saturação do discurso e do olhar realista, a partir do encontro com obras ou artistas que também desafiaram as categorizações e os parâmetros convencionais das artes” (Id., p. 204). Na opinião de Luis Alberto Brandão Santos:

A discussão do vínculo realidade/literatura ocupa espaço de destaque na obra de Sant’Anna, que pode ser classificada, ao mesmo tempo, de realista e irrealista. Realista, porque define o real como objeto de desejo. Irrealista, porque reconhece como impossível o desejo de tocá-lo. Tal discussão possui um primeiro desdobramento que diz respeito ao caráter escorregadio do real quando submetido a tentativas de apreensão. Por melhores que sejam os propósitos de fidelidade da tentativa, não se pode repudiar completamente o fato de que as convenções que regem a construção do texto literário diferem daquelas que organizam a percepção do que costumamos chamar de real (SANTOS, 2000, p. 78)

Em suma, a partir do mapeamento detalhado sobre o romance brasileiro contemporâneo – pelo menos sobre o período contemplado pela pesquisa do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UNB –, repleto de números, porcentagens, tabelas e gráficos, pode-se inferir que o tipo de leitura que Regina Dalcastagnè desenvolve é bastante próximo da proposta de estabelecimento da *distant reading* de Franco

Moretti, pois, como aponta o crítico, “[g]ráficos, mapas e árvores nos colocam, literalmente, diante dos olhos (a literatura *vista* de longe...) o quanto é imenso o campo literário e como sabemos tão pouco dele” (MORETTI, 2008, p. 9, grifo do autor).

A princípio, a hipótese de uma leitura distante do texto parece válida; afinal, com um estudo pormenorizado acerca das personagens do romance brasileiro contemporâneo, é possível traçar seus perfis e compreender suas propriedades, com base nessa riqueza de dados estatísticos. Porém, entende-se que, ao adotar-se apenas a *distant reading*, elementos imprescindíveis da narrativa são deixados de lado, isto é, desaparece tudo aquilo que Moretti compreende como texto.

Um dos aspectos mais essenciais de um romance, a voz narrativa parece ser examinada de maneira superficial por pesquisas desse tipo, quando o é. Essa complicação é prontamente identificada pelo autor, que reconhece na “voz do narrador” a “chave variável” de seu experimento (MORETTI, 2000, p. 179).

2 CLOSE READING OU LEITURA CERRADA

Voltando à “lei de Jameson”, Franco Moretti admite que a relação binária por ela estabelecida:

[...] é antes um triângulo: forma estrangeira, material local e *forma local*. Simplificando um pouco: *enredo estrangeiro*, *personagens* locais e ainda *voz narrativa local*: e é precisamente nessa terceira dimensão que esses romances parecem ser mais instáveis – mais incômodos [...]. O que faz sentido: o narrador é o polo de comentário, de explicação, de avaliação, e quando os ‘modelos formais’ estrangeiros (ou a efetiva presença estrangeira, nesse particular) fazem os personagens agir de maneira estranha (como Bunzo ou Ibarra ou Brás Cubas), então é claro que o comentário fica incômodo – prolixo, caprichoso, desgovernado (MORETTI, p. 178-179, grifos do autor).

O teórico afirma que “formas são o abstrato de relações sociais. Assim, a análise formal é, a seu modesto modo, uma análise do poder. [...]. Aliás, o formalismo sociológico sempre foi meu método interpretativo, e o julgo particularmente apropriado à literatura mundial. Mas, infelizmente, nesse ponto sou obrigado a cessar, pois aí cessa a minha competência” (MORETTI, 2000, p. 179). Além disso, assume,

uma genuína análise formal estava fora de meus limites, por exigir uma competência linguística com a qual sequer sonharia (francês, inglês, espanhol, russo, japonês, chinês e português, só para o núcleo do argumento). E provavelmente, seja qual for o objeto de análise, sempre haverá um ponto em que o estudo da literatura mundial terá de ceder o passo a especialistas da literatura nacional, numa espécie de divisão do trabalho cósmica e inevitável. Inevitável não só por razões práticas, mas teóricas (Id., p. 179-180).

Para discutir a respeito da *close reading*, ou leitura cerrada do texto, tomarei como exemplo, desta vez, o capítulo 4 de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, intitulado “O narrador e suas circunstâncias”, no qual Regina Dalcastagnè analisa mais detidamente a questão da voz narrativa nos romances brasileiros contemporâneos, ponto que havia comentado muito brevemente em sua pesquisa quantitativa, detalhada no capítulo 6 do mesmo livro. A autora explica que, nesse capítulo, “o foco recai sobre o narrador contemporâneo, sobre sua relação com o tempo, em um primeiro momento, e sobre suas estratégias para conquistar a adesão do leitor, no segundo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

Acerca do papel do leitor, a pesquisadora pontua: “Desde o dia em que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve de abandonar a confortável situação de testemunha crédula” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 107).

Desse modo, explica, “[r]ompido o pacto da ‘suspensão da descrença’, resta-nos o tenso diálogo com um narrador que, se por um lado se afirma como farsa, por outro, tenta nos cooptar pela franqueza e expansão de seus sentimentos” (Id., p. 107). Segundo a autora:

Uma vez dispostas as peças e iniciada a partida, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o fortalecimento dessa figura nova na literatura: no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção. E, cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos. Não estão aí para adormecer nossos sentidos. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado (Ibid., p. 107-108).

Já para Ângela Maria Dias, “[a] tradição inaugurada na literatura brasileira por Machado de Assis, nas memórias de Brás Cubas, o seu ‘defunto autor’, dramatiza a escrita como leitura mesclada e desrespeitosa de variado repertório, bem distante do falacioso horizonte de objetividade do preceituário realista” (DIAS, 2006, p. 259). Na opinião da autora:

Desde o Pentateuco, passando por Xavier de Maistre até, muito particularmente, “a forma livre de Sterne”, este primeiro romance moderno da literatura brasileira, como divisor de águas entre o romance oitocentista anterior e a descendência que, então, funda, proclama a “loucura da leitura” como a maior evidência de nossa radical impossibilidade de ser realistas e ou professar a crença num mundo objetivo acima de qualquer suspeita. “Autor incerto de incerto romance”, Brás Cubas funda uma realidade trôpega e deslizando, na qual a “louca leitura” da vida pelo privilégio da morte, como ponto de vista, transforma-a num espetáculo desmesurado, arbitrário e absurdo. Tal “ambivalência na relação entre a verdade e a ficção”, radicalizada pela síndrome da condição colonizada de nossa cultura, permanece, desde então, no horizonte hispano-americano, como a mais radical estratégia de modernidade: o exercício autoconsciente da forma como invenção técnica capaz de problematizar a realidade e desestabilizar o dogmatismo do que é (Id., p. 259).

Regina Dalcastagnè entende que “[p]lenamente cômicos do comprometimento ideológico de todo e qualquer discurso, não há mais como dialogar com o mundo sem desconfiança, nem, tampouco, ter a pretensão da imparcialidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 108). Desta forma, afirma, “[e]m meio a um emaranhado de discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha. Esses narradores confusos, obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar

partido e, assim que o fazemos, exibem-nos quem somos” (Id., p. 108). A pesquisadora esclarece:

O processo começa pela nossa reação frente a esse sujeito que fala. Devemos aceitar o que ele diz só porque é o narrador, ou, ao contrário, desconfiar de suas palavras porque é apenas um menino? A voz de um garoto com problemas mentais (como em *A barca dos homens*, de Autran Dourado) é menos digna de atenção que a de um renomado professor de História (como em *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza)? E quando quem narra é uma mulher traída e cheia de raiva (como em *Nada a dizer*, de Elvira Vigna)? Ou mesmo um homem doente e confuso (como em *As fúrias da mente*, de Teixeira Coelho)? Se, imbuídos de um espírito democrático, declaramos que todos têm igual legitimidade, por que nos perguntamos o que de fato teria acontecido com aquele menino ou com aquela mulher? E por que essa indagação não parece tão pertinente quando se trata do professor de História? (Ibid., p. 108-109).

De acordo com a autora, “[s]e, por um lado, somos obrigados a reconhecer que todo texto é político, [...], por outro, cada leitor continua interpretando-o a partir de seus preconceitos e valores [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 109). Portanto,

por mais que o autor esteja querendo discutir a legitimidade das diferentes leituras do mundo, podemos passar por cima de tudo, abandonando inclusive a polêmica proposta e ler com um olhar enviesado; concordando, por exemplo, com o modo preconceituoso como determinado narrador enxerga certa personagem ou situação. Desta maneira, o que fora construído como crítica pode ser incorporado pelo sistema. Com isso se quer dizer que o narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada. De um modo geral, não importa mais saber quem traiu quem dentro da narrativa, mas, sim, desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo. Ou seja, o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão – que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos, for esse leitor (Id., p. 109).

A autora elucida que, conforme Bakhtin,⁹ o romance contemporâneo reforça, em seu interior, os inúmeros diálogos próprios ao gênero. Diálogos, afirma,

que se estabelecem com a sociedade dentro da qual foi engendrada a obra, com sua história, sua cultura, com outras obras literárias, outros gêneros discursivos. Diálogos com o gênero, a etnia, a classe social a que pertence o escritor – ou aquela de que faz parte o narrador ou seus protagonistas –, com o próprio campo literário e com a produção anterior do artista. Diálogos que fazem do romance um instrumento de inserção no tempo circundante. E que, portanto, o tornam vivo, ainda que os anos passem e que algumas das situações retratadas virem lembranças remotas (ou nem isso) (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

⁹ BAKHTIN, Mikhail (1987 [1965]). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB.

Em “O narrador e seus tempos”, Regina aponta que, “por mais que o romance contemporâneo procure se desvencilhar da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando a ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, nem sempre suas personagens podem conviver com isso” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 111). Isso porque, pontua, “muito longe de toda teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo” (Id., p. 111). De acordo com a autora:

Para entender a construção temporal da narrativa dos dias de hoje, é preciso lembrar que ela abarca os modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo, representando a si e aos outros, estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer. O tempo, assim como o espaço, não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção. A literatura é bastante sensível a essas alterações, incorporando o tempo como um dos seus temas [...] (Ibid., p. 111-112).

Partindo do que David Harvey¹⁰ chama de compressão espaço-temporal, isto é, o encolhimento do espaço em uma “aldeia global”¹¹ de telecomunicações e de interdependências econômicas e ecológicas, em que os horizontes temporais se reduzem ao tempo presente, Dalcastagnè entende que,

[t]rabalhar isso, em termos de narrativa, pode significar a criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto em que passado, presente e futuro se tornem simultâneos, fazendo com que a ideia de perspectiva também tenha de ser reformulada. É claro que, uma vez que estamos falando de literatura, algumas impossibilidades se impõem, a começar pelo uso de sua ferramenta básica: a linguagem [...]. É em busca dessa simultaneidade que se movimenta Luiz Ruffato, seja em *Eles eram muitos cavalos* (2001), que justapõe uma variedade de momentos e locais diferentes na narrativa de um único dia da cidade de São Paulo; seja em *O livro das impossibilidades* (2008), no qual o autor faz correr, lado a lado (em duas colunas), a história de dois amigos que se separam ao longo da trama. Ou, ainda mais radicalmente, o que faz Osman Lins em *Avalovara* (1973), em que o simultâneo é reconstituído por meio de vários artifícios, desde um complexo jogo de fragmentação até a simples justaposição numa mesma frase de elementos e tempos distintos [...] (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 113).

Segundo Regina, não há como escapar da linearidade exigida pela linguagem; no máximo, pontua, “pode-se apenas sugerir a quebra, o estilhaçamento da ordem linear, fazendo

¹⁰ HARVEY, David (1992 [1989]). *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola.

com que o leitor, ao final do livro, ou de um capítulo, ou de um parágrafo, que seja, tenha a sensação (fabricada na memória) de ter visto seu *aleph*¹² (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 114). Isso não quer dizer, afirma, “que esse processo seja confortável, para o leitor, ou para a personagem – mas ao primeiro sempre resta a possibilidade de fechar o livro. Já para a personagem não existe outra opção senão seguir o rumo que lhe foi estabelecido” (Id., p. 114). Entretanto, esclarece:

Se elas [personagens] não podem reagir dentro dessa jurisdição, na qual são basicamente faladas em vez de falarem, a situação muda quando assumem a narração do texto. É a partir daí que muitas personagens vivem sua “ilusão biográfica”, nos termos de Pierre Bourdieu. Saem em busca da atribuição de sentido à sua vida, ainda que este sentido esteja afundado na caótica cena contemporânea. [...] Se homens e mulheres experimentam cotidianamente essa ilusão [...] não é de se estranhar que esbarraremos, vez ou outra, em personagens que, para confirmar sua existência, precisem “organizar um passado”, como propõe o treinador de Sérgio Sant’Anna [...] ¹³ (Ibid., p. 114-115).

Conforme Dalcastagnè,

[e]m romances contemporâneos como *Juliano Pavollini* (1989), de Cristovão Tezza, *O cachorro e o lobo* (1997), de Antônio Torres, *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar, *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado, *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, e *As mulheres de Tijucopapo* (1980), de Marilene Felinto –, o passado é organizado, de diferentes formas, para dar um sentido ao presente, mesmo que esse sentido não passe de uma farsa. Em todos eles, e em diferentes graus, os narradores procuram obter domínio sobre suas próprias histórias, seja para começar uma nova vida, no caso de Juliano Pavollini, seja para, enfim, morrer, como acontece com o narrador de Moacyr Scliar. Assim, a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 115-116).

A partir do entendimento de Hannah Arendt¹⁴ de que a essência humana somente passa a existir depois que a vida termina, deixando para trás apenas uma história, Regina afirma que “que é exatamente dessa narrativa que muitas personagens querem se apoderar” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 116). Ainda conforme a filósofa alemã, que observa que, apesar

¹¹ Termo cunhado pelo filósofo canadense Marshall McLuhan na década de 1960.

¹² A autora se refere ao conto de Jorge Luis Borges, “El Aleph”, no qual o narrador “agachado no sótão da casa de um amigo, enxerga, numa pequena esfera, todas as coisas do mundo vistas por todos os ângulos do universo [...]”. Porém, entre enxergar e narrar, ele esbarra no impasse [da linguagem] e curva-se diante dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 113).

¹³ Dalcastagnè se refere ao personagem do conto “Na boca do túnel”, publicado em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, em 1982, pela editora Ática.

¹⁴ ARENDT, Hannah (1987 [1958]). *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

de as histórias serem frutos inevitáveis da ação, não são os atores, mas sim os narradores quem compreendem e “fazem” a história, Dalcastagnè pondera:

Não basta a essas personagens ter vivido sua história, elas precisam também narrá-la – mas antes de morrer, uma vez que a prerrogativa aberta pelo defunto Brás Cubas não parece interessar a nenhuma delas. Portanto, sua ilusão biográfica – que pode ser estendida à ideia de “essência” desse projeto que se encerra com a morte, nos termos de Hannah Arendt – transformar-se-ia de uma necessidade de conferir sentido à vida numa tentativa de se fazer perene. O que, talvez, seja uma das razões da narrativa (Id., p. 116).

Nesta seção, a autora discorre a respeito da relação dos narradores dos romances citados anteriormente (*Juliano Pavollini; O cachorro e o lobo; A majestade do Xingu; Relato de um certo Oriente; O risco do bordado*) com o tempo. Juliano Pavollini e Totonhim – narradores dos dois primeiros romances –, afirma, “são duas dessas personagens narradoras que revisitam o passado tentando dar conta do presente” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 116). Enquanto esses dois, por fim, optam por manter o passado enterrado, a intenção explícita do narrador de *A majestade do Xingu*, segundo Dalcastagnè, “é manter vivo o passado, não o seu, mas o de Noel Nutels, o menino com quem ele teria feito a viagem de navio que os trouxe da Rússia para cá, em 1921” (Id., p. 122). Dalcastagnè acredita que:

[t]amanha ênfase na presença do outro numa narrativa que percorre o passado em busca de sentido para o presente pode ter objetivos variados: seja tornar a própria biografia possível, postergando a morte e inscrevendo-se de contrabando na História, como no caso do narrador de Moacyr Scliar; seja tentar encontrar o ponto exato em que tudo desmoronou e o imaginado projeto de vida se desfez, como em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Mas a intenção pode ser, ainda [...], enxergar o desenho da estrutura da rede de metrô para entender o próprio trajeto, como acontece em *O risco do bordado*, de Autran Dourado. Nesses dois últimos livros, o outro é mais que a personagem a qual o narrador se refere. Cresce a ponto de se tornar protagonista, em alguns momentos, chega mesmo a narrar sua história. Mas isso não impede que, à frente de tudo, esteja um único sujeito, conduzindo falas e lembranças esparsas – alheias, inclusive – de modo a construir uma lógica para si (Ibid., p. 124).

Ressalto que meu objetivo principal neste capítulo é demonstrar como a *close reading* nos permite analisar com mais profundidade as especificidades do texto literário, ao contrário da *distant reading*. Por isso, é interessante notar que, enquanto compara as relações dos narradores de Cristovão Tezza, Moacyr Scliar, Milton Hatoum, Autran Dourado, Bernardo Carvalho e Marilene Felinto com o tempo, Dalcastagnè enumera uma série de aproximações e de diferenças entre eles que pouco ou nada têm a ver com os resultados obtidos pela pesquisa de mapeamento descritos no capítulo 6 de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

Em *O risco do bordado* e *Relato de um certo Oriente*, por exemplo, os narradores retornam à terra natal – Minas Gerais e Manaus, respectivamente – depois de muitos anos, a fim de revisitar o passado para compor o presente. João, o narrador de Autran, e a narradora sem nome, da obra de Hatoum, têm em comum a tentativa de resgate de suas memórias desde a infância; no entanto, a diferença mais significativa entre eles, aponta Regina, é que “enquanto ela busca dissimular a falta de lógica das histórias de vida que resgata, ele deixa expostas as lacunas que significam ‘esquecimento e hesitação’. Mais que isso, faz desses intervalos tema e motivo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 126). Outra distinção importante destacada pela autora é que “[e]nquanto João disfarça a si próprio como narrador, como veículo de todas as histórias, a narradora de *Relato de um certo Oriente* chama a atenção para si, dando destaque para os próprios dilemas [...]” (Id., p. 127).

Já os narradores de *Teatro*, Daniel e Daniel, e de *As mulheres de Tijucopapo*, Rísia, pontua Dalcastagnè, “[a]o contrário dos narradores hesitantes dos outros livros [*O risco do bordado* e *Relato de um certo Oriente*], possuem convicção do que falam. [...]. Enquanto narram, constroem um sentido, corporificam sua ilusão biográfica. Ela, para entender a miséria que a constitui, ele, para dar lógica à ilogicidade do mundo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 130).

Retomando a pesquisa de mapeamento sobre os romances brasileiros contemporâneos empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UNB coordenada por Regina Dalcastagnè, os dados quantitativos sobre sexo, idade, escolaridade, orientação sexual, profissão, entre outros, ao que parece, podem até ter relevância na análise das obras supracitadas, mas o que realmente interessa nesse capítulo de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* é examinar e tentar compreender as características psicológicas das personagens, seus conflitos, suas angústias, suas percepções sobre si, sobre suas famílias, sobre seu passado, e de que maneira elas conduzem suas narrativas. Para a autora:

Talvez, as narrativas, todas as narrativas, não deixem de ser uma tentativa de escapar a essa percepção, de que em algum momento podemos estar tão sós que já nem saberemos se ainda estamos vivos. Enquanto se fala (ou se escreve), [...], pressupõe-se a presença – por remota que seja – de alguém que ouve (ou lê). É ele (ela) quem confirma minha existência. Por isso, as narrativas em primeira pessoa, por mais que se afundem no passado, não poderiam ter outro tempo que não o presente [...]. Se a narrativa nos serve para dar um sentido à vida, para dar ordem ao tempo e escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, não há como deixar de se indagar quais recursos estão sendo utilizados pelo narrador para conquistar a atenção e, em última instância, a adesão de seu leitor. Um leitor, ou uma leitora, que desconfia e que, imbuído(a) das novas categorias para se pensar e narrar o mundo à nossa volta –

como a ideia da compressão espaço-temporal, a percepção da descontinuidade do real e da própria ilusão biográfica –, exige, de algum modo, sua incorporação em textos que se proponham a dizer do presente (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 132-133).

Na seção denominada “O narrador e suas estratégias”, Regina Dalcastagnè traça um paralelo entre a evolução da perspectiva nas artes plásticas, a partir do final da Idade Média, e a posição do narrador. Segundo a autora, “[a] arte medieval dava às figuras a estatura de sua importância simbólica – Cristo era sempre maior que as outras personagens, por exemplo. Isto corresponde a um subjetivismo extremado, em que valores se impõem e condicionam a representação da realidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 133). Para a pesquisadora, “[o] estranhamento gerado por essa estratégia só é reduzido se tomamos como certo que criador e público compartilham a mesma hierarquia de valores. Com a chamada ‘perspectiva científica’, de Giotto em diante, a pintura busca reproduzir a visão de um determinado espectador da cena, que assim é imposta a todo o público” (Id., p. 133). No entanto, afirma:

Esse ponto de vista único é desafiado a partir do final do século XIX, pelos impressionistas (que evidenciam os limites de qualquer visão da realidade, sempre embaçada), pelos cubistas (que tentam abarcar na obra a multiplicidade de perspectivas) e pelos expressionistas (que escancaram o elemento subjetivo da representação que é feita do mundo exterior). Em cada uma dessas estratégias, a adesão do público é buscada pela demonstração mais “honesta” da própria posição, mas, em consequência, o resultado exposto está mais vulnerável a questionamentos. Essa é a situação do narrador contemporâneo (Ibid., p. 133-134).

Dalcastagnè observa que “[o] narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque, sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era seu poder” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 134). Todavia, pontua, “cada vez mais, duvidamos (também a literatura ajudou a nos constituir como seres que desconfiam), e reconhecemos que entre nós e o narrado existe um intermediário, ou dois, ou vários” (Id., p. 134). Assim, a autora entende que:

[o] espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso. Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer desaparecer o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia). [...]. Ou seja, essa negação da presença do narrador no século XIX não significava uma diminuição de sua legitimidade, bem ao contrário, já que o objetivo final era conferir

mais verdade ao narrado¹⁵ – o que levava, consequentemente, à verdade do narrador (Ibid., p. 135).

De acordo com Regina, “[h]oje – cada vez mais –, os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 135). Tencionam, afirma, “em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir” (Id., p. 135). A autora expõe ainda que “[a] consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano tenha de ser anulado em função da arquitetura do texto” (Ibid., p. 135).

A respeito das personagens, Dalcastagnè aponta: “Se podemos dizer que o narrador, desde o século XIX, vem se fazendo mais complexo e ganhando espaço em meio à trama – até pela constante necessidade de expor sua posição –, a personagem, por sua vez, não parou de perder atributos e privilégios” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 136). Contudo, esclarece, “se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez, elas tenham ganho um bem mais precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes, o simples fato de terem se transformado no ‘ponto de onde se vê’ permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa” (Id., p. 136). Segundo a pesquisadora:

Podemos não saber muito de sua *aparência física*, ou de seus apetrechos domésticos, talvez, não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o *modo* como elas *sentem* o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana. E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem elas são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós a vemos, o que vai dar num acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência. Talvez, essas alterações tenham a ver também com a ênfase, cada vez maior, dada ao próprio discurso, que vira tema e, em certo aspecto, um protagonista a mais da narrativa [...]. Se o discurso é uma forma de poder, [...], cresce a importância de se distinguir quem está falando dentro da obra, o que diz e que prestígio possui [...]. Sendo assim, em toda narrativa se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro. Em meio à luta, não é de se estranhar que personagens, narradores, e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. Seja pela força de uma argumentação inscrita na ordem tradicional do discurso, seja pela “autenticidade” de uma voz que vem, há pouco, impondo-se e causando dissonância em um campo literário bastante uniforme (a mulher, o imigrante, o homossexual etc.), cada qual assume seu lugar e manuseia as armas antes do início da batalha. O que não quer

¹⁵ Segundo Regina, “[n]ão se está querendo dizer que este não continue sendo o objetivo do escritor em meio à sua produção, mas [...] os caminhos trilhados para se chegar a isso são muito diferentes hoje” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 156).

dizer que teremos um jogo limpo – quase todos trapaceiam (Ibid., p. 137-138, grifos meus).

Em *Um crime delicado*, o narrador em primeira pessoa Antônio Martins, um crítico teatral de meia-idade excêntrico e solitário, escreve um livro, que chama de “peça processual”, na tentativa de reconstruir a história de seu envolvimento com a misteriosa modelo Inês Brancatti, uma jovem atraente e manca, com quem estabelece uma relação dúbia, que transita entre a ternura e a obsessão.

Ao reconstituir os fatos que o levaram ao banco dos réus por uma acusação de estupro – crime que afirma não ter cometido –, da qual acabaria absolvido por insuficiência de provas, Martins tenta convencer a si mesmo – e ao leitor – de que ele e Inês seriam, na verdade, vítimas de um plano escuso arquitetado pelo tutor da moça, o artista plástico italiano Vítório Brancatti – com quem a jovem, aliás, também parece ter uma relação ambígua –, para promover sua obra, o quadro *A modelo*, no qual a pupila é retratada seminua, em um cenário bastante sensual, muito diferente da imagem de mulher pura e vulnerável idealizada pelo crítico.

Como explica Regina Dalcastagnè, os narradores contemporâneos:

Podem ser eminentes pesquisadores universitários, como o professor Rennon, de *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza (1995), ou jovens com problemas mentais como aquele de *Gaspar e a linha Dnieperpetrovski*, de Sérgio Capparellu (1994). Sejam renomados críticos de arte, como Antônio Martins, de *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna (1997), transexuais suspeitas de assassinato, como a Shirley Marlone, de *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna (2006), ou pobres coitados com amnésia, como o Magro, de *As confissões prematuras*, de Salim Miguel (1998), todos eles tentam impor seu olhar sobre o mundo, mas se enganam, são enganados, enroscam-se nas palavras e tombam. *Seres declaradamente ficcionais, eles não nos servem como modelos*. Por mais que se esforcem, acabam apenas exibindo seus fracassos, suas dúvidas, seus eventuais sucessos. E explicitam, sobretudo, sua necessidade de readquirir algum controle sobre a própria existência, que parece diluir-se em meio a um emaranhado de discursos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 138, grifo meu).

Retomo neste ponto as minhas reservas ao tipo de leitura distante adotado por Dalcastagnè na pesquisa de mapeamento sobre o romance brasileiro contemporâneo, detalhada no capítulo 6 de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Analisando os dados quantitativos apresentados, pouco se sabe, por exemplo, a respeito das possíveis semelhanças e/ou diferenças entre os narradores de Cristovão Tezza ou de Sérgio Capparellu; de Sérgio Sant’Anna ou de Elvira Vigna; ou, ainda, os de Salim Miguel.

Com base nesses resultados, só seria possível traçar determinados perfis sobre as personagens e os(as) narradores(as) a partir de informações como cor, idade, sexo, orientação

sexual, escolaridade, profissão, entre outras. No entanto, ainda que essas informações tenham certa relevância para compreender alguns aspectos da narrativa, não creio que apenas esses elementos sejam suficientes para aproximar ou diferenciar personagens tão complexos citados por Regina no capítulo 4 de seu livro, como os que figuram nas obras dos(as) escritores(as) supracitados(as). Aliás, a própria autora analisa atentamente as histórias e as nuances de cada um desses narradores nesse capítulo, sem entrar no mérito de questões apontadas pela pesquisa, por exemplo, as já mencionadas, além de nacionalidade, religião etc. Como admite Dalcastagnè:

São obras assim que nos impedem de deixar de enxergar esses homens e mulheres que habitam os romances – mesmo os mais realistas entre eles – como artifício, construção de um outro. Ainda que se julguem donos de seu destino e de seu discurso, todos eles fazem parte de uma realidade (literária) maior e mais complexa, sobre a qual não têm controle. Daí a perturbação mental, os atropelos, as incertezas que tomam conta de personagens e narradores contemporâneos, quando não de seus “autores” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 150).

Acerca de *Um crime delicado*, a autora afirma que “deparamo-nos com um narrador que, embora se julgue sujeito, não passa de objeto de seu próprio discurso. Arrogante crítico de arte, suposto dono de sua história, Antônio Martins é enredado em uma trama que outros manipulam” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 142). Assim, pontua:

Acreditando-se coautor de toda obra que interpreta, uma vez que indica os caminhos que o artista deve seguir, ele não percebe quando um pintor, Vitorio Brancatti, decide preparar, junto da obra, a reação que o crítico terá. Performativo, Brancatti exhibe, ao final, como arte sua os comentários do outro nos jornais, revelando a ele – e a todos – quem estava no controle da situação. A visão parcial que Martins tem do conjunto o faz ser engolido por uma narrativa que vai se construindo paralelamente, à sua revelia. O outro, que ele acreditava preso em suas mãos, de repente cresce e se faz ver, não como objeto de seu olhar, mas como novo discurso, também parcial, também legítimo (Id., p. 142).

Regina entende que, no romance de Sérgio Sant’Anna, “esbarramos com um homem que acredita estar construindo o próprio enredo, mas que, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 142). Para a pesquisadora,

[a] maneira que Martins encontra para restabelecer sua integridade, voltar a ter domínio sobre a própria existência, é escrever um livro, no qual vai relatar o que se passou. Então, já nem lhe importa ser visto como palhaço por um número ainda maior de pessoas. O que ele quer é ter o direito de dizer de si – sem o quê perderia sua dimensão humana. Ou seja, Antônio Martins, o respeitado crítico que é feito de bobo pelo objeto de sua análise, tem consciência de que não existe sem o seu discurso (Id., p. 143).

A respeito de Sant’Anna, Dalcastagnè pontua que o autor “costuma preencher sua obra com a explicitação do artifício literário” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 143). Dessa forma, esclarece:

Do famoso *Confissões de Ralfo*, de 1975, a *O livro de Praga*,¹⁶ de 2011, seus contos e romances parecem sempre empenhados no desmonte de algumas ficções. Principalmente, aquela que envolve a ideia de identidade como algo fixo e indivisível. Por isso, suas personagens são seres em constante transição, manuseados e constituídos por palavras, estilizados em sua subjetividade, em sua sexualidade, em suas opiniões. Às vezes, são engraçadas em seus desencontros e em sua perdição, outras, são só patéticas, demasiado humanas para uma história que se impõe tão escandalosamente como farsa (Id., p. 143).

Em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*, Luis Alberto Brandão Santos observa: “Toda narrativa veicula um olhar: certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela. O olhar de um narrador impulsiona, através de seus movimentos, toda narrativa” (SANTOS, 2000, p. 25). Porém, afirma, “há certas narrativas que se alimentam do desejo de ressaltar tais movimentos, de vasculhar suas nuances, explorando as possibilidades e limitações do olhar, transformando-o em objeto a ser exaustivamente indagado. É o caso da narrativa de Sérgio Sant’Anna. Para abordar sua obra, é imprescindível, portanto, abordar o olhar do narrador que nela cintila” (Id., p. 25).

Conforme Luis Alberto, “[a] relação dentro-fora como relação paradoxal que instaura o espaço do narrador está presente em toda e qualquer narrativa. Isso ocorre porque sempre há um hiato entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, há sempre alguma distância entre o dizer e o dito” (SANTOS, 2000, p. 26). O pesquisador esclarece:

Ao narrar, o narrador lança um olhar em direção aos fatos narrados. Ao mesmo tempo, ele é colocado na posição de objeto da narrativa, ou seja, a narrativa constrói um narrador como um dos elementos do seu próprio desenvolvimento. No caso de textos em que aparece figurado, identificando-se como personagem, tal relação é ainda mais nítida. Nesses casos, sua figura sofre um desdobramento explícito, uma duplicação: o narrador, abertamente, se narra. Está dentro e fora das ações. Certas obras, como a de Sérgio Sant’Anna, trabalham no sentido de tensionar esse paradoxo, dotando o narrador de uma vontade irrefreável de especular sobre os lugares de onde ecoa a sua voz. Através da experimentação de tais lugares, delineia-se para ele o papel de testemunha (Id., p. 26-27).

¹⁶ Vale lembrar que, uma vez que o livro de Regina Dalcastagnè foi publicado em 2012, *O livro de Praga* era a obra mais recente de Sérgio Sant’Anna na ocasião. Ele ainda publicaria, em vida, *Páginas sem glória* (2012), *O homem-mulher* (2014), *O conto zero* (2016) e *Anjo noturno* (2017). O livro de contos *A dama de branco* (2021), que inclui ainda uma novela inacabada, foi publicado após a sua morte, em 2020, aos 78 anos.

Para o autor, “[t]estemunhar é estar, por um lado, fora da cena que se desenrola. A testemunha não se confunde com quem protagoniza a ação. Seu ângulo de visão é, a princípio, externo em relação àquilo que é narrado” (SANTOS, 2000, p. 27). Por outro lado, afirma, “testemunhar é estar presente, ali, no espaço dos atos que se praticam. A testemunha move-se dentro do círculo das ações narradas. Seu olhar é, pois, participante. Nesse limite em que se indissociam o estar fora e o estar dentro, em que são simultâneos o olhar interno e o externo, se situa o narrador” (Id., p. 27). Segundo Luis Alberto:

Tornar possível um tal lugar surpreendente constitui, sem dúvida, uma das fontes de fascínio de que lança mão a narrativa. [...] Lugar fascinante, porém terrível, porque aniquila qualquer pretensão que o narrador possa ter no sentido de se reconhecer como um sujeito uno e pleno. [...] Se parece inevitável, para o sujeito que narra, o horror de se debater com “formas informes”, resta a ele a opção de se afirmar através de sua própria oscilação, fazer da rarefação a marca de sua presença (Ibid., p. 27).

Sobre o narrador-protagonista de *Um crime delicado*, Regina Dalcastagnè entende que “Antônio Martins é um desses narradores confusos que circulam pela literatura contemporânea, daqueles que se descredenciam a cada palavra que acrescentam ao relato, sucessores do velho Dom Casmurro” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 143). De acordo com a autora:

Ele mente, exhibe-se, confessa que fabrica algumas cenas, passa boa parte do tempo bêbado e até inconsciente. Por outro lado, garante não estar querendo posar de altruísta [...]. Ou seja, ao mesmo tempo em que se expõe como farsa, ele procura cooptar a simpatia do leitor, mostrando-se inapto para maquinações mais perversas. Tentando justificar um crime que não acredita ter cometido, Martins se enreda, cada vez mais, na trama. Resta ao leitor decidir se está diante de um esperto manipulador de opiniões, um louco com manias conspiratórias ou um ingênuo, que pensa poder restabelecer sua dignidade a partir de um discurso confessional [...]. De qualquer modo, é desse relato em primeira pessoa – desnorteado, repleto de paixão ou só dissimulado – que vemos surgir as suas contraposições, o olhar enviesado e acusador do outro, a dúvida que brota junto de cada declaração mais peremptória. É que Antônio Martins não está, absolutamente, sozinho em sua fala. Por todas as brechas penetram discursos alheios, fazendo do enunciador uma personagem de sua própria narrativa [...]. Se é disso que se está falando, de resgatar a vida a partir da escrita, então, todos os recursos utilizados são legítimos e, a nós, caberia um gesto resignado de compreensão, seguido da aceitação de suas palavras. Gesto esse que dificilmente se completaria, caso colocássemos, no lugar do crítico de teatro, uma prostituta transexual acusada de assassinato, como a narradora de *Deixe ele lá e vim*, de Elvira Vigna (Id., p. 143-144).

Destaco neste ponto um importante comentário de Regina Dalcastagnè a respeito de Shirley Marlone, narradora do romance de Vigna: “É nas *entrelinhas* dos detalhes mais sórdidos de sua narrativa que o leitor pode vislumbrar o que está *além* da construção discursiva: o sentimento de inadequação ao mundo, que parece passar, como um filme alheio,

pela janela de um táxi” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 147, grifos meus). A autora parece admitir que, muito além das características físicas que compõem e incomodam a transexual – “não ser loira, não ser linda, não ter o jeito certo, não ter o corpo certo, não ter o sexo que convém” (Id., p. 146) –, o que está implícito em seu relato, marcado por exclusões e humilhantes frequentes, são suas angústias, suas dores, suas frustrações e toda a sorte de emoções profundas e dolorosas que a atormentam. São questões íntimas e sociais que a inquietam, que a fazem sofrer, que particularizam sua história em relação a outras narrativas, problematizando, mais uma vez, o método de leitura distante defendido por Franco Moretti, respaldado, nesse caso, pelos dados estatísticos obtidos pela pesquisa de mapeamento empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UNB.

Como explica Luis Alberto Brandão Santos, “[s]ó há narrativa em função da existência de alguém que narra. Posso narrar porque existo. É a sonoridade da minha voz que permite que minha história seja contada. O caráter imprescindível da presença desse sujeito, porém, não o torna autônomo e poderoso” (SANTOS, 2000, p. 30). O pesquisador esclarece:

Isso ocorre por uma razão simples: o sujeito narrador só existe através da narrativa. É a narrativa que define sua identidade. Como pensar uma voz sem o canto que a modula? É a narrativa que veicula todo e qualquer narrador e, dessa forma, garante a ele uma existência.

Quem vem primeiro: o narrador ou a narrativa? A impossibilidade de responder tal questão de modo definitivo marca todos os sujeitos narrantes de Sérgio Sant’Anna, e nos remete, novamente ao paradoxo dentro-fora do vidro: para que se configure a existência do sujeito, é necessário que ele esteja inserido em uma narrativa, sendo por ela veiculado; para que a narrativa se desenvolva, é necessário que um sujeito a veicule (Id., p. 30).

Para o autor, “[e]sses diversos modos de dispor o narrador em face à realidade dos objetos a serem narrados demonstram a grande preocupação, na obra de Sant’Anna, de se investigar tanto as potencialidades quanto as insuficiências da narrativa como forma de representação” (SANTOS, 2000, p. 34). Na opinião de Luis Alberto, “[s]ua literatura não é, certamente, ingênua, pois não veicula a crença em uma correspondência especular entre relato e realidade, arte e vida, narrar e existir” (Id., p. 34). Entretanto, afirma,

a falta de ingenuidade não relega a segundo plano o fato de todo texto possuir ligações com um universo extratextual, ou seja, com referentes de ordem individual ou social. Pelo contrário, a obra de Sant’Anna coloca em foco esse fato, para indagá-lo criticamente: se a correspondência especular não é possível, então, que outros tipos de correspondência podem ocorrer? Como a linguagem pode, efetivamente, interagir com o real? Sobretudo, como a prosa de ficção pode ser exercitada, experimentada no sentido de viabilizar a tal interação, ou mesmo criá-la? (Ibid., p. 34).

De acordo com Luis Alberto Brandão Santos, “[t]oda narrativa está constituída como forma, determinada escolha de um modo de narrar. Tal escolha implica, necessariamente, a exclusão de outras formas possíveis” (SANTOS, 2000, p. 61). No entanto, elucida:

De maneira geral, os narradores de Sérgio Sant’Anna se posicionam contra essa inevitabilidade, procurando relativizar as formas através das quais seus relatos se constroem, deixando patente a instabilidade da própria voz. Ou seja: tentando *desenformar* as formas. Através da voz vacilante do narrador [...], a narrativa, forma constituída, passa a flertar, aberta e despidoradamente, com o informe, com o relato enquanto “potência” [...] (Id., p. 61, grifo do autor).

Regina Dalcastagnè entende que “se em muitos contos e romances ainda precisamos buscar descobrir onde se esconde o narrador, ou o que ele esconde ao se esconder, no texto de Sérgio Sant’Anna temos o escancarar de sua posição, ou suas posições, uma vez que ele consegue reunir, num só sujeito da enunciação, os mais diferentes e divergentes enunciados” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 51). Como explica o próprio escritor carioca:

Eu tanto sou elogiado como criticado por isso, por roubar o espaço do leitor. Sempre confessei, nunca mistifiquei ninguém, não sou romancista no sentido tradicional. Não consigo, talvez, deixar minhas personagens vivas, sozinhas, digamos assim. Admiro profundamente romancistas, por exemplo, os norte-americanos, que fazem personagens que sozinhas vão levando o leitor. O que eu reconheço ter de bom é uma linguagem que dialoga com meu próprio ser pessoal, muito sinceramente com meu próprio ser, com uma sinceridade absoluta, a ponto de me torturar. Enquanto não chego lá, não consigo. Então, naturalmente, o narrador ocupa um espaço muito grande, porque esse é o espaço do “eu-autor” falando. O narrador assim é uma personagem que adquire uma importância muito grande, o que ele pensa, o que ele fala. O prazer dos meus textos, para quem o sente, estaria muito mais na narrativa do que propriamente nos fatos, embora os fatos em alguns textos, em alguns momentos, possam ocupar um lugar fundamental (SANT’ANNA, 1998, p. 263).

Quanto à construção da personagem feminina em *Um crime delicado*, podemos afirmar que a voz narrativa em primeira pessoa é fundamental para compreender quem é Inês Brancatti, pois, sem a intervenção do narrador-protagonista Antônio Martins, não há como acessar a principal personagem feminina do romance; isto é, sem a mediação desse narrador, não há uma imagem a ser formada, afinal, conforme Daniel-Henri Pageaux, “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui e, relação a um alhures” (PAGEAUX, 2011, p. 110). Portanto, é somente por meio do olhar do crítico de teatro que conseguiremos analisar, neste estudo, a imagem concebida por ele a respeito da modelo. É importante observar, ainda, que, enquanto constrói a imagem, ou imagens, de Inês Brancatti, o crítico teatral constrói também a própria imagem de homem solitário, excêntrico, apaixonado e supostamente vítima de um plano infame

idealizado por Vitório Brancatti, pois, como observa Pageaux, “[t]oda alteridade revela uma identidade – ou vice-versa” (Id., p. 111).

Deste modo, fica evidente que apenas a *distant reading*, como o próprio Franco Moretti admite, não daria conta da leitura e não nos permitiria examinar as especificidades da obra de Sérgio Sant’Anna, principalmente em relação a esse narrador pouco confiável de *Um crime delicado*. Logo, apoiando-me no método de estudo imagológico da literatura proposto por Daniel-Henri Pageaux no ensaio “Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema”, pretendo estabelecer neste estudo uma análise do romance que partirá de uma leitura cerrada do texto para uma leitura mais distante, a fim de verificar quais são os mecanismos utilizados por Antônio Martins para construir a imagem de Inês Brancatti; ou seja, farei o caminho inverso empreendido por Regina Dalcastagnè nos capítulos 6 e 4, respectivamente, de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

Dividido em três níveis – léxico, relações hierarquizadas e cenário –, o esquema apresentado por Pageaux me possibilitará, primeiramente, analisar o romance a partir da observação das escolhas lexicais feitas pelo narrador-protagonista para descrever a principal personagem feminina da trama e as situações vivenciadas por e entre eles; portanto, desenvolverei uma leitura cerrada do texto. Em segundo lugar, examinarei a oposição entre personagem masculina *versus* personagem feminina (Antônio Martins *versus* Inês Brancatti) e a gradação entre as imagens da jovem construídas pelo crítico, em outras palavras, a moça frágil e pura *versus* a modelo sensual retratada no quadro de Vitório Brancatti; logo, trata-se de uma leitura um pouco mais distante do texto, mas ainda, em certa medida, cerrada. Por fim, tenciono demonstrar a maneira que o imaginário social sobre as mulheres viabiliza e sustenta a minha percepção sobre a forma como Martins idealiza e, ao mesmo tempo, critica o comportamento de sua amada; assim sendo, refere-se a uma leitura necessariamente distante do romance.

3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM *UM CRIME DELICADO*

3.1 Imagologia

Rejeitados no passado por serem considerados excessivamente históricos, políticos e sociais, os estudos de imagologia são, atualmente, como explica Daniel-Henri Pageaux, “reconhecidos pelo *establishment* comparatista como uma das bases dos estudos culturais, e até mesmo do ‘multiculturalismo’. Eles estão consolidados e não mais precisam de qualquer defesa ou esclarecimento”. (PAGEAUX, 2011, p. 109).

Segundo o teórico, a imagem ou representação do estrangeiro, no sentido comparatista, é “um conjunto de ideias recolhidas no âmbito de um processo de literarização, mas também de socialização” (PAGEAUX, 2011, p. 110). O autor esclarece que “[e]ssa perspectiva obriga o comparatista a levar em consideração os textos literários, sua condição de produção, de difusão, de recepção, e também de todo material cultural com o qual se escreveu, mas também viveu, pensou, e, sem dúvida, sonhou” (Id., p. 110). Desse modo, pode-se afirmar que, além do que compreende a literatura em si – processos editoriais, crítica, avaliação do público leitor, entre outros –, na imagologia, é necessário estar atento a tudo que envolve a sociedade em sua ideologia e em seu cenário social.

A respeito da ideologia e do cenário (que Pageaux chama ocasionalmente de imaginário), o comparatista aponta que eles “constituem, de maneira significativa, polos antagônicos e complementares de um estudo imagológico” (PAGEAUX, 2011, p. 110). Explicita ainda:

Segundo as temáticas abordadas, ora a preferência será dada à ideologia (e o estudo da imagem virá em contribuição àquilo que podemos continuar chamando de história das ideias), ora ela vai se orientar em direção à poética (principalmente quando for o caso de estudar a prática e a forma literária de um escritor ou de um conjunto de textos), mas também em direção ao imaginário (aquele do escritor, da época, ou de seu meio, de sua escola). Trata-se de um equilíbrio a construir ou a encontrar, em função da temática escolhida. O que nos faz lembrar que é a temática que determina o método a ser seguido, e não o método que impõe uma abordagem *passe-partout* do tema [...] (Id., p. 110).

No ensaio “Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema”, Daniel-Henri Pageaux propõe um método de estudo imagológico da literatura, dividido em três níveis. O comparatista pontua que “a imagem de um estrangeiro em um texto é

primeiramente um conjunto de palavras, um léxico para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 112). Por isso, afirma, “[n]ós colocamos como primeiro nível de estudo, primeiro e fundamental, a palavra, e definimos uma primeira configuração da imagem (textual) e do imaginário como sendo aquele do léxico, que solicita levantamentos lexicais, identificação de campos semânticos, recomposição de possíveis isotopias” (Id., p. 115).

O crítico francês esclarece: “Nós sublinhamos o interesse do levantamento de ocorrências e, para além da simples contagem, aquele de poder recompor as constelações verbais a partir das quais o texto foi elaborado” (PAGEAUX, 2011, p. 115). Logo, é preciso examinar atentamente o processo de construção da caracterização de personagens, de dado lugar, de certa situação, e/ou de determinada sociedade; as possíveis comparações entre imagens dentro da narrativa; e o juízo de valor e as categorizações que são estabelecidas por um Eu em relação a um Outro no texto.

Em seguida, passa-se da verificação lexical para a análise de um campo mais abrangente, o das sequências narrativas. Para Pageaux, trata-se de “ver o texto como o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 113). Assim sendo, no segundo nível de estudo – relações hierarquizadas –, são investigados os processos de categorização de imagens, que, explica o teórico,

vão se expressar e se desenvolver conforme diversos registros: a) o quadro espaço-temporal (a escrita do espaço do Outro, o tempo no qual o Outro está situado), situado entre o polo negativo (representação disfórica) e o polo positivo (eufórica); b) o sistema de personagens, também amplamente opositivo, abre um leque de combinações, de nuances possíveis: oposição entre personagem masculino *versus* feminino, entre civilização *versus* barbárie ou primitivo, entre adulto (personagem visto como adulto) *versus* personagem infantilizado (visto como uma criança grande), entre homem *versus* animal (o Outro é animalizado) – as relações de nominação são também processos de dominação (por meio da linguagem e dos símbolos); c) a cultura do Outro: o texto literário é tomado (assumimos o contrassenso) como uma soma de afirmações (ou de silêncios) sobre a cultura, aqui entendida em seu sentido antropológico (culinária, lazer, música, práticas sociais, religião, arte...) (Id., p. 112).

Segundo Pageaux, esse nível de estudo “oferece inúmeras possibilidades de desenvolvimento poético: poética do espaço (prolongamento da reflexão sobre o estrangeiro); transcrição de um espaço interior; ‘experiência emocional do espaço’; [...] relações entre literatura e produção pictórica; relações entre corpo e espaço do corpo” (Id., p. 116). Portanto, deve-se identificar quais são as relações hierarquizadas estabelecidas e de que maneira elas são apresentadas e desenvolvidas por meio de imagens dentro de determinada narrativa.

Finalmente, no terceiro nível, cenário, ou imaginário, Pageaux esclarece que será necessário, com base na observação das preferências estabelecidas por um Eu para dizer o Outro, “revelar o funcionamento de uma ideologia, seguir e definir a lógica de um imaginário. Diremos que essas escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural, político – e teremos razão, se reconhecermos que é a *partir desses* dados que o texto é escrito, e não *por causa deles*” (PAGEAUX, 2011, p. 113, grifos do autor).

O crítico elucida: “A imagologia leva o pesquisador a se questionar sobre a estrutura *até certo ponto* programada do texto literário estudado. Essa noção [...] explica-se pelo fato de que, num dado momento histórico, numa sociedade determinada e num quadro estabelecido, não se pode dizer tudo e qualquer coisa sobre o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 113, grifo do autor). Isso porque, afirma Pageaux,

[...] no caso de sociedades dominadas, controladas (caso da colonização ou das diferentes formas de submissão, de sujeição), estamos diante de um imaginário que denominei “sob controle”. Controlado por quem ou pelo quê? Pela ideologia que assegura os fundamentos da dominação. Vemos, mais uma vez, de que forma ideologia e imaginário são indissociáveis. É preciso, também, não confundi-los, uma vez que a função primeira da ideologia é de formar e controlar o imaginário (Id., p. 113).

Deste modo, entende-se que, em um estudo imagológico, é fundamental considerar e analisar os contextos histórico, político, social e cultural em que dado texto foi produzido, a fim de compreender esse cenário e as múltiplas escolhas feitas pelo autor na construção de certa narrativa.

3.1.1 Primeiro nível – Léxico

Conforme Daniel-Henri Pageaux, “[a] imagem é uma espécie de língua, de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura” (PAGEAUX, 2011, p. 111). O teórico explica:

Podemos nela aplicar as características da língua e fazer a transposição: a) enunciação (falar é falar de alguma coisa a partir de um local de enunciação); b) constituição em unidades distintas, em que cada uma tem valor de signo; c) referência para os membros de uma mesma comunidade; d) única atualização da comunicação subjetiva. A imagem aqui é um meio em concorrência com a língua para dizer alguma coisa. E é, às vezes, a monossímia dessa mensagem que se torna o problema num estudo literário (Id., p. 111).

Acerca do primeiro nível do método de estudo imagológico da literatura, Pageaux explicita:

Convém, em um texto, identificar o campo lexical, as possíveis isotopias, os processos de comparação que são espécies de equivalentes ou de aproximações para dizer o Outro, ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização, realçar as palavras do Outro, inscritas no texto, sem equivalentes possíveis, assim como tantos elementos de alteridade irreduzíveis: encontramos, em outra esfera, a questão do intraduzível. Encontramos, também, uma base possível para o estudo do discurso crítico sobre o Outro (recepção) (PAGEAUX, 2011, p. 112).

Em *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*, Alain Rabatel esclarece que, em sua forma mais geral, o ponto de vista (PDV) “define-se pelos meios linguísticos pelos quais um sujeito considera um objeto, em todos os sentidos do termo ‘considerar’, quer o sujeito seja singular ou coletivo” (RABATEL, 2016, p. 30). Em relação ao objeto, elucida o teórico,

ele pode corresponder a um objeto concreto, certamente, mas também a um personagem, uma situação, uma noção ou um acontecimento, porque, em todos os casos, trata-se de objetos de discurso. O sujeito, responsável pela referenciação do objeto, exprime seu PDV, tanto diretamente, por comentários explícitos, como indiretamente, pela referenciação, isto é, pelas escolhas de seleção, de combinação, de atualização do material linguístico (Id., p. 30).

Em *Um crime delicado*, Antônio Martins constrói, passo a passo, a imagem de Inês Brancatti como uma mulher reservada, sensível e insegura, sobretudo em razão de sua deficiência física, por meio de substantivos, adjetivos, advérbios e verbos que não são arbitrários; ao contrário, estabelecem – e depois reforçam – a ideia de que se trata de uma jovem bonita e atraente, mas física e emocionalmente frágil. Portanto, nota-se que, na visão do crítico teatral, aquela moça bela e débil necessitava de proteção, afeto e cuidado, e o narrador deixa claro que foram exatamente sua graciosidade e sua suposta vulnerabilidade que o encantaram desde o início. Conforme Giovanna Dealtry:

Se os acontecimentos reais, as percepções sobre os fatos, os perfis psicológicos dos envolvidos e a interpretação de terceiros levam apenas a uma zona imprecisa em que a verdade não se revela mais por meio do “pensamento puro”, é preciso fazer do discurso uma simulação para que a verdadeira realidade possa ser dominada ao menos dentro do espaço do texto (DEALTRY, 2016, p. 126).

Já no começo de seu relato, que designa de “peça processual”, posto que reconstitui a trama de seu envolvimento com a modelo, que culminou em uma acusação de estupro da qual

terminaria absolvido por insuficiência de provas, Antônio Martins explica o que despertou sua atenção logo na primeira vez em que a viu, no Café Lamas, quando ainda não fazia ideia de que a moça era manca – na verdade, eles não trocaram sequer uma palavra –, em uma descrição bastante característica que adotaria em toda a sua narrativa de autodefesa:

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 salientes*, assim à primeira vista, dentro de uma blusa *graciosa* –, que era uma mulher *magra*, com o corpo *bem-proporcionado*. Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa *princesa* russa (SANT’ANNA, 1997, p. 9, grifos meus).

O narrador pontua ainda: “Então seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por *aquilo*, como os acontecimentos posteriores poderiam sugerir. A menos que se especule com a ideia de que no primeiro olhar já está contido tudo, o conhecimento que uma pessoa apenas confirmará da outra e o destino que viverão em comum” (SANT’ANNA, 1997, p. 9, grifo do autor). Além disso, observa Martins:

devo reconhecer que seu **olhar melancólico** e sua **solidão recatada**, num café conhecido pela inquietação barulhenta – mas que naquele momento não estava cheio –, me seduziram, deixaram-me cheio de ideias como a da princesa russa, já que eu jantava e bebia sozinho. Posso também aceitar que a causa de sua melancolia fosse *aquela*, só que eu não tinha como sabê-lo (Id., p. 9, grifo do autor e destaques meus).

A partir de uma análise exclusivamente visual, logo, superficial, Martins chega rapidamente à conclusão de que aquela jovem era, de alguma maneira, vulnerável: “Nunca fui homem de olhares e muito menos abordagens ostensivas, que considero de mau gosto e uma agressão às mulheres *sensíveis*, entre as quais eu não hesitava em incluí-la” (SANT’ANNA, 1997, p. 9-10, grifo meu). O crítico dá sequência à narração desse breve episódio, ainda qualificando Inês somente pelo que via à distância:

Mas as paredes e colunas do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua. E, em dois ou três momentos, levantando os olhos mais abruptamente de meu cálice, pude jurar que estava sendo eu o observado, com a mesma obliquidade, por aqueles olhos negros, que imediatamente voltavam a se fixar no vinho tinto que ela bebia em goles ínfimos, arroxando seus lábios um pouco *carnudos* para traços tão *finos* e concedendo-lhe um leve rubor *juvenil* num contraste interessante com as faces muito *pálidas* (Id., p. 10, grifos meus).

Depois da suposta troca de olhares furtivos, o narrador afirma:

Logo depois abandonei o Café, que começava a se encher demais para o meu gosto, e também porque não queria ficar embriagado, o que aceleraria de forma desritmada os fluxos da minha mente [...]. E a verdade é que tenho uma tendência, que procuro controlar, ao alcoolismo. Ou talvez tudo isso não passasse de uma desculpa, porque 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. Reparei que era um homem de meia-idade, com cabelos revoltos e grisalhos, mas vestindo, com a desenvoltura de um jovem, meio fora de moda, uma surrada jaqueta *jeans* sobre uma camiseta branca. *Como se percebesse* que eu os observava, lançou um olhar firme na minha direção, mais curioso do que hostil. Paguei a conta e saí sem olhar para trás (SANT'ANNA, 1997, p. 10, grifos meus).

Destarte, Martins segue normalmente com a sua vida. Nesse ponto da narrativa, o leitor descobre alguns detalhes da vida social e sexual do crítico teatral que ilustram a sua postura incomum e arisca: “Esqueci-me dela [Inês] e voltei ao trabalho e à minha vida de homem *solitário*, que possui algumas amigas que podem tornar-se suas *amantes ocasionais* – uma tarde, uma noite, um fim de semana –, sem nenhum laço a não ser o do afeto, tanto mais sincero quanto mais livre” (SANT'ANNA, 1997, p. 10-11, grifos meus). O narrador-protagonista do romance ressalta: “E devo esclarecer que tenho um ou outro amigo homem, os quais frequento muito menos e de quem exijo conversação agradável e inteligência. Antes que me acusem de machismo – acusação injusta e até equívoca, no contexto deste relato –, afirmo que tais atributos também me são caros no sexo feminino” (Id., p. 11). Finalmente, pontua:

Mas amo sobretudo a liberdade, mesmo que isso signifique pouco mais do que ter à minha inteira disposição uma cama de casal onde possa passar algumas horas lendo ou simplesmente divagando. À parte que o meu trabalho já faz com que minha comunicação com o mundo se estabeleça de forma absolutamente *singular* e *arredia*. Muitos me consideram um *excêntrico*, um tanto *sombrio*, sem levar em conta que uma pessoa pode sentir-se bem em sua própria companhia, na de seus sonhos, imagens, fantasias, ainda que estes – ou a realidade refletida na mente – impliquem muitas vezes atravessar territórios atemorizantes mas que, em certas ocasiões privilegiadas, são a antecâmara da paz, da iluminação e de uma alegria recolhida, sem necessidade de nenhum estímulo artificial como o álcool. O que importa, então, é deixar correr solta a mente, e talvez a esse fluxo é que se deva chamar verdadeiramente de vida. Pois mesmo quando nos envolvemos em grandes aventuras, o que é vivê-las se não a subjetividade de quem as vive? (Ibid., p. 11, grifos meus).

Entretanto, acontece um acidente que mudaria completamente o seu destino:

E, certa tarde, quando atravessava o largo do Machado, fui acometido por uma premonição que procurei afastar do pensamento, a fim de que pudesse seguir o meu caminho: a de que algum incidente estava na iminência de acontecer. Não nego que a cidade é tão cheia de perigo e tensões que algum incidente sempre se encontra em via de ocorrer. E uma pessoa *sensível* – para algumas pessoas até *frágil* – como eu está continuamente sintonizada nessa iminência. [...]. Eu ia a um banco no centro da

cidade, coisa que detesto e me angustia, mas constava em mim uma sensação de alerta maior do que a habitual. Como um efeito que precedesse sua causa, sentia um mal-estar no estômago, o coração fora de ritmo. Apressei então meu passo para enfiar-me na boca do metrô, igual a um bicho que fugisse para a sua toca. Tarde demais. Ou melhor seria dizer “cedo demais”, diante das circunstâncias. Quando descia os degraus da escada, ouvi murmúrios sobressaltados e pequenos gritos às minhas costas, o rumor de corpos se entrecrocando, e percebi que os olhares das pessoas, na escada rolante de subida, ao lado, se concentravam em alguma coisa atrás de mim. Ao virar-me instintivamente, uma mulher caía sobre o meu corpo. Ainda instintivamente, *amparei-a* nos braços. A impressão que se gravou para sempre em mim – sem que naquele momento eu tivesse total consciência disso – foi a de como o seu corpo era *leve* (SANT’ANNA, 1997, p. 12, grifos meus).

Nota-se que praticamente tudo o que se passa entre Inês Brancatti e o crítico no referido episódio é descrito a partir de deduções de Antônio Martins, que derivam, muito provavelmente, das impressões que ele já havia estabelecido na primeira vez em que a viu, ainda no Café Lamas. Isso fica claro, por exemplo, quando ele declara: “Enquanto algumas pessoas solícitas queriam saber dela se havia se machucado, a jovem mulher agarrou com força o meu braço, sinal que *interpretei* como um *pedido* para que eu a *protegesse*, conduzindo-a escada abaixo, o que fiz” (SANT’ANNA, 1997, p. 12-13, grifos meus). Em seguida, expõe o narrador:

ao atingirmos o corredor da estação, em vez de largar-me, ela cravou as unhas em meu pulso, a ponto de fazê-lo doer. Olhei para os lados, constrangido, com receio de que uma louca houvesse me laçado. E, de fato, as pessoas nos observavam. Percebendo meu embaraço, ela afrouxou a mão sobre o meu pulso.

— Por favor, deixe-os passar – ela disse.

Entendi que o que verdadeiramente a *devia* incomodar não era o susto, o medo, ou alguma consequência da queda que acabara de sofrer, mas a curiosidade que despertava. E ao andarmos com passos muito *vagarosos*, quase *falsos*, em direção às bilheterias, para deixarmos afastar-se todos aqueles que haviam presenciado a cena na escada, percebi que a moça mancava (Id., p. 13, grifos meus).

Ainda durante o evento ocorrido na escada do metrô, a jovem declara a Martins que gostaria de voltar para casa, o que o crítico interpreta, mais uma vez, como uma solicitação de ajuda: “*Considere*i aquilo como um pedido para que eu a acompanhasse e ofereci-lhe ostensivamente o braço [...]. *Cuidadosamente*, a fiz pisar na escada rolante, passo a passo comigo. *Notei* nela uma certa *apreensão*, sobretudo no momento de saltar para a calçada” (SANT’ANNA, 1997, p. 13, grifos meus). Ao acompanhá-la até a rua, observa:

Uma vez em segurança, ela sorriu, baixando os olhos *timidamente*, e estendeu-me a mão para se despedir:

— Obrigada por tudo.

Seus dentes eram muito brancos e pequenos, como os de uma *criança*, impressão esta que os cabelos úmidos, de quem saíra havia pouco do banho, realçavam. Inadvertidamente, eu continuava ali parado diante dela, fixando seu rosto de uma

beleza *singular*. Parecia-me já tê-la visto antes. Mas foi só quando ela levantou os olhos – talvez porque não houvesse, desta vez, o jogo de espelhos, a excitação produzida pelo conhaque, além de os seus cabelos, com a umidade, terem perdido os cachos e se tornado menos claros – que a reconheci. Reconheci-a como a moça que me impressionara no Café, o que os eventuais leitores desta *peça escrita* já terão antecipado há muito (Id., p. 13-14, grifos meus).

Após se despedir da jovem, Antônio Martins retorna à estação; contudo, quando decide olhar para trás, pondera: “Talvez sem esse gesto meu destino seria diferente. Ou estarão certo os fatalistas? E o que vi foi aquela mulher se afastando com *dificuldade*, quase *arrastando* uma das pernas” (SANT’ANNA, 1997, p. 14, grifos meus). Ele explica, então, sua atitude diante daquela inusitada situação:

Meu primeiro impulso foi o de deixá-la entregue à própria sorte. Quantas vezes não agimos assim na vida: deixando, por exemplo, de auxiliar um cego em dificuldades, na expectativa de que alguém faça isso por nós? Então posso pelo menos supor – e todos haverão de concordar comigo – que minha história seria outra se eu tivesse me encerrado em meu justo egoísmo, pois ficara magoado com o jeito como ela se livrara de mim na rua depois de todo o auxílio que lhe prestara. Mas a honestidade me obriga a admitir que se a mulher não tivesse aqueles dentes muito brancos e pequenos, os olhos negros – uma beleza singular, enfim, e algo estranha, que me movia a decifrá-la –, com toda a certeza eu não teria voltado (Id., p. 14).

É nesse momento que o crítico descobre, enfim, a deficiência física de Inês Brancatti:

O fato é que voltei, a passos largos, alcançando-a junto ao meio-fio, onde ela permanecia *indecisa*, como se *necessitasse de ajuda* para atravessar a rua. Como minha forma física não é das melhores, afora toda a tensão que aquele incidente me provocara, cheguei perto dela pelas costas, com a respiração ofegante.

— Mas você se machucou – eu disse atropeladamente. — Não seria melhor eu levá-la a uma clínica?

Ela estremeceu de susto e, ao voltar-se para mim, mostrava-se visivelmente irritada:

— Será que não percebe?

Creio que uma pessoa pode ser simultaneamente inteligente e lenta de raciocínio. Pois se eu não tivesse inteligência, não seria capaz de escrever este relato e outras coisas. E se não fosse tão lento, não teria sido obrigado a dar uma olhada *indiscreta* para as pernas daquela jovem mulher, em sua calça *jeans* – que ela usava com uma camisa listrada, de mangas compridas, o que lhe dava um toque ao mesmo tempo de *simplicidade* e *distinção* –, para perceber que uma delas era um tanto rígida e atrofiada. O que murmurei atabalhoadamente, a seguir, só fez piorar as coisas, porque deve ter soado como compaixão:

— Ah, desculpe-me. (SANT’ANNA, 1997, p. 15, grifos meus).

Quando, afinal, percebe que Inês é manca, o que era apenas uma impressão passa a ser uma certeza para Antônio Martins: na perspectiva do crítico, aquela mulher era, de fato, muito frágil e precisava de proteção e de cuidados especiais. O desfecho da circunstância embaraçosa é, ao menos, positivo para o narrador-protagonista de *Um crime delicado*:

Com uma polidez gélida, ela me disse que morava logo ali na rua Paissandu e que, por gentileza, eu não me incomodasse mais por sua causa.

— Mas foi um prazer — eu disse, ainda mais desastradamente. Ela olhou para mim com estupefação. Eu devia parecer uma figura tão canhestra, em meu embaraço, que ela não pode deixar de sorrir. Foram seus olhos que sorriram primeiro, antes que sua boca desatasse numa risada rápida, entre a simpatia e o escárnio. Eu me encontrava naquela situação em que o sujeito ou vira as costas e sai rapidamente de cena ou segue em frente na trapalhada em que se meteu. O que fiz, nem mais nem menos, [...], foi convidá-la:

— Não quer tomar alguma coisa no Lamas?

Se me refiro quase o tempo todo a esse estabelecimento [...] como “o Café” é para despi-lo de suas vinculações ao pitoresco de um certo tipo de boemia carioca, tornando-o mais neutro e condizente com a estranheza, para não dizer o extraordinário, de minha história.

A reação de Inês — pois assim ela se chamava, como logo vim a saber ao nos apresentarmos formalmente — foi rir mais francamente e olhar-me bem nos olhos, como se a menção ao Bar e Café Lamas a houvesse feito reconhecer-me, ou então para demonstrar, com ironia, que já me reconheceria havia muito, sei lá.

— Por que não amanhã? Mas em outro lugar, por favor [...] (SANT’ANNA, 1997, p. 15-16).

A jovem pede, então, que o crítico teatral a acompanhe até a esquina da rua onde ela mora e, por meio do emprego de verbos bastante específicos, o narrador tenta demonstrar a suposta vulnerabilidade da moça: “Ao percorrer com Inês aquele pequeno trajeto, [...], *amparando-a* e procurando *adequar-me* a seus passos *inseguros*, enquanto acertávamos nosso encontro do dia seguinte, eu só carregava um sentimento dentro de mim: o de orgulho. Orgulho, diante de todos, por estar em sua companhia” (SANT’ANNA, 1997, p. 16, grifos meus).

A respeito de sua profissão, Antônio Martins pontua: “Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra” (SANT’ANNA, 1997, p. 17, grifo do autor). Com isso, elucida um pouco mais sobre a sua personalidade exótica:

[...] foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri — não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade. [...]. Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas [...]. Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental? (Id., p. 17-19).

À manhã seguinte ao encontro com Inês, Antônio Martins tenta se lembrar do que havia acontecido devido à amnésia alcoólica que o abatia: “Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos banais [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 23). Até que evoca uma visão bastante peculiar da moça: “Uma cena quase subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra, sadia, forte e, por que não dizer?, *bela*” (Id., p. 25, grifo meu).

Em um primeiro momento, o narrador exalta a beleza da jovem, independentemente de sua deficiência física; em seguida, porém, volta a ponderar sobre a debilidade da moça: “Uma preocupação – a de que ela estivesse desacordada, talvez em coma – que voltou a tomar-se, provocando-me quase pânico, não estivesse eu habituado a certos exageros de uma culpa visceral, com certeza exacerbada pela *desproteção e fragilidade* de uma mulher... *manca*” (SANT’ANNA, 1997, p. 25, grifos meus). Rememorando a reunião, o crítico reflete:

Ao descer de um ônibus no largo do Machado, eu refazia, em mais de um sentido, o percurso da antevéspera. Com a mente ora exaltada ora profundamente abatida, de acordo com os presságios, se se pode dizer assim, sobre a noite anterior, ao sabor da ressaca, eu tinha uma investigação interna a fazer: *como era exatamente Inês*, o que acontecera depois que deixáramos o restaurante? Quem sabe reconstituindo o princípio, quando eu ainda estava sóbrio, poderia vislumbrar o fim? E mergulhando novamente na boca do metrô, era como se, numa repetição mágica, eu *devesse* reencontrá-la ali – coisa que temia e desejava –, rumo ao cinema em Botafogo, que ela não conseguira alcançar na outra tarde, conforme me contou durante o jantar. — Vejo muitos filmes que passam lá. O cinema fica bem próximo à estação do metrô – ela explicara, *referindo-se, sem dúvida, à sua dificuldade de caminhar* (Id., p. 27, grifos meus).

Reconstituindo ainda os acontecimentos da noite anterior, Martins recorda: “Falávamos, eu mais do que ela, de generalidades, sondando um ao outro, e quando revelei a Inês minha profissão, procurando aparentar a maior naturalidade possível, recebi de volta uma risada rápida e cortante. Como na primeira vez em que a vi, ela bebia vinho tinto, e percebi que estava ligeiramente alterada” (SANT’ANNA, 1997, p. 27). Explica o narrador-protagonista de *Um crime delicado*:

Uma coisa é você rir da sua profissão; outra é alguém rir dela, principalmente uma mulher a quem você dedicou, secretamente, um artigo crítico, enviado naquela manhã para o jornal. Senti-me ferido e, para disfarçá-lo, pedi um uísque, o segundo, acho, ali no restaurante. [...]. Senti-me na obrigação de justificar minha atividade com uma autoironia que não disfarçava uma dose de exibicionismo, certamente um erro diante de alguém perspicaz como ela *me parecia* ser. Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras, mas vai apertando o cerco

em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra *imaginária*, mítica, impossível, da qual o crítico seria o coautor. [...]. Inês apenas sorria, encorajando-me com uma atenção fixa. E quando eu já bebera o suficiente para adquirir coragem, segurei a sua mão. A partir daí é que as coisas, pelo excesso de álcool, se tornavam nebulosas e entrecortadas, embora permanecesse em mim, nesse dia seguinte, uma *impressão* desconfortável de que ela apenas se deixara tomar pela mão, sem nenhum tipo de retorno (Id., p. 28-29, grifos meus).

Desta forma, esclarece o crítico de teatro:

As lembranças me atingiam agora em forma de lampejos, momentos, como o da cabeça dela recostada em meu ombro, dentro de um táxi; os nossos passos *necessariamente vagarosos e vacilantes* até o elevador, no edifício de Inês; o olhar do porteiro, à entrada, que me pareceu acusador, e eu não teria subido caso Inês não continuasse a *apoiar-se* em meu corpo, também embriagada, ou sofrendo de algum dano físico que não quisesa admitir, devido à queda na escada do metrô, tornando quase uma *exigência* que eu subisse, e então subi, ao andar do seu apartamento, onde ela poderia ter se despedido à porta, mas não se despediu, eu *presumia*. Como presumia que ela ligara o toca-discos e me oferecera vinho, o que explicava, pela mistura de bebidas, a minha verdadeira devastação ao acordar. E parecia-me ter escutado música. O som pungente de um trompete (SANT'ANNA, 1997, p. 29, grifos meus).

Na sequência da tentativa de recordação do episódio, Antônio Martins admite:

Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior de parte desses pensamentos, lembranças e *projeções* se fazia por meio de sensações e imagens superpostas [...] (SANT'ANNA, 1997, p. 29, grifo meu).

O crítico explica que fazia esse esforço porque precisava “organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a *verdadeira realidade*” (SANT'ANNA, 1997, p. 30, grifo meu). Nesse exemplo, como em diversos outros momentos da narrativa, fica claro que a relação entre Martins e Inês Brancatti é incerta, confusa, obscura até mesmo para o narrador do romance de Sérgio Sant'Anna:

Minhas emoções, tenho certeza, se atropelavam, mas eu podia resumi-las nesse dia seguinte como um sentimento de profunda *cumplicidade* com Inês e o seu destino, desde quando fora traçado com aquele *estigma*, muito antes de eu conhecê-la, até o momento mágico em que passara a incluir-me e, a partir dele, até onde esse destino fosse conduzir-nos. Não seria isso o amor, ou mais? (Id., p. 31, grifos meus).

Em sua fantasia, o crítico acreditava que Inês precisava de sua proteção e de seu afeto e, assim, em certa medida, ambos poderiam se salvar: “Pensei que aquela mulher *necessitava*

de mim e, no *apoio* que eu lhe poderia dar, talvez eu encontrasse, afastando-me de uma solidão egoísta e mesquinha, a minha própria felicidade” (SANT’ANNA, 1997, p. 31, grifos meus). E, de forma bastante singular, se questiona: “E não haverá em certos amores, dos mais intensos e legítimos, além de toda a alegria, uma abnegação e *compaixão* pelo ser amado?” (Id., p. 31, grifo meu). No entanto, afirma:

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentavam na beleza peculiar de Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, a pele claríssima de quem, por motivos óbvios, jamais se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que *aquela* imperfeição só realçava. E é preciso reconhecer que o infortúnio, a desgraça – se assim se podia considerar o caso de Inês – ainda que possam comover, dificilmente geram cumplicidade quando há também repulsa (Ibid., p. 31-32, grifo do autor).

Em determinada ocasião, o narrador do romance, a caminho do banco para pagar contas atrasadas que deveriam ter sido quitadas no dia do acidente na escada do metrô, pontua:

as tais multas se deviam àquele acidente, impedindo-me de chegar ao meu destino na outra tarde, mas me propiciando um encontro que podia ter transformado meu destino maior, fazendo meu coração bater mais forte, de medo e desejo, refletidos em meus passos descoordenados ao atravessar, trêmulo de ressaca, a avenida Rio Branco, o que me remetia novamente a Inês e sua *insegurança física* (SANT’ANNA, 1997, p. 33-34, grifo meu).

O crítico teatral, então, cogita: “Será psicologicamente *abusivo* de minha parte sugerir que essas multas poderiam estar carregadas de um caráter expiatório por uma ação ainda não revelada ao meu conhecimento pleno – e talvez imaginária [...]?” (SANT’ANNA, 1997, p. 34, grifo meu). E continua em suas divagações:

Uma lucidez ou loucura que me faziam decifrar a razão não só pela qual Inês procurara chegar antes de mim ao encontro no restaurante, escolhendo uma mesa de fundos, próxima ao banheiro – igual no Café, eu agora me dava conta disso –, como também por que me pedira que lhe comprasse comprimidos (analgésicos e tranquilizantes, pelo que entendi da receita e embalagens), na farmácia em frente, o que não teria passado de um pretexto para poder levantar-se, dar um telefonema e ir ao banheiro sem que eu a visse caminhando. E, realmente, eu não a teria visto a apoiar-se nas paredes, caso não houvesse, impelido por um anelo irresistível, dirigido meu olhar lá da calçada para o interior do restaurante envidraçado. Creio que senti por Inês, naquele momento, além da satisfação de uma curiosidade *mórbida*, uma cupidez ávida, mas não isenta de *ternura* [...] (Id., p. 34, grifos meus).

Depois do encontro, Martins desejava rever Inês, mas não se lembrava ao certo de seu endereço nem sabia o telefone da moça. Por isso, resolve rondar as proximidades do Cine Estação Botafogo na esperança de encontrá-la “casualmente”. Esse é mais um exemplo das inúmeras inferências que o crítico faz sobre os hábitos e comportamentos da jovem. O narrador esclarece:

A mente humana é naturalmente astuciosa e a fórmula que encontrei para avaliar os sentimentos de Inês foi a do *acaso preparado*. Fórmula um tanto complicada, e as pessoas que andaram acusando em meu comportamento uma excentricidade patológica teriam com o que se faltar se me observassem na tarde seguinte à que eu fora ao banco (SANT’ANNA, 1997, p. 39, grifo do autor).

Antônio Martins detalha o episódio: “Depois de examinar a programação dos cinemas num jornal, tomei um ônibus em Laranjeiras e, às três e vinte, desci no largo do Machado. [...]. Não vi Inês nas imediações e não queria que ela me surpreendesse parado ali, o que poderia ser interpretado, corretamente, como se eu a estivesse esperando” (SANT’ANNA, 1997, p. 39-40). Assim, explica: “Pus-me a descer a escada como um passageiro comum e, por um momento, tive a sensação de que ela iria despencar de novo sobre o meu corpo. É óbvio que isso não aconteceu e, sem olhar para trás, segui pelo corredor até a bilheteria, diante da qual havia uma fila que servia bem aos meus propósitos” (Id., p. 40). O crítico teatral relata:

Como tudo se tornaria mais fácil se fosse Inês a avistar-me pelas costas, tomando a iniciativa de vir falar comigo. Isso também não aconteceu e, depois de comprar um bilhete, voltei em direção à saída. Ao subir pela escada rolante, pensei que se Inês estivesse descendo os degraus da escada ao lado, bastaria o modo como me olhasse – e quem sabe sorriria? – para que eu conhecesse os seus sentimentos. Tinha a esperança de que algum gesto de sua parte me encorajasse a convidá-la para irmos ao cinema juntos. Meu coração batia absurdamente. Pisei a calçada e nenhum sinal de Inês. Cheguei a admitir a hipótese de perambular pelo largo do Machado [...], mas me lembrei que a estação possuía uma outra entrada pela rua do Catete. Então desci a escada de cimento, rapidamente, e saí pelo outro lado, subindo pela outra escada rolante, de novo com esperança de ver-me cara a cara com Inês descendo. Nada. Tornei a subir e subir, duas vezes, porque eram duas as entradas ou saídas da estação. Estava arquejante e desconfiei que um dos seguranças do metrô me observava (Ibid., p. 40).

Após “esperá-la” por horas, Martins explica: “[...] eu duvidava muito que Inês saísse à última hora para ver um filme. Botafogo se encontrava a apenas duas estações dali, mas a locomoção dela, como se sabe, era bem mais *problemática* que a de uma pessoa *normal*” (SANT’ANNA, 1997, p. 40, grifos meus). A situação descrita é mais uma demonstração da conduta duvidosa do narrador de *Um crime delicado*: “Restava-me esperar que ela fosse à

sessão das quatro e meia ou à das cinco [...]. Atravessei a rua e entrei num desses botequins sujos onde os fregueses são servidos no balcão. Dali eu podia *vigiar* perfeitamente a entrada do metrô situada no largo do Machado” (Id., p. 40-41, grifo meu). Expõe o crítico:

Mas tive a má ideia de pedir um conhaque. Mesmo misturado a uma cerveja um conhaque é muito pouco para me embriagar, mas não para acender aquela centelha que rompe certas precauções. Quando dei por mim, estava descendo novamente a escada da estação para tomar de fato o trem. Eu ia, já se percebeu, ao Cine Estação Botafogo, só não sabia se para repetir o golpe do despistamento em suas imediações, ou se para entrar, jogando com a sorte, numa das salas de projeção. Poderia sentar-me na última fileira de poltronas e tentar ver Inês na semiescuridão [...]. O que me moveu foi o pensamento, que me ocorrera repentinamente, de que ela, assustada pelo acidente, houvesse tomado um táxi dessa vez. Como não estava acompanhada naquela tarde, eu apostava na probabilidade de que não o estivesse nesta outra. Logo na estação seguinte, a do Flamengo, a chama acesa pelo conhaque começou a extinguir-se e a ideia já não me parecia tão boa assim. Se Inês, por algum pressentimento [...], olhasse para trás e me visse, teria boas razões para achar que eu a estava espreitando. Depois de tudo o que acontecera na outra noite, não haveria o risco de que ela sentisse medo de mim? E, se contrariando minhas expectativas, estivesse acompanhada, como me sentiria eu? (Ibid., p. 41-42).

Diante da tentativa frustrada de encontrar Inês, Antônio Martins volta para casa desatinado: “a uma decepção insensata seguiu-se uma raiva também insensata, de mim e de Inês, como se ela tivesse faltado a um encontro comigo” (SANT’ANNA, 1997, p. 42). O narrador observa:

Pensei que o nosso caso não passara daquela outra noite, com todos os seus pontos obscuros, e comecei a preparar-me para esquecê-la. Para isso, nada melhor que o trabalho. Estava atrasado com algumas peças e dispunha-me a ir ao teatro. Depois mergulharia na devida crítica, voltando ao meu *centro* pessoal, de onde nunca deveria ter saído (Id., p. 42-43, grifo do autor).

Nesse ponto da trama, o crítico narra mais um evento que ilustra o seu comportamento instável, que flutua entre a fantasia e a insanidade. Martins recebe um telefonema – que não consegue atender a tempo – e, por razões absolutamente banais, acredita que a sua interlocutora era a jovem:

Estendi a mão para o fone e disse um “alô”, arfante, que soou como um gemido. E tive quase certeza de que a pessoa do outro lado da linha, quem quer que fosse ela, mas que pra mim *devia* ser Inês, chegou a ouvir-me antes de desligar [...]. Bati o telefone com raiva e aguardei, durante um certo tempo, que *ela* voltasse a ligar-me, embora não me lembrasse de haver lhe dado o meu número na outra noite. Mas foi principalmente o modo como aquela outra pessoa pousou o fone no gancho, com *suavidade*, como quem desistisse, no último momento, de falar alguma coisa importante mas que a intimidava, que me levou a crer que fosse *ela*. Talvez meu gemido a intimidara (SANT’ANNA, 1997, p. 43, grifos do autor).

Dias depois, o crítico recebe uma carta: “Por seu formato, eu podia adivinhar que trazia o convite para algum evento artístico, coisa banal em minha vida, se uma dessas misteriosas razões do coração e do desejo não me fizesse antecipar, na letra *miúda* e *caprichosa* com que fora a mim sobrescritado, a pessoa que o remetera” (SANT’ANNA, 1997, p. 45, grifos meus). Então, Martins revela: “[l]á estava, sobre um endereço à rua Paissandu, [...], o nome Inês Brancatti. Então era aquele o seu sobrenome. Soou-me, em sua dicção estrangeira, evocativa de segredos, totalmente *adequado* à pessoa dela. Que *belo!*” (Id., p. 45, grifos meus). Tratava-se, na realidade, de um cartão-convite para uma mostra coletiva chamada “Os Divergentes”, além de um bilhete de próprio punho. Sobre o texto escrito pela moça, o narrador devaneia:

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. [...]. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, **se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação**, ainda quando apenas em pensamento [...]. E, mais do que o encadeamento do bilhete, eram algumas palavras suas isoladas, como *intimamente*, *crueldade*, *secretamente*, *desejo* e *desafia*; a sua caligrafia e o seu perfume; os seus pontos de exclamação e de interrogação, que me remetiam e voltam a me remeter à sua presença física, às suas pernas, ambas; sua camisola, sua muleta, seu biombo, seu corpo leve em meus braços, sua respiração durante o sono, falso ou não – e também ao quadro que a representava toda, ainda encoberto no meu subconsciente, mas depois revelado. E tudo isso criava e cria um nexo do qual a lógica sintática poderá apenas se aproximar, arfantemente, e, se a utilizo, é por ser único instrumento, um vício intelectual, mas que não impede agora, como não me impedia ao esmiuçar aquele bilhete, de experimentar uma excitação dos meus sentidos todos (Ibid., p. 50-51, grifos do autor e destaque meu).

Depois da ida à mostra “Os Divergentes”, em que se deparou com o quadro *A modelo*, no qual Inês Brancatti é retratada seminua, e sofrer uma grande decepção, Antônio Martins explica: “Após minhas perturbações de véspera, [...] bastara uma longa noite de sono, [...] para que, pelo menos aparentemente, eu recuperasse a razão, afastando de mim aquele quadro e tornando-me defensivo e arredio diante da paixonite por uma mulher que eu *mal conhecia* (SANT’ANNA, 1997, p. 62, grifo meu).

Passados outros eventos, o crítico recebe um convite de Inês para tomar um chá na casa dela, a fim de saber a opinião de Martins sobre a obra de Vitório Brancatti. Outrora desencantado com a modelo, o narrador de *Um crime delicado* se desarma completamente ao revê-la. Ele descreve a jovem naquela tarde da seguinte forma:

Rescendendo a um *discreto* perfume, talvez o da cartinha, e sem usar cosméticos no rosto além de um pouco de ruge, ou outro adorno que não pequenos brincos dourados, trajava-se de uma *sóbria elegância* caseira, com um vestido bonito mas

simples, próprio para o outono, com mangas até os cotovelos, abotoado de cima a baixo e comprido o suficiente para não ostentar, mas sem esconder, sua *peculiaridade física*. Uma elegância que se revelava, também, no modo como estendeu a mão para que eu a cumprimentasse, sem a familiaridade fácil do beijo no rosto, porém mostrando-se *calorosa* a ponto de dar-me o braço para entrarmos no apartamento, não importa se isso ajudava a disfarçar a *incerteza* dos seus passos. Mas quantas vezes não terei me perguntado, mais tarde, se não terá sido essa ausência de artifícios o supremo e requintado artifício? (SANT'ANNA, 1997, p. 93, grifos meus).

Em um primeiro momento, o crítico teatral observa detidamente o apartamento; no entanto, afirma: “Minha atenção logo foi atraída para a própria Inês, que, depois de convidar-me a sentar [...], permanecia de pé na minha frente, como se tivesse urgência de falar-me” (SANT'ANNA, 1997, p. 94). Desse modo, relata:

— Eu queria muito agradecer-lhe – ela disse.

— É um prazer ter vindo – falei, com sinceridade.

— Estou me referindo também à outra noite. Não costumo beber àquele ponto, pois tomo certos medicamentos – disse Inês, enquanto se curvava sobre a mesa e mexia na louça, talvez como um pretexto para desviar o olhar e ter o que fazer com as mãos. *Deduzi* que os medicamentos teriam algo a ver com a sua perna e murmurei, polido, alguma idiotice do tipo “isso acontece, também passei do ponto” etc., que deve ter soado como um pedido de desculpas, pois Inês me interrompeu, fixou seus olhos negros profundamente em mim e diz:

— Você foi muito gentil.

Como se o que acabara de dizer a houvesse deixado muito encabulada, ela pegou um bule e afastou-se, balbuciando algo sobre esquentar a água para o chá. Era uma figura *comovente* vista assim de costas e coxeando, até desaparecer no interior da cozinha. O que não a impediu de apertar, de passagem, um botão no toca-discos. Quando a música, um belíssimo *jazz* [...] começou a tocar, tive quase certeza de que era o mesmo disco que eu *teria* ouvido na noite em que viera ali (Id., p. 94-95, grifos meus).

Ainda sobre esse encontro, mais uma vez Antônio Martins faz deduções a respeito das intenções e dos sentimentos de Inês Brancatti: “Eu *entendera* a frase incisiva de Inês a propósito de minha gentileza como um recado categórico de que ela sabia perfeitamente como fora parar na cama na outra noite e que não desgostara disso” (SANT'ANNA, 1997, p. 95, grifo meu). Então, reflete: “E o fato de ter posto aquele mesmo disco não *significaria* que ela *queria* reviver o que se passou? Todo o meu ser estremeceu diante daquele *reconhecimento* de uma *intimidade muito especial* entre nós” (Id., p. 95, grifos meus).

A certa altura da reunião, quando está a ponto de opinar sobre o quadro, já em uma postura defensiva e levemente arredia, o crítico questiona a modelo:

— Você não tem medo de andar por aí de moto?

Inês me olhou, espantada; depois sorriu, como se compreendesse as razões mais ocultas do meu interesse.

— Oh, não, adoro a velocidade, nem preciso explicar por quê – ela disse, com um longo suspiro, que tinha algo de *orgástico* e me irritou, por estar ligado a outrem.

— E do motociclista, você não tem medo?

Inês fez uma pausa e, mais uma vez, pareceu medir as intenções e motivos atrás da minha pergunta.

— Ora, que bobagem. Nilton é incapaz de magoar-me o mínimo que seja.

Aquilo não esclarecia muito, e, a mim, Nilton parecia um psicopata, revoltando-me o fato de Inês estreitar seu corpo ao dele, na moto e quem sabe em outros lugares. Mas, enfim, eu não tinha nenhum direito sobre a vida dela [...] (SANT’ANNA, 1997, p. 100).

Após uma rápida discussão a respeito da hipótese de que o apartamento em que Inês morava seria um cenário preparado por Vitório Brancatti para mantê-la encerrada, a jovem desmaia. Martins descreve a cena da seguinte maneira: “E *pressenti* que ela iria cair desfalecida, falsa ou verdadeiramente. Ainda tive tempo de dar a volta à mesa e *amparar* Inês. E, pela segunda vez na vida, ela caiu em meus braços, com seu corpo *levíssimo, etéreo*” (SANT’ANNA, 1997, p. 101, grifos meus). O crítico afirma ainda: “Antes de, pelo menos aparentemente, Inês perder os sentidos, *julguei* ouvi-la sussurrar, quase coincidindo com o fim da música: — Ele me escraviza” (Id., p. 101 grifo meu).

Então, o narrador de *Um crime delicado* discorre sobre como teria sido a tarde de amor entre os dois: “Descrições de intimidades, pormenores, sexuais [...] são de um imperdoável mau gosto e só se justificam em determinadas circunstâncias, como, por exemplo, as circunstâncias que me levaram a intentar esta escrita, em que, mais do que me defender de acusações controvertidas e tortuosas, tento explicar-me, intelectual, afetiva e criticamente” (SANT’ANNA, 1997, p. 102). Assim, continua:

Foi tudo *maravilhoso, mágico*, enquanto durou, e, se devo descrevê-lo, é revestindo-o da delicadeza de certos sentimentos que, por raríssimos instantes nesta vida, subtraem o ser humano de sua aridez cotidiana, elevam-no de sua grosseira condição. Depois que a *amparei*, Inês *agarrou-se* a mim, sinal de que recuperara, ao menos em parte, os sentidos, se é que os perdera verdadeiramente. O seu corpo inteiro tremia, como se ela tivesse medo, muito medo. Quando a levei até o divã, onde me sentei junto com ela, *sustendo-a*, Inês deixou sua cabeça cair em meu colo e puder tocar com os lábios, de leve, sua testa, seus olhos cerrados, seus cabelos. E tendo brotado de sua orelha uma gota de sangue – causada, sem dúvida, pelo atrito com o brinco, quando Inês agarrara-se a meu corpo –, sorvia-a sem hesitação. Seu gosto, que provei com volúpia [...], não conseguiria descrevê-lo com exatidão, por saber a uma substância que, apesar de viva, era quase imaterial, pertinente à febre de quem o experimentou (Id., p. 102-103, grifos meus).

Após o desfecho inesperado e decepcionante do encontro, uma vez que Inês o repele, Antônio Martins chega a seu apartamento e resolve, em um impulso, escrever uma carta para a modelo. O texto, dramático e piegas, serve de prova na posterior acusação de estupro feita por Maria Inês de Jesus – nome verdadeiro da jovem. Nele, é possível observar certas

escolhas lexicais bastante peculiares de um crítico teatral apaixonado e transtornado: “Mais forte do que qualquer censura é a lembrança dos momentos mágicos que vivemos, para os quais até o crepúsculo parecia querer contribuir. Posso dizer que se incluíram entre os mais significativos de minha vida, e eu diria também os mais felizes [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 109). Em vários momentos da epístola, o narrador de *Um crime delicado* adota um tom delirante:

E ainda que você queira recusá-lo tardiamente, alegando um momento de fraqueza, talvez até de inconsciência, um acontecimento estará inscrito para sempre em nossa história: eu a possuí e não apenas em seu *tesouro* mais oculto. Pois, apesar do êxtase carnal e espiritual que esse conhecimento me proporcionou, houve um outro ainda mais arrebatador, e deste, reconheço, você talvez fora de si não terá se apercebido: provei do seu sangue, Inês, que se esvaía de um ferimento de sua orelha. Dizer que seu sabor foi doce é pouco, muito pouco para expressar o que foi experimentado por mim como o gosto de uma *virgindade beatífica*. E não haverá esse sangue estabelecido entre nós um pacto indissolúvel? (Id., p. 110, grifos meus).

Ainda na mensagem, o crítico menciona a relação de Inês com Vitório Brancatti: “*Entendi* você dizer que aquele homem a subjuga; mais do que isso, a escraviza, e vi em seus olhos, Inês, o medo, muito medo. Você parecia um *animalzinho assustado e trêmulo* ao cair em meus braços, e quisera eu *protegê-lo*” (SANT’ANNA, 1997, p. 111, grifos meus). E vai além: “O que significa exatamente essa *sujeição* a Brancatti e talvez aos outros? Uma palavra sua e eu a *libertarei*, libertarei a nós!” (Id., p. 111, grifos meus). Novamente, ele parece tentar se vestir do papel de um protetor que deseja livrar uma mulher pura e vulnerável das garras de um suposto tutor violento e explorador, mesmo que ela nunca tenha admitido nada a respeito de um possível relacionamento abusivo com qualquer personagem da trama.

Acerca dos desdobramentos da acusação de estupro feita por Inês no dia seguinte ao encontro, Antônio Martins mantém uma postura bastante duvidosa. O narrador admite: “Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa” (SANT’ANNA, 1997, p. 119). Em dado momento, o crítico menciona uma passagem emblemática e interessante do processo legal, que dá, inclusive, origem ao título do romance de Sérgio Sant’Anna:

E devo dizer que o advogado responsável pela acusação, pois se tratava de um (hipotético) crime de ação privada, só pôde contestar aquela minha pergunta – sobre a ausência de contusões em Inês – com sarcasmo e retórica, porém insinuando uma dubiedade que, não nego, atingiu-me naquele ponto nevralgico onde se encrava em mim uma *culpa* visceral e atávica, um verdadeiro *pecado* original:

— Não estaremos na presença de um criminoso *delicado, refinado*? (Id., p. 118, grifos meus).

Em outro ponto da audiência, Martins descobre que os desmaios de Inês eram provocados por uma lesão cerebral que, tal como o dano em sua perna, seriam consequências de um atropelamento ocorrido na infância. Ele descreve a situação da seguinte maneira: “[...] fiz questão de informar a minha surpresa diante de ambas as revelações, o que, num determinado aspecto, me favorecia, mas noutro me prejudicava, pois não deixava de ser um reconhecimento de que ela poderia estar desmaiada quando a possuí, o que intimamente me *encantava* [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 124, grifo meu). E segue divagando:

E mesmo sofrendo daquela disfunção cerebral, isso não invalidava a possibilidade de que Inês teria usado o pretexto para encenar um desmaio que a deixasse à minha mercê. Confesso que, não obstante as ameaças que pairavam sobre mim, tal hipótese, eroticamente, me era sedutora, e muito, retrospectivamente, acrescentando um valor a mais à nossa relação (Id., p. 124).

O crítico reflete sobre o episódio de seu julgamento, mais uma vez, conjecturando sobre as ações e as intenções da modelo: “E foi por amor a essa verdade, ou a essas *possíveis* verdades e realidades, a par de meu amor a Inês, sobretudo àquela Inês que se revelou a mim naqueles momentos cruciais em que se subtraiu, com a ajuda da minha firme *intervenção*, à *vigilância* de Brancatti, *denunciando-o* e *confessando* sua *servidão* a ele [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 126, grifos meus). Especula ainda: “E, ainda que se encontrasse apenas semiconsciente, ou mesmo inconsciente, o ponto ao qual me agarrava [...] é que, nas camadas mais profundas da sua consciência – ou que seja: inconsciência –, manifestava-se o seu *verdadeiro* ser, sua vontade de entregar-se a mim de corpo e espírito” (Id., p. 126, grifo meu). Durante a audiência, observa Martins:

— O jugo psíquico e físico que ele [Vitório Brancatti] exerce sobre Inês, do qual tentei *libertá-la* e, devo dizer, *libertei-a* durante momentos preciosos, possuindo-a e sendo correspondido por ela, inegavelmente, pelo menos nos momentos finais de nossa conjunção, que se fez assim completa, tanto carnal quanto espiritualmente. E, para melhor argumentar, eu diria que se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma (Ibid., p. 127, grifos meus).

Encerra o crítico:

Todo esse palavrório foi ofuscado por um lance espetacular. Inês levantou-se lívida e, mancando *dramaticamente*, encaminhou-se na minha direção, provocando frêmitos em toda a sala. Para muitos [...] ela teria estampada na face a intenção de esbofetear-me. Também me ergui, dei dois passos na sua direção e, talvez insensatamente, acalentava a esperança de que Inês, tendo penetrado na zona mais densa e funda dos meus e dos seus sentimentos e motivos, se atirasse em meus braços, para, diante deles todos, nos beijarmos de maneira apaixonada, num

desenlace que, com todo o seu sublime e sincero romantismo, eu gostaria fosse também o final deste relato. Nenhuma das duas possibilidades ventiladas acima pôde acontecer. Seguida por Lenita, [...], Inês foi segura por ela, para irromper em soluços, escondendo o rosto nos seios da outra, que a conduziu, entre as exclamações de todos os presentes, para fora da sala. E a audiência de instrução foi dada como encerrada (SANT'ANNA, 1997, p. 127-128, grifo meu).

Em síntese, consideramos que as escolhas lexicais feitas pelo narrador de *Um crime delicado* para descrever Inês Brancatti fisicamente, por exemplo, “rosto de traços finos e delicados”; “seios pouco salientes”; “magra com o corpo bem-proporcionado”; “cabelos claros, encaracolados”; “dentes muito brancos e pequenos, como os de uma criança”; “princesa russa”; “beleza singular”, entre outras, revelam seu nítido propósito de caracterizar a modelo como uma mulher bela, atraente, elegante e enquadrada dentro de determinado padrão de beleza. Além disso, Antônio Martins usa expressões bastante peculiares para ressaltar alguns aspectos da suposta personalidade frágil da jovem. É o caso de frases como “olhar melancólico”; “solidão recatada”, “faces muito pálidas”; “insegurança física”; “desproteção e fragilidade de uma mulher manca”; “figura comovente”; “animalzinho assustado e trêmulo”; “mancando dramaticamente” etc.

Ademais, observamos que certos verbos empregados no decorrer da narrativa pelo crítico teatral também têm grande importância para o seu manifesto objetivo de enfatizar que Inês era pretensamente vulnerável, física e emocionalmente, e que, por esse motivo, necessitava de alguém que a defendesse e apoiasse. Retomo aqui alguns deles, como “amparando-a”; “procurando adequar-me a seus passos inseguros”; “interpretei como um pedido para que eu a protegesse”; “como se necessitasse de ajuda para atravessar a rua”; “aquela mulher necessitava de mim”; “Deduzi que os medicamentos teriam algo a ver com a sua perna”; e “Uma palavra sua e eu a libertarei”.

Desse modo, concluímos que a extensa e detalhada análise estabelecida no presente tópico acerca do vocabulário utilizado pelo crítico teatral para qualificar a jovem modelo e para tentar reproduzir a história de seu envolvimento ambíguo e conturbado e, ainda, a trama sombria passada entre ele, Inês e Vitório Brancatti, é fundamental para compreender o processo de construção da personagem feminina pelo narrador-protagonista como imagem. Além disso, serve como base para um segundo momento deste estudo, que é a apreciação das relações hierarquizadas estabelecidas no enredo do romance.

3.1.2 Segundo nível – Relações hierarquizadas

Sobre o segundo nível do método de estudo imagológico da literatura, Daniel-Henri Pageaux explica: “A imagem em um texto é um conjunto de relações hierarquizadas” (PAGEAUX, 2011, p. 112). O crítico francês entende que “trata-se de ver como se escreve e se elabora, no cerne do texto, um sistema de qualificação diferencial” (Id., p. 113).

Na presente dissertação, foram definidos como objetos de análise dois tipos de relações hierarquizadas identificados em *Um crime delicado*, que estão intimamente ligados. Primeiramente, examinaremos a questão da sobreposição do olhar masculino sobre o feminino, já que a trama é toda narrada em primeira pessoa por Antônio Martins – desse modo, conhecemos apenas um lado da história do relacionamento ambíguo entre o crítico e Inês Brancatti, que chega ao fim de forma catastrófica devido à acusação de violência sexual por parte da jovem. Em seguida, verificaremos a oposição entre as duas imagens criadas pelo narrador do romance: a bela mulher frágil e recatada *versus* a ousada e vulgar modelo, mais especificamente a figura retratada no quadro de Vitório Brancatti, na qual a primeira está hierarquicamente acima da segunda.

3.1.2.1 Masculino *versus* feminino

Na primeira relação antagônica reconhecida, observa-se que o ponto de vista masculino do narrador em primeira pessoa Antônio Martins é quase soberano no romance, ainda que ele utilize, vez por outra, o discurso direto, em que, conforme Othon Garcia, “o narrador reproduz (ou *imagina* reproduzir) textualmente as palavras – *i.e.*, a *fala* – das personagens ou interlocutores” (GARCIA, 1992, p. 129, grifos do autor). Logo, o pouco que sabemos sobre Inês Brancatti é a partir das análises, das descrições, das inferências e dos sentimentos do crítico teatral. Entretanto, segundo Luis Alberto Brandão Santos, “[o] olhar do narrador se configura como paradoxo, pois conhece seu papel de condutor das *imagens* e, simultaneamente, deixa-se levar por elas, aproximando-se do olhar do leitor” (SANTOS, 2000, p. 18, grifo meu). De acordo com o autor, “[é] importante verificar a maneira como o narrador concebe a relação entre os fatos que narra – e que constituem, *da sua perspectiva*, a

realidade – e o resultado da sua ação de narrar – ou seja, sua linguagem, seu relato” (Id., p. 31, grifo meu).

Para Alain Rabatel, devemos nos interessar pelo “homem que conta”, “se queremos dar a essa atividade do narrar sua dimensão antropológica e linguística, ao ‘homem que narra’, *Homo narrans*, tal como existe no e pelo discurso, a atualização discursiva sendo o lugar de uma *construção* e de uma transformação, por intermédio das interações dialógicas, que vão além da produção de estruturas profundas” (RABATEL, 2016, p. 17, grifo meu). Em outros termos, afirma,

é-nos preciso examinar o “homem que narra” não mais por intermédio de uma lógica da narrativa que reduz seu papel a uma voz mais ou menos desencarnada, assegurando funções de “controle narrativo”, mas por intermédio de uma lógica da narração que confere a essa voz um corpo, um tom, um estilo, uma inscrição em uma história (em todos os sentidos do termo), gostos e desgostos, posições assumidas que só existem por intermédio da maneira de criar mundos e personagens, e que é profundamente modificada e interrogada por esse processo criador, devido à sua dimensão radicalmente dialógica. *Homo narrans* indica, portanto, o descentramento teórico em curso da *narrativa* para a *narração* (Id., p. 17, grifos do autor).

Conforme Rabatel, “o ‘homem que narra’ é, inicialmente, um *sujeito* que conta *histórias* a um certo *auditório*” (RABATEL, 2016, p. 17, grifos do autor). De acordo com o teórico, “*Homo narrans* é triplamente sujeito, sujeito coator, sujeito heterogêneo, sujeito polifônico, nas relações em que o narrador estabelece com seus pares, com seu auditório, assim como seus personagens, sendo capaz de encenar uma multiplicidade de PDV [ponto de vista] e de fazê-los dialogar entre si” (Id., p. 19). Assim, explica:

Se, portanto, pensamos em *Homo narrans* como sujeito, é na medida em que sua fala é complexa, heterogênea, mas, ainda, e, sobretudo, porque ela é opaca. Por aquilo que narra e, sobretudo, pelo próprio fato de narrar, encenando diferentes centros de perspectiva, o sujeito que narra abre, potencialmente, uma caixa de Pandora de onde saem vozes autorizadas e outras que o são menos, mas que, no entanto, desestabilizam a autoridade das primeiras, de modo que a narrativa, longe de ser uma ilustração de uma verdade preestabelecida, abre-se para possibilidades infinitas de interpretação (Ibid., p. 22).

O narrador em primeira pessoa, de acordo com Norman Friedman, “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Então, esclarece o teórico, “uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas” (Id., p. 177). Esclarece ainda:

[...] a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema [...]. A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente (Ibid., p. 180).

A respeito da preferência de um autor por um narrador-protagonista, Jean Pouillon explica o que denomina de “‘a visão ‘com’””: “Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais” (POUILLON, 1974, p. 55). O teórico francês explicita:

Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque *visto* no centro, mas sim porque é sempre a *partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém (Id., p. 55, grifos do autor).

Pouillon pondera que, ao optar por um narrador-protagonista, o romancista “pode deixar que esses ‘outros’ conservem um caráter de incerteza, graças ao qual não sabemos muito bem quem eles são, se estão deformados ou bem-vistos, se o que transparece de seu caráter é ou não é essencial. Pode apresentá-los, pelo contrário, com muita profundidade” (POUILLON, 1974, p. 55). Elucida ainda:

Tudo isto fica na dependência da natureza do personagem central, assim como das próprias concepções do autor quanto às possibilidades de penetração de outrem. A única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de ‘*existência em imagem*’, isto é, de existência de um sujeito que ele não é [...]. Não se está, portanto, pedindo ao romancista que nos apresente hipoteticamente os personagens, mas sim que os apresente como aparições que serão precisadas e penetradas na medida em que ele o desejar, mas que permanecerão sempre como “aparições” para um “eu” (se o romance for escrito na primeira pessoa, como acontece na maioria das vezes) e não como outros tantos centros de irradiação; caso contrário, desqualificar-se-ia a perspectiva inicial (Id., p. 56, grifo meu).

Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de

realismo originada da prevalência da primeira pessoa caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, que são tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base testemunhal, apoiado na narração que se assume como discurso. Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva (FIGUEIREDO, 2012, p. 11).

Na opinião da autora, “[n]a ficção de Sérgio Sant’Anna, o maior domínio da linguagem delimita um campo de poder. A palavra é uma moeda cujo valor é definido pelo lugar social daquele que fala. Quem dispõe da autoridade do discurso tem a posse de um instrumento de dominação e não de libertação” (FIGUEIREDO, 2012, p. 6). Segundo Giovanna Dealtry:

Em suas diversas formas, relatos orais, memorialísticos, gravações, entrevistas, cartas, diários, reflexões ensaísticas etc., o discurso inunda a obra de Sant’Anna como uma possibilidade não de desvelamento de alguma essência da verdade, mas da própria condição do enunciador, única voz/texto a quem o leitor tem acesso. Arma-se então um jogo de sedução entre personagens com domínio da prática discursiva e o “outro”, desdobrando-se na própria relação entre autor e leitor. É este o quadro que se organiza a partir da “peça escrita” produzida por Antônio Martins. [...]. Ver através dos olhos do outro, como já ensinara Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, implica a tensão entre duvidar do narrador em primeira pessoa ou colar-se ao discurso que, na impossibilidade de restituir a verdade, a atinge por meio da sedução (DEALTRY, 2016, p. 126).

Para Ângela Maria Dias, “[e]sta liberdade existencial adquirida pelo exercício do ponto de vista da ficção pode conduzir frequentemente a uma perspectiva estetizada diante da experiência como um abrigo contra a crueza do real. Não é o caso da obra de Sérgio Sant’Anna” (DIAS, 2003, p. 40). De acordo com a pesquisadora, “[s]eus personagens investigam a máscara imaginária da identidade e, apesar da obstinação na busca do crime implicado em cada história, com assiduidade instabilizam qualquer tipo de resposta assertiva pela extrema experiência da própria ambiguidade” (Id., p. 40). Desse modo, observa:

Um caso bem característico desta irresolução constitui o romance *Um crime delicado* em que as fronteiras oscilantes entre arte e vida, processo de investigação criminal e jogo de xadrez, experiência e delírio conduzem o narrador, apesar de absolvido judicialmente do crime que lhe foi imputado, a confessar, quase cínico e meio comovido, “uma culpa visceral e atávica, um verdadeiro pecado original” (Ibid., p. 40).

Em entrevista a Luis Alberto Brandão Santos, Sérgio Sant’Anna explica a sua escolha por um ponto de vista único em *Um crime delicado*: “[...] a personagem Inês não poderia

surgir de forma nenhuma em carne e osso realistas. Ela tinha de permanecer como *mito*, parte da obra de Brancatti, que o crítico assume e ama apaixonadamente, e eu assumo mais ainda como parte *velada* do livro” (SANT’ANNA, 2000, p. 111, grifos meus). O escritor observa ainda a respeito de suas personagens femininas:

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*. [...]. 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 (Id., p. 112, grifo meu).

Em outra entrevista, dessa vez ao programa “No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea”, da Universidade Federal do Paraná, o autor comenta sobre determinadas alterações que pretendia fazer no romance, mas que foram descartadas justamente pelo fato de não quer que Inês Brancatti se tornasse uma mulher “de verdade”:

Por exemplo, teria variantes ali no *Um crime delicado* que eu queria muito escrever: a transa do Antonio Martins não escrita, está anotada com a mulher negra do Brancatti, uma transa que eu tinha tudo pra fazer, adoraria fazer. Ainda mais o fato de ele ser branco e ela negra. Eu babava de prazer. Mas não fiz pelo fato exclusivo de ele não querer discutir mais arte, e pelo fato também de eu não querer fazer da Inês uma mulher *real*, perceptível, pois, se ele vai conversar com a Lenita, eles conversariam sobre a Inês e ela aos poucos iria se tornando uma pessoa real, e eu queria que ela ficasse uma coisa *nebulosa*. E isso é curioso, porque o cara de Minas que me estudou, fez uma tese de mestrado sobre o meu trabalho, me cobrou isso, não ter dado uma voz ao feminino, que não era pra dar, não era uma personagem com autonomia (SANT’ANNA, 1998, p. 262, grifos meus).

Voltando a *Um crime delicado*, no mesmo dia em que ocorre o acidente na escada do metrô, Antônio Martins comparece a um espetáculo teatral a fim de tecer sua crítica. Nesse episódio, Sérgio Sant’Anna faz uma interessante analogia entre a peça “Folhas de outono”, a que o narrador assiste, e a própria história do livro. O narrador discorre a respeito da apresentação da seguinte maneira:

E o que vi, àquela noite, foi um espetáculo manifestamente de texto, em que um homem ainda jovem se debatia em movimentos espasmódicos de encontro a uma mulher, também jovem, ora acusando-a por suas desilusões existenciais, artísticas, sexuais, ora procurando retomar um momento qualquer em sua trajetória, no qual julgava ter sido feliz com ela. Queria retomar àquele tempo que o próprio autor-diretor, faça-se-lhe justiça, deixava ver, por meio da personagem feminina, nunca ter existido, numa fala que não é sem constrangimento que anexo à minha própria peça escrita:

— Aquele tempo nunca existiu, Paulo. Você está criando-o agora. Por que não tentamos vivê-lo de verdade?

E de fato tentavam, mas o que decorria daí, por parte dele – pois ela, no mínimo, procurava entregar-se com digna generosidade –, era uma simulação do amor, beirando a impotência e buscando ostentar a própria teatralidade, numa pretensa metalinguagem que não passava de um álibi [...], uma coisa tediosa e medíocre, não houvesse eu, resguardado pela penumbra, sentido uma emoção e prazer ao assistir a ela. Não por suas qualidades intrínsecas, como já deixei claro, mas pelas relações críticas – ou não seria melhor dizer “críticas relações”? – que pude travar com o espetáculo, a partir de uma recepção aguçada pelos acontecimentos da tarde, cujos rastros ainda estavam vivos em meu pulso direito, que, marcado pelas unhas de Inês, de vez em quando eu afagava (SANT’ANNA, 1997, p. 18).

Em sua crítica acerca da referida montagem, Martins declara:

E se podia estar seguro de que os meus conceitos sobre a peça [...] tinham, modéstia à parte, bons fundamentos, ao criticar no autor-diretor uma visão limitada do espaço cênico como caixa aprisionadora em forma de apartamento, [...], eu não podia ter certeza de que não me deixara levar por devaneios diante da personagem feminina. Ao jovem dramaturgo eu indicava, não sem ironia, é claro, a saída a que ele próprio recorrera para escapar da sua prisão. A janela. [...] a janela a que eu me referia [...] era o abrir-se o espaço cênico para o mundo lá fora, ou mesmo “dentro”, eis que a mente é uma caixa ilimitada, a não ser por nossas estruturas internas, que a arte serve justamente para romper. Mas não estaria eu falando de mim e para mim? (SANT’ANNA, 1997, p. 19-20).

Ainda na apreciação sobre a peça, o narrador observa: “Em outro sentido, o descerrar da janela seria o autor-diretor sair do seu egocentrismo e descortinar o feminino, não exatamente em si próprio [...], mas na Mulher, que o autor praticamente *silenciara, reduzindo-a* a um contraponto aos conflitos do seu *alter ego* teatral” (SANT’ANNA, 1997, p. 20, grifos meus). Além disso, pontua: “O curioso era que o autor-diretor, talvez a despeito de si mesmo e por não ter dado a palavra ao feminino, deixava-o em liberdade silenciosa” (Id., p. 20). Por fim, reflete:

[...] era possível ver em cena aquela mulher vivendo o seu cotidiano com forte e às vezes melancólica serenidade [...], que se revelava transformadora em atos tão simples e domésticos como o de modificar constantemente as formas dentro do apartamento, trazendo novos objetos para a cena, desfazendo-se de outros ou mudando a disposição deles no espaço (sim, escrevi também tais coisas, que se revelaram antecipadoras de outras, reais, estas verdadeiramente dramáticas ou patéticas), enquanto o homem falava e falava. Mas, enfim, uma brecha de liberdade através da qual a atriz penetrava, [...], dando vida a uma personagem que escapava da vigilância do dramaturgo, talvez numa feliz conspiração da intérprete e do cenógrafo contra a tirania autoral. [...]. Era, dei-me conta, um elogio. E o que conhecem meu trabalho sabem como isso não é arrancado facilmente. Mas não se encontraria aí o dedo, ou melhor, a *imagem* de Inês, cuja figura insistia em pairar, no decorrer da peça, em meu palco interior? Nesses momentos, eu a visualizava em um apartamento, a lidar com objetos corriqueiros e belos, “impregnada de forte e melancólica serenidade”, mas nem de longe, ainda, podendo imaginar o que de fato eu iria ver lá (Ibid., p. 20-21, grifo meu).

Para Giovanna Dealtry, “esse jogo entre o narrador masculino – poder da narração – e o objeto do desejo – projeção, silenciamento – também é capaz de refletir o fracasso da postura centrífuga masculina e, por metonímia, do próprio narrador enclausurado em sua própria história” (DEALTRY, 2022, p. 248).

Entendemos que, na concepção de Antônio Martins, Inês Brancatti deveria ser uma mulher séria e respeitável. Por isso, ao relembrar a noite em que se encontraram em um bar-restaurant no Leblon e ambos beberam um pouco além da conta, o crítico teatral observa:

O que os fragmentos de minha memória me devolviam era apenas a visão de uma Inês de olhos fechados, descansando sobre uma espécie de sofá sem encosto no meio da sala – e vestida com um penhoar ou quimono que quase lhe cobria os pés. [...]. E se Inês houvesse se esgueirado para trás do dito biombo, teria sido somente para trocar, de relance, a calça comprida e a blusa com que fora ao restaurante por aquela peça de roupa mais confortável, isso se ela não o tivesse feito no banheiro ou em algum quarto, embora aquele apartamento me surgisse, estranhamente, como constituído de um único e extenso cômodo, a não ser pelas dependências de serviço e o banheiro, aonde eu mesmo tinha ido (e quem sabe fora essa a oportunidade que Inês aproveitara para trocar-se?). E me senti de certa maneira feliz, retrospectivamente, de que ela houvesse se *contido* num limite anterior a qualquer *vulgaridade* (SANT’ANNA, 1997, p. 30, grifos meus).

Para o narrador-protagonista de *Um crime delicado*, “havia Inês e sua necessidade de ser protegida. Mas entre nós interpunha-se a figura daquele outro, antecipando-se a mim no papel de protetor” (SANT’ANNA, 1997, p. 34). Declara Antônio Martins:

Escavando com um prazer doentio o meu ciúme, eu visualizava aquele homem – o mesmo do Café (e por isso ela teria evitado aquele estabelecimento para o nosso encontro) e talvez do telefonema – a carregá-la nos braços até a cama, depois de Inês ter trocado sua roupa, atrás do biombo, por uma camisola semitransparente, o que, no caso dela, com sua peculiaridade, adquiria uma significação muito maior (Id., p. 35).

O crítico reflete sobre os desdobramentos daquela noite: “Eu estivera dividindo o meu olhar entre a visão de Inês deitada naquele sofá ou divã e a contemplação da muleta no cavalete. Inês se mostrava tão inerte que me senti impelido, [...], a aproximar-me dela para ver se respirava” (SANT’ANNA, 1997, p. 35). Martins explica: “Preocupava-me que ela pudesse ter misturado aqueles comprimidos ao álcool. Toquei-a de leve, o que a fez estremecer, tranquilizando-me” (Id., p. 35). Assim, pontua, “[p]ensei em sair, batendo a porta. [...]. Concluí que Inês estaria melhor acomodada em sua cama e toquei-a com um pouco mais de força, para despertá-la e convencê-la a ir deitar-se lá” (Ibid., p. 35). No entanto, afirma:

Inês chegou a se mexer, mas não abriu os olhos, aparentemente num sono profundo. Para deixá-la, então, à vontade, dormindo no divã, descalcei de seus pés as sapatilhas [...]. E confesso que acariciei muito de leve os seus pés, sem que ela

demonstrasse senti-lo. Foi quando me dei conta de que podia carregá-la até a cama. Ao tomá-la nos braços, seu rosto se aninhou naturalmente em meu peito. [...]. Senti um arrebatamento que posso traduzir como a descoberta em mim de uma *força delicada*. Deitei-a, por fim, na cama, ajeitando sua cabeça no travesseiro, sem que Inês despertasse. Nessa movimentação, partes do seu penhoar se abriram o suficiente para que eu visse, na semiobscuridade, despontar o tecido de uma camisola (SANT'ANNA, 1997, p. 35-36)

O narrador continua o relato sobre o episódio:

Penso que os meus gestos subsequentes falam por mim muito mais do que qualquer justificação que eu possa dar a eles. Desatei o laço na cintura de Inês e fui despiando o penhoar de seu corpo [...]. Era a camisola leve, semitransparente, com a qual eu a visualizara havia pouco, nesse dia seguinte, nos braços *daquele homem*. [...]. Entrevi, sob a camisola, os pequenos seios de Inês, parecendo-me que um deles, por motivos compreensíveis, pendia um pouco mais que o outro. É claro que vi também as pernas de Inês, embora, em minha aflição de logo apagar a luz, por um sentimento **cavalheiresco** de honra misturado ao receio de ser surpreendido numa situação dúbia, eu quisesse cobri-las o mais depressa possível. Em minhas recordações eu podia figurar uma dessas pernas como uma bonita perna feminina, e a outra, o que se sabe e pode imaginar. [...]. Quanto à perna, digamos assim, lesada, não havia nada nela de repulsivo: só fazia redobrar meu desejo de dar carinho a Inês (SANT'ANNA, 1997, p. 36-37, grifos do autor e destaque meu).

Antonio Martins pontua em seguida: “a sequência de atos que eu narrara para mim mesmo fora produzida por uma memória prejudicada, deixando vazios que possivelmente encobririam algum ato que minha mente não ousava trazer à tona” (SANT'ANNA, 1997, p. 38). E pondera a respeito de um possível comportamento inadequado de Inês Brancatti naquela situação:

E, do recôndito dessa mente, teimava em surgir, a intervalos, a imagem – ou talvez eu devesse dizer a imaginação – de uma Inês nua ou seminua. Haveria alguma possibilidade de que eu a houvesse despido inteiramente? Não, não me parecia verossímil que minha audácia atingira esse ponto. Mas não poderia ter Inês se descuidado ao despir-se para pôr o penhoar, não se protegendo *devidamente* com o biombo, se lá atrás ela houvesse se trocado? (Id., p. 38, grifo meu).

Outro evento da narrativa que ilustra o caráter conservador do narrador-protagonista do romance de Sérgio Sant'Anna é quando o crítico teatral descobre que a jovem modelo fora a seu prédio na garupa da motocicleta de um amigo a fim de entregar o convite para a mostra “Os Divergentes”:

Passando novamente diante do porteiro, perguntei-lhe com a voz mais casual possível:

— Foi uma moça que deixou isto aqui?

A simples ideia de que Inês houvesse vindo ao meu edifício me comovia.

— Não, foi um homem que chegou de moto. [...]. Depois hesitou um pouco e disse:

—Tinha uma moça na garupa. Ela ficou esperando na calçada, encostada na moto.

— Obrigado – eu disse. Engraçado como podemos pronunciar as palavras mais corriqueiras, ainda quando sofremos um golpe que nos faz empalidecer.

A ideia, agora, de que Inês viera ao meu edifício *agarrada* a um motociclista – e me veio à mente o sujeito do Café, com sua jaqueta – me era extremamente penosa, para não dizer *intolerável*. Era como se eu verdadeiramente a visse, em sua magreza e fragilidade, estreitando-se às costas dele. [...]. E eu devia compreender que, nas suas condições, era natural que alguém a conduzisse ao meu edifício, embora continuasse a me incomodar que tivesse de ser num veículo tão *promíscuo* (SANT’ANNA, 1997, p. 46-47, grifos meus).

A perspectiva de um ponto de vista masculino que sobrepuja o olhar feminino em *Um crime delicado* fica ainda mais clara a partir do momento em que Antônio Martins vê o quadro *A modelo*:

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 [...]. O que explicava também a memória subliminar, mas insistente, que eu tinha de uma Inês mais **exposta**, em sua nudez, do que o meu gesto quase **inocente** de vesti-la para a noite, retirando delicadamente o seu quimono – talvez o mesmo da pintura, apesar de, nesta, lhe avivarem e acrescentarem cores –, poderia ensejar (SANT’ANNA, 1997, p. 55, grifo do autor e destaques meus).

O crítico teatral observa:

Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria num autorretrato utilizando um espelho. E que fora outro a pintá-la e ali estava a sua assinatura: Vitório Brancatti (SANT’ANNA, 1997, p. 56).

O narrador de *Um crime delicado* descreve o que sentiu ao perceber que Inês tinha posado seminua para outro homem: “Se pudesse ver a mim mesmo, tenho certeza de que me teria visto pálido, o que não impedia que, misturado ao fascínio, um desejo inoportuno por todas as circunstâncias despontasse incontrolavelmente em meu corpo” (Id., p. 56-57).
Explicita ainda:

E foi como se me surpreendessem numa situação embaraçosa e injustificável que estremei, como se tivesse levado uma descarga elétrica, quando a mão de alguém tocou as minhas costas, enquanto uma voz de mulher me perguntava o que obviamente ela já sabia:

— Antônio Martins?

Ao virar-me, sobressaltado, dei de cara com uma negra muito bonita. [...].

— Meu nome é Lenita. [...].

— Inês me falou de você – ela disse, rindo, com dentes muito brancos [...]. Mas do que estaria rindo: da minha falta de jeito? O que Inês teria falado de mim? Embaraçado, eu não sabia o que dizer e perguntei sobre aquilo que, a essa altura, nem queria mais que acontecesse:

— Ela não vem?

— Ah, não! – Lenita disse, como se fosse impensável Inês comparecer a uma exposição em que estivesse exposta *daquele modo*. — Mas Vitório está aqui; não quer conhecê-lo?

— Não, por favor, não é preciso – descartei a proposta enfaticamente. Porém, Lenita apontara numa determinada direção. Lá estava, sentado solitariamente num banco, fumando, o homem que eu vira com Inês no Café (Ibid., p. 57-58, grifo meu).

Sobre Vitório Brancatti, Antonio Martins faz uma análise, no mínimo, desdenhosa em seu primeiro contato direto com o suposto rival: “Ao contrário de outros artistas por ali [...], o desleixo de Vitório era absolutamente natural, como um desses homens que pegam ao acaso a primeira camisa que encontram no armário” (SANT’ANNA, 1997, p. 58). Ademais, pontua:

Vitório Brancatti trazia também casualmente desgrehados os cabelos grisalhos. Olhava em nossa direção (há quanto tempo o estaria fazendo?). Cumprimentei-o com um leve aceno de cabeça e ele fez o mesmo. Parecíamos personagens de romances antigos, em que cavalheiros – se era bem esse o melhor termo para homens como eu e Vitório – se cumprimentam de camarotes diferentes numa noite de ópera. Ou talvez eu tenha pensado nisso porque, com seu sobrenome e seu perfil romano, que eu não chegara a notar no Café, tratava-se, sem dúvida, de um italiano. Li uma certa hostilidade, ou talvez uma superioridade irônica, em seu olhar. Seria por causa de meu relacionamento incipiente com Inês, ou, quem sabe, pelo fato de ser eu um crítico, do que certamente já estaria informado? Mas essa hostilidade, ou superioridade, não se abrigaria antes em mim do que nele? (Id., p. 58).

Acerca da relação entre Antônio Martins e Vitório Brancatti, Sérgio Sant’Anna observa: “Quanto a esse jogo entre o crítico e o artista, há um elemento de molecagem do qual eu gosto muito. Um está jogando armadilhas para o outro. Eles estão, de certa forma, numa luta estética, e no meio está a paixão pela mulher manca” (SANT’ANNA, 2021, p. 65).

A crítica de Martins a respeito do quadro pintado pelo artista plástico italiano – voltada somente para si e para os leitores –, demonstra uma percepção machista evidente, embora seja feita de forma bastante sutil. Como ele mesmo afirma, “numa narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício” (SANT’ANNA, 1997, p. 83). Desse modo, aponta:

Tratando a obra do tema tão recorrente da *modelo*, era absolutamente natural e aceitável que esta ocupasse um plano mais do que privilegiado, ou o prosclênio, no caso podemos dizer, como se verá. O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo **bruto** com que Inês era **devassada** em sua intimidade, não propriamente por se surpreender o seu sexo numa zona de sombra, mas por **invadi-la** naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra. [...]. A uma crítica precipitada, de primeira impressão, bastaria aquela **crueza naturalista** para se rejeitar o quadro como um figurativismo de terceira categoria, aquém da arte, não

subsistisse o fenômeno incômodo e escorregadio de vivermos o final de um século em que as fronteiras dos valores acabaram por se diluir, propiciando que os padrões da subarte, subteatro e sublitteratura fossem trazidos à tona e recuperados, de certa forma, por uma intenção de referência, crítica ou não. E não seria lícito falar-se também de uma subcrítica associada a essa subarte? (Id., p. 89-90, grifos do autor e destaques meus).

Durante o chá da tarde na casa de Inês Brancatti, dias depois da mostra “Os Divergentes”, o narrador-protagonista de *Um crime delicado* pondera sobre a pintura:

não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, *vulgar* e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que, por sua vez, remetia e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo*, de Vitório Brancatti? (SANT’ANNA, 1997, p. 97, grifo meu).

Ainda no mesmo episódio, Antônio Martins age de forma acusadora e, em larga medida, impiedosa com a modelo quanto à relação dúbia entre a jovem e seu tutor:

Voltei meu olhar para o biombo.

— Foi Vitório quem o comprou... – falei, pensativamente, mais para mim mesmo, como uma afirmativa, mas guardando uma pequena margem de dúvida. Era como se falasse também para Vitório, ou para Lenita, e meu coração batia como o de um pesquisador que, depois de exaustivas investigações, estivesse à beira de verificar que suas intuições eram corretas.

— Sim – Inês disse. — Foi ele.

Eu sentia agora um prazer crescente de mostrar a Inês o meu descortino a propósito de algo que ela ignorava ou fingia ignorar. [...].

— E o apartamento, é de Vitório?

Inês ergueu-se subitamente, derrubando a xícara, com um resto de chá, sobre a mesa. Eu só a vi assim tão transtornada depois da queda na estação do metrô.

— Ele o alugou para mim. Eu sou sua modelo. O que está querendo insinuar? [...].

— Desculpe-me, não quis ser indelicado. Mas ele também o reformou para você, não foi?

— Sim, reformou a seu gosto, e daí? Vitório é um artista (Id., p. 100).

Prossegue o crítico:

— Será possível que você não se dá conta?

— Dou-me conta de quê? – ela disse, com a voz embargada.

— De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. Mas posso dizer que ele está de parabéns. Eu falava com um prazer cruel, quase vingativo, talvez movido por um ciúme que me fazia odiar, além de Vitório e Nílton, a própria Inês nesse momento. O sangue desaparecera do rosto dela (SANT’ANNA, 1997, p. 101).

Após a problemática relação sexual com Inês, ocorrida em seguida à breve discussão, o crítico teatral faz uma importante observação a respeito de seu papel de narrador: “uma das vantagens – a par de todas as desvantagens, é claro – de se colocar as coisas por escrito, é que elas adquirem essa permanência, além de as dispormos como queremos, o que não quer dizer que mentimos” (SANT’ANNA, 1997, p. 106). Além disso, afirma, “[t]rata-se, antes, como no momento da entrega amorosa, do realce de certas sensações e percepções, fazendo com que outras fiquem prejudicadas ou esmaecidas. Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa [...]” (Id., p. 106).

Antes de deixar o apartamento da modelo, Antônio Martins conta: “Mal acabava eu de voltar a mim, depois da consumação daquele enlevo amoroso, percebi que Inês chorava. Saí de cima dela, sentei-me na borda do divã e tentei acariciar Inês. Ela se fechou como uma concha, como se minhas mãos estivessem em brasa [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 107). Narra o crítico: “— Eles estão para chegar – Inês falou, quase ameaçadora. — Eles quem? — perguntei nervosamente. Inês não respondeu e, a essa altura, já se erguera catando suas roupas, para, logo depois, com uma agilidade insuspeitada, atravessar, coxeando, aquele espaço que fora constituído ‘sala de chá’” (Id., p. 107). E confessa: “Nunca me sentira tão ridiculamente nu em minha vida, tentando vestir-me às pressas na semiescuridão, apavorado diante da possibilidade de ser surpreendido por Vitorio, Lenita e quem sabe Nilton? [...]” (Ibid., p. 107). Revela ainda:

Apesar de tudo peguei dois ou três biscoitinhos. Por que conto isso? Para mostrar – embora houvesse quem o interpretasse mais severamente – o quanto há de prosaico, cômico, grotesco, nas situações mais graves e aflitivas.

Bati a porta e deixei rapidamente o apartamento. Ao passar em frente a um espelho, na portaria do prédio, constatei minha aparência suspeita, as roupas e os cabelos desgrehados, o colete vestido pelo avesso. Enfrentei ainda o olhar do porteiro, que me fez sentir como alguém que fugisse depois de ter cometido alguma ação criminosa lá em cima. No entanto, comia um biscoitinho. Ao pôr um pé na calçada, pude descarregar toda a tensão represada dentro de mim.

— Quem essa manca pensa que é? — exclamei para quem quisesse ouvir, enquanto arrancava do corpo o colete. [...].

Que coisa diabólica é a mente, infensa a qualquer controle. Quem, entre os que um dia porventura me lerem, não terá passado por isso: pela tentativa de esquecer uma pessoa pelos mais justos motivos – e eu me sentia humilhado por Inês e seu *séquito* – apenas para vê-la agigantar-se dentro desse espaço imaterial onde infinitas coisas podem caber, a maior parte delas para nos atormentar? (SANT’ANNA, 1997, p. 107-108, grifo meu).

Depois de escrever uma carta apaixonada – e bastante discutível – para Inês Brancatti, Martins admite que sua libido fora novamente despertada:

Era fatal que a escrita daquela carta, que me fez reviver – juntamente com minhas aflições – os prazeres que constavam do seu conteúdo, renovasse em mim o desejo por Inês, tão intenso que tive de apaziguá-lo em seguida. Durante o ato solitário, fui inteiramente fiel à imagem da moça, só que dispondo-a como a uma parte do meu estado de ânimo, refreada na carta, apetecia: com uma boa dose de agressividade e até de maneira brutal, carregando-a virilmente nos braços e jogando-a na cama atrás do biombo, não sem antes varrer do espírito aquele que assinava o cenário. Fossem as fantasias imputáveis no Código Penal, mereceria eu sem dúvida a condenação. Encerrado o ato bufo, senti o vazio e o desgosto que sempre sucedem ao autoerotismo (SANT’ANNA, 1997, p. 111-112).

A respeito de sua passagem pela Delegacia de Polícia, sob a acusação de estupro feita pela senhorita Maria Inês de Jesus, Antônio Martins expõe, em uma postura, mais uma vez, manifestadamente machista:

Vou me eximir de relatar em suas minúcias os modernos mas ainda assim constrangedores procedimentos legais da medicina a que fui submetido para que recolhessem provas materiais daquilo que nunca neguei e não deixava de reivindicar: que as amostras seminais encontradas no corpo de Inês provinham de mim, *apenas* de mim. Cheguei a deixar escapar, inclusive para a imprensa, que ficaria muito surpreso, para não dizer decepcionado, caso não fosse essa conclusão do laudo pericial. No entanto, isso que era evidente ironia preventiva foi tomado como cinismo (SANT’ANNA, 1997, p. 117, grifo meu).

De acordo com John Berger, “a aparência social da mulher é de espécie diferente da do homem. A presença de um homem depende da promessa de poder que encarna. [...]. O poder prometido pode ser moral, físico, temperamental, econômico, social, sexual: mas a sua incidência é sempre exterior ao homem” (BERGER, 1972, p. 49). Segundo o autor, a presença masculina “pode ser fabricada, no sentido em que pode querer passar por aquilo que não é. A pretensão, no entanto, é sempre aparentar um poder que se exerce sobre outros” (Id., p. 50). Por contraste, esclarece, “a presença de uma mulher exprime a sua atitude para consigo própria e define o que se lhe pode ou não fazer. A sua aparência manifesta-se nos gestos, na voz, nas opiniões, nas expressões, na roupa que usa, no ambiente que escolhe, no gosto – não há nada que faça que não contribua para a sua aparência” (Ibid., p. 50).

Destarte, podemos considerar que, se a conduta de uma mulher, em teoria, parece condicionar a sua existência, entendemos que, uma vez que a voz de Inês Brancatti só se expressa por meio do discurso direto concedido pelo narrador e sua aparência é descrita por um ponto de vista masculino, ela, então, não seria uma “pessoa”, mas sim uma imagem – ou imagens – construída por Antônio Martins. Essa constatação leva à outra relação hierarquizada verificada em *Um crime delicado*.

3.1.2.2 Moça recatada *versus* modelo lasciva

Na segunda relação hierarquizada identificada no romance, há uma categorização entre a jovem angelical e vulnerável e a modelo sensual e ousada, ambas construídas como imagens de Inês Brancatti por Antônio Martins, na qual a primeira, que representa, na verdade, uma idealização do crítico de teatro, está acima da outra, que corresponde a uma visão deturpada da figura retratada no quadro de Vitório Brancatti, de acordo com os valores e as concepções sexistas e conservadores demonstrados pelo narrador-protagonista ao longo da obra.

A fabricação da imagem de Inês Brancatti como uma mulher bonita, atraente, mas extremamente frágil, pelo crítico teatral começa quando ele a vê pela primeira vez no Café Lamas. Depois, há mais indícios dessa percepção sobre a modelo quando ocorre o acidente na escada do metrô; no entanto, é somente após o primeiro encontro amigável entre os dois em um bar-restaurant no Leblon que a moça vai se tornando, cada vez mais, uma figura idealizada. Como explica Jean Pouillon, “ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como correlativo desse sentimento, o qual passa a constituir aquilo que vemos diretamente” (POUILLON, 1974, p. 58). Para Luis Alberto Brandão Santos:

O reino das imagens impõe, implacavelmente, a ausência do olho que as visualiza. Entretanto, há obras, como a de Sérgio Sant’Anna, que se rebelam contra o caráter inevitável de tal concepção, procurando tensioná-la e ampliá-la. Através de exercícios narrativos, buscam-se alternativas que problematizem a relação olhar/imagem, entendida como o vínculo entre o olhar do narrador e a imagem que a narrativa projeta. Uma das alternativas reside na opção de mostrar, juntamente com a imagem, a presença do olhar que a observa. Isso corresponde a uma atitude de recusa, por parte do narrador, do fato de que, ao narrar, uma separação de espaços se estabelece: há o espaço das imagens e o do olhar, há a esfera do enunciado e a da enunciação, há o narrado e a ação de narrar. Procurando eliminar o hiato, o narrador focaliza seu próprio olhar, transformando-o em imagem. [...] Ensaando um olhar que se projeta para fora de si mesmo, o narrador faz penetrar, na imagem, sua *performance* de narrador (SANTOS, 2000, p. 43-45).

No dia subsequente à reunião com Inês, Antônio Martins esclarece: “à manhã seguinte a esse encontro, [...], antes mesmo de despertar por completo, eu já detectava em mim – naquele estado intermediário entre o sono, o sonho e a realidade – um misto de euforia e apreensão pelo que poderia ter acontecido na noite anterior” (SANT’ANNA, 1997, p. 23). O narrador revela:

Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados que a euforia. Quanto a esta última, devia-se não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase-certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera a partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além de apreensão, culpa, o que não significava, necessariamente, que eu tivesse praticado alguma ação condenável, querendo dizer com isso algum ato contra a vontade de Inês, pois disso nunca me julguei capaz, com qualquer mulher. Mas o álcool costuma romper minha timidez, levando-me a certos ímpetos de audácia e, mesmo que se traduzam apenas em falar demais ou declarar-me afoitamente, ou tentar conseguir de uma mulher um beijo, sou atormentado no dia seguinte pela culpa e pela vergonha, agravadas pela amnésia, que pode me levar a imputar-me excessos que na verdade não cometi (Id., p. 23-24).

O crítico teatral explica: “Mas uma espécie de buraco negro na mente não me permitia alcançar o grau de profundidade a que haviam chegado as nossas relações, embora a expressão ‘buraco negro’, que me veio ao pensamento, assim como ‘profundidade’, me fizessem estremecer. De medo? De culpa? De desejo?” (SANT’ANNA, 1997, p. 24). Ou, questiona, “[d]e frustração pela falha na memória ou, eventualmente, por uma falha mais lamentável? Pois, na minha idade madura, tanto o abuso do álcool como a tensão de um primeiro encontro poderiam conduzir-me a isso. E as únicas certezas que tinha eram de ter acompanhado Inês ao seu apartamento e de que eu despertara em minha cama” (Id., p. 24). Porém, aos poucos, as lembranças vão voltando à mente de Martins.

A primeira recordação é a da muleta no apartamento de Inês: “Curiosamente, essa muleta não descansava sobre um sofá ou em qualquer ângulo de parede, mas se apoiava num cavalete de pintura, onde se encaixava também uma tela, o que fazia aquela cena parecer irreal ou extraída de algum sonho” (SANT’ANNA, 1997, p. 24). O narrador do romance explicita: “Eu não conseguia lembrar-me de cores ou formas pintadas sobre a tela, mas um leve cheiro de tinta assomou à minha memória, voltando a impregnar, ainda que imaginariamente, minhas narinas” (Id., p. 24). Em seguida, evoca a imagem do biombo:

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

É interessante observar que essa lembrança o deixa excitado: “Estaria eu *fantasiando* tudo isso de conformidade a um desejo agora tão intenso que fazia uma determinada parte do meu corpo reagir virilmente à água fria do chuveiro, sob a qual eu me refugiara procurando recompor-me?” (SANT’ANNA, 1997, p. 25, grifo meu). Importante frisar que essa é a

primeira vez na narrativa que Martins manifesta que a possibilidade de possuir Inês em uma situação de debilidade era sexualmente atrativa:

eu não encontrara, ao despertar, o menor vestígio, mental ou físico, de haver possuído Inês, o que me decepcionava e me tranquilizava. Porque se a possibilidade de tê-la conhecido tão intimamente me enlevava, faltava-me a memória viva, sem a qual os acontecimentos não existem, o que reforçava a hipótese de que eu falhara. Por outro lado, eu não gostaria de ter me aproveitado de uma situação em que uma mulher estivesse semiconsciente, ou inconsciente, para então... Quer dizer, não é que a situação não me atraísse, mas eu me sentiria vil se me aproveitasse dela (Id., p. 25).

Ainda sobre o biombo, o crítico de teatro revela que o objeto lhe desperta sentimentos bastante dúbios. Em um primeiro momento, o mistério do artefato o instiga:

E na cena que eu ia reconstruindo – ou *fabricando* – imerso em meus pensamentos [...], havia um instante em que Inês se ocultava atrás daquele compartimento de sonho, fazendo meu coração disparar na expectativa de que eu visse, uma a uma, as peças de roupa sendo jogadas sobre as bordas do biombo, como num filme ao qual se dá sequência segundo o desejo, para depois ela surgir, semidespida ou nua, revelando-me de um só golpe desafiador os seus segredos muito especiais (SANT’ANNA, 1997, p. 30, grifo meu).

Assim reflete Antônio Martins a respeito de suas emoções: “Posso dizer que aí se solidificou o sentimento que se esboçara à primeira vista no Café, adquirindo depois um corpo cada vez mais nítido, na estação do metrô, na rua, no restaurante do Leblon” (SANT’ANNA, 1997, p. 31). E cogita:

Mas não teria havido também em Inês, desde o princípio, um apelo no olhar, que se protegera com os espelhos, o vinho, ou mesmo com aquele homem à sua mesa? E, em nossa troca fugidia de olhares, já não fora acesa a centelha de uma compulsão de que seria inútil tentar fugir? (Id., p. 31).

Reconstituindo ainda os fatos da noite anterior, o narrador-protagonista de *Um crime delicado* conjectura sobre os gestos, as atitudes, os comentários e até mesmo sobre a vida de Inês: “tive tato o bastante para não perguntar de volta a uma mulher com deficiência física o que ela fazia da vida, pois ela poderia não fazer nada justamente por causa de sua deficiência” (SANT’ANNA, 1997, p. 28). Enquanto idealiza uma jovem discreta e frágil, o crítico percebe traços de uma mulher mais sedutora:

— Desculpe-me – ela disse. — É que me lembrei de certa pessoa.
— Conhece algum outro crítico? — Foi a minha vez de ser ferino.
A risada dela, dessa vez, foi franca, cristalina:

— Não, não. Não é o que você está pensando.

Seus olhos brilhavam de *malícia*, como se ela houvesse captado minha centelha de ciúme ou talvez mais: como se já tivesse feito a minha ficha desde o incidente no metrô, ou quem sabe antes?, durante a troca de olhares no Café (Id., p. 28, grifo meu).

Imaginando que a jovem pudesse ser uma pintora, pois, declara, “tal ocupação, além de atraentemente *romântica*, ajustava-se com perfeição às condições físicas de Inês” (SANT’ANNA, 1997, p. 32, grifo meu), Antônio Martins observa: “E, de repente, o riso cortante dela, ao tomar conhecimento de minha profissão, ressoou em sua plenitude de clarividência, ironia e humor. A pintora diante do crítico!” (Id., p. 32). O narrador-protagonista explica ainda:

Pois, no meio de minhas divagações literalmente subterrâneas, eu me surpreendera havia pouco, numa deformação profissional, a preocupar-me com a eventualidade de Inês ser uma pintora medíocre, o que se tornaria para mim, um crítico, apesar de que teatral, no mínimo constrangedor. Não teria ela percebido esse dilema no instante em que eu lhe revelara minha profissão? E não seria essa a razão de sua reserva posterior, evitando alongar-se no assunto? Foi a minha vez de dar uma risada silenciosa ali no vagão do metrô. Porque mais importante do que o fato de ser Inês uma pintora, medíocre ou não, havia o fato maior de sermos dignos um do outro, pois os espelhos que nos ligavam, inclusive na ausência, refletiam, para além dos corpos – para além, até, *daquilo* meio secreto em seu corpo – uma imagem, digamos, do espírito (Ibid., p. 32, grifo do autor),

Tornando a lembrar a noite do encontro entre os dois no bar do Leblon, o crítico reflete: “Quanto à muleta, apesar de Inês não usá-la na rua, a razão de sua presença no apartamento era mais do que compreensível, assim como era natural que uma mulher com o seu problema físico apreciasse um biombo para despir-se fora das vistas mesmo de um amante” (SANT’ANNA, 1997, p. 32-33). E pondera: “E nesse momento em que se associava em mim, à figura do biombo, a palavra *amante*, fui acometido pelo medo, palidez, ressentimento, ciúme, tudo, diante da possibilidade de que outro já pudesse ocupar a posição abnegada de esteio e cúmplice de Inês, em sua necessidade de afeto, compreensão e amparo” (Id., p. 33, grifo do autor).

Martins temia que a modelo considerasse que ele havia passado dos limites naquela ocasião: “o que teria pensado Inês ao despertar vestida apenas com a camisola? Como interpretaria o meu gesto de carregá-la até a cama? Como se sentiria descobrindo que eu *devassara* seu segredo?” (SANT’ANNA, 1997, p. 39, grifo meu). Ademais, pondera:

Não desconfiaria que eu, se tivera a ousadia para tanto, poderia ter avançado um pouco mais? Tudo isso, é claro, se se lembrasse de como chegara em casa e das circunstâncias em que fora parar na cama. [...]. Mas se isso podia tranquilizar-me, eu

também desejava que os meus atos daquela noite, desde que contidos em certos limites, não passassem em branco para ela, sem nenhuma deformação, para mais ou para menos. Como um jogador, eu apostava tudo nesse lance (Id., p. 39).

No entanto, recebe, dias depois, notícias da jovem, “uma cartinha em papel *perfumado e cor-de-rosa*, com letra *miúda e caprichosa*” (SANT’ANNA, 1997, p. 45-46, grifos meus), indícios de uma delicadeza bem feminina, com o endereço e o telefone de Inês, e um convite para a mostra “Os Divergentes”, que reacendem a esperança de que aquela doce mulher também sentisse algo por ele, já que, para o narrador de *Um crime delicado*, “era um sinal evidente de que, no mínimo, não me fechava as portas” (Id., p. 47). Ao analisar incansavelmente os pormenores da carta, Antônio Martins conjectura sobre as possíveis intenções da moça:

Li aquele bilhete não sei quantas vezes – cheirei-o mesmo –, interpretando-o, assaltado por um turbilhão de emoções e pensamentos contraditórios. Nem uma palavra a respeito da outra noite; nem um beijo ou abraço no final, por mais convencionais que fossem. Também não pude saber com certeza se fora ela quem ligara e pousara o fone no gancho quando eu corra para atender ao chamado naquela tarde louca. Mas naquele ponto de exclamação depois de “amigo” e no parêntese posterior já não estariam implícitos o reconhecimento de um afeto especial, uma admissão de intimidade, que se manifestariam mais claramente no papel cor-de-rosa e perfumado? Naquele instante nem me passou pela cabeça que Inês poderia usá-lo em toda a sua correspondência. [...]. Mas tenho um lado fortemente precavido, que me obrigava a considerar a hipótese de que Inês não buscasse em mim mais do que o amigo, ou, menos do que isso, o espectador, aliciando o crítico com um afago, um reconhecimento do seu poder, ou mesmo com um aceno de desejo por ele, disfarçado na interrogação final do pós-escrito (Ibid., p. 48-49).

O crítico teatral, então, vai à exposição. E aponta, deixando evidente que esperava que a moça tivesse uma profissão séria e respeitável e, portanto, pintasse quadros com aspectos bem delicados, que condissessem com a personalidade dela:

Não é de se admirar que eu me voltasse com alívio para as obras de um realismo menos ofensivo – do qual, felizmente, havia ali alguns exemplares –, fruto dos pincéis de pessoas medianas, talvez normais, com suas figuras, paisagens, naturezas-mortas. Confesso que esperava encontrar em alguma delas a assinatura do Inês, talvez sob flores ou uma fruteira ou cesta de pães – e penso que há muito de essencial nessas coisas, em sua singeleza, embora eu as prefira quase sempre ao natural. Mas não me incomodaria nem um pouco, diante do que vira ali, que Inês fosse uma diletante e se satisfizesse com isso, evitando-me certos embaraços, e, afinal, o que me empurrava em direção a ela não era a artista, o que não quer dizer que se devesse concluir que fosse expressamente *aquela outra coisa* que só conheci depois do acidente, como deixei claro desde o princípio, embora *aquilo* que a fazia coxear já se confundisse inteiramente com a pessoa dela, de um modo tal que eu tentava justificar para mim mesmo que *aquela* seria a razão do seu atraso, que começava a preocupar-me e enraivecera-me, para uma exposição a que ela me induzira a comparecer (SANT’ANNA, 1997, p. 53-54, grifos do autor).

Quando se depara com o quadro *A modelo*, Antonio Martins percebe que aquela mulher retratada na tela de Vitório Brancatti é completamente oposta à imagem da jovem retraída e insegura que havia criado em suas fantasias. Segundo John Berger, “no momento em que pela primeira vez a nudez se entrevê, surge um elemento de banalidade [...]. Até esse momento, o outro era mais ou menos misterioso. A etiqueta do recato não é meramente puritana, ou sentimental: é razoável reconhecer uma perda de mistério” (BERGER, 1972, p. 63). O teórico pontua ainda:

A explicação para essa perda pode ser em grande parte visual. O foco da percepção desvia-se dos olhos, da boca, das mãos, dos ombros [...] e prende-se nas zonas sexuais cujas formas sugerem um processo extremamente atraente, mas muito simples. O outro é elevado – ou reduzido, como se preferir – à sua categoria sexual primária: homem ou mulher. [...]. Precisamos dessa banalidade, vislumbrada no primeiro instante de revelação, porque ela nos enraíza na realidade. [...]. A perda do mistério ocorre simultaneamente à oferta dos meios de criação de um mistério compartilhado. A sequência é: subjetivo / objetivo / subjetivo elevado à segunda potência (Id., p. 63).

Surpreso e desapontado, certamente em razão de certos princípios e preconceitos arraigados, o crítico teatral descreve essa “outra” Inês:

E foi então que vi Inês. Qualquer dúvida de que fosse ela foi se dissipando à medida que eu me encaminhava em direção àquele quadro, fixado na parede junto à porta do salão superior do Centro [...], e que mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo, firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entresse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo *ostensivo*, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. (SANT’ANNA, 1997, p. 55, grifo meu).

Segundo John Berger, “[n]a forma artística do nu europeu, os pintores e os espectadores-proprietários eram normalmente homens, sendo mulheres, na generalidade, as pessoas tratadas como objetos” (BERGER, 1972, p. 67). Na arte moderna, explica,

a categoria do nu passou a assumir uma menor importância, e os próprios artistas a têm vindo a pôr em causa. [...]. O ideal quebrara-se. Mas pouco havia para o substituir, exceto o realismo da prostituta – que se vai tornar o supassumo da mulher na pintura da vanguarda do início do século XX. Na pintura acadêmica, a tradição continuava. [...]. Mas o modo essencial de ver a mulher, a utilização essencial dessas imagens, não se modificou. As mulheres são descritas de um modo diferente dos homens, não porque o feminino é diferente do masculino, mas por se continuar a pressupor que o espectador ideal é masculino e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo (Id., p. 67-68).

Retratada seminua em um cenário altamente erotizado, Inês Brancatti não representava mais – pelo menos naquele momento da revelação do quadro *A modelo* –, a jovem quase angelical que Antônio Martins idealizara. Conforme John Berger:

Todas as imagens corporizam um modo de ver. [...]. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel. Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver (BERGER, 1972, p. 14).

Deste modo, percebe-se que a forma como o narrador de *Um crime delicado* julga a mulher representada na pintura de Vitorio Brancatti diz respeito à maneira como ele interpreta a si mesmo e o mundo, isto é, está ligada a seus valores morais, seus prejulgamentos, suas concepções sobre as mulheres, pois, como aponta Berger, “quando uma imagem é apresentada como obra de arte, o modo como as pessoas olham para ela é condicionado por toda uma série de pressupostos adquiridos sobre a arte. Pressupostos que se ligam a beleza, verdade, gênio, civilização, forma, estatuto social, gosto etc.” (BERGER, 1972, p. 15).

Apesar de atônito diante do quadro, que trazia uma versão tão diferente da mulher que supunha conhecer, o crítico teatral ainda vê resquícios de delicadeza e de recato na representação de Inês na tela pintada pelo artista plástico italiano:

Também não havia dúvidas de que todo o ambiente reproduzido na tela era o do apartamento de Inês, mas despido de qualquer adereço supérfluo do ponto de vista das intenções do pintor e retratado de uma perspectiva oposta àquela da qual eu o observara. Pois a cena era capturada atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que se divisassem, ao fundo, a tela em branco e a muleta, sobre o cavalete, e o divã em que Inês adormecera antes de eu carregá-la até a cama, que aliás não podia ser vista na pintura. Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda a minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (de princesa russa); seu ar **distraído** e **indolente** enquanto se vestia ou despia, revelando um **desalento** quase **melancólico** em sua **solidão** refletida nos olhos negros, numa expressão quase **infantil**, que parecia tornar implausível ou quase criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali (SANT’ANNA, 1997, p. 56, grifos do autor e destaques meus).

O narrador de *Um crime delicado* persiste em uma análise bastante ambígua sobre o quadro de Vitorio Brancatti, atribuindo ao artista plástico a culpa pela suposta vulgaridade da imagem da modelo:

Quanto ao biombo, se contribuía para velar e tornar mais “poética” a cena – cingindo de uma auréola de **inocência** a modelo, que, atrás daquele compartimento, não estaria supostamente se percebendo observada (e eu teria pensado em Edward Hooper¹⁷ ou Balthus, não traisse o quadro filiações mais **espúrias**) –, não conseguia disfarçar, agora de uma perspectiva do pintor e sua obra, e de quem a visse, aquela **vulgaridade** voyeurística que se observa nas capas de certas publicações ou gravuras não exatamente pornográficas, mas de um gênero que visa despertar sensações **eróticas legitimadas** por um romantismo suspeito que os mais incultos e ingênuos poderiam tomar como “artístico”, a se manifestar numa pureza quase **virginal** no rosto de Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais, no entanto, **cruelmente invadidas** pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço, do ponto de vista de uma coerência conteudística, quase narrativa, da obra, além de **maculadas** pela exibição, sobre a borda do biombo, da calcinha e do sutiã, que, pretensamente, teriam sido largados ali sem intenção mas cuja textura em tintas branca (a calcinha) e vermelha (o sutiã) se materializava como algo tátil sobre a tela, numa sugestão de gosto extremamente **duvidoso**, para dizer o mínimo (SANT’ANNA, 1997, p. 89-90, grifo do autor e destaques meus).

Balthasar Klossowski de Rola (1908–2001), mais conhecido pelo pseudônimo Balthus, foi um artista francês de ascendência polonesa cujo figurativismo privilegiava os registros cotidianos, os interiores e os retratos, chamando a atenção, em geral, o erotismo propositadamente inquietante das cenas pintadas, sobretudo dos corpos de suas muitas representações de meninas e adolescentes. A respeito das obras desse pintor, que esteve inserido na tradição de sua época, isto é, da representação das mulheres como objetos, conforme John Berger, Sérgio Sant’Anna destaca, no texto “Contemplando as meninas de Balthus”:

Dizer que são lascivas as meninas nos quadros de Balthus seria certamente uma impropriedade, porque *a lascívia se abrigará antes no olhar que as contempla que nos corpos contemplados*. Languidez, possivelmente, não seria impróprio, embora, tanto quanto a lascívia, se trate de uma palavra de baixa e ambígua definição no dicionário. Mas ambas as palavras foram aqui inscritas por sua materialidade quase carnal, sua sugestão de voluptuosidade, essa outra palavra plena de curvas e arabescos sonoros – e ela, sim, talvez aplicável às meninas de Balthus. Mas não parecem mostrar-se conscientes ou despertas (embora, algumas vezes, curiosas), as meninas de Balthus, para a volúpia que possam acender [...]. Mas se somos tentados a distinguir em seu olhar prazeroso e no sorriso que mal chega a se desenhar a malícia de uma inocência à beira de ruir, logo nos corrigimos para ver ali apenas um jogo infantil; feminino, mas infantil (SANT’ANNA, 2007, p. 610, grifo meu).

Para o autor:

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, como os gatos tão presentes nos ambientes-atmosferas do pintor; uma vontade que se exerce também

¹⁷ Edward Hopper (1882-1967) foi um pintor, artista gráfico e ilustrador norte-americano conhecido por suas misteriosas pinturas de representações realistas da solidão na contemporaneidade.

sobre luz e cromaticidade [...], não para obter uma correspondência “natural”, mas autonomia, realidade criada não para decifrar, e sim para ver o mistério (SANT’ANNA, 2007, p. 613, grifo do autor).

Em depoimento à série “Cultura brasileira hoje: diálogos”, Sérgio Sant’Anna esclarece: “A pintura de Inês, seminua atrás do biombo, que Vitório Brancatti fez, realça a sua perna atrofiada. É um quadro, uma imagem um tanto *mórbida* e, ao mesmo tempo, um tanto *erótica*, porque há um erotismo muito grande na falha física” (SANT’ANNA, 2008, p. 407, grifos meus). Conforme John Berger: “Numa das categorias da pintura a óleo europeia, a mulher foi o tema principal e constantemente utilizado. Essa categoria é o nu. [...]. Os primeiros nus da tradição representavam Adão e Eva. [...]. Quando a tradição da pintura se laicizou, outros temas ofereceram a oportunidade de pintar nus” (BERGER, 1972, p. 51-53). Porém, explica, “em todos eles permanece implícito que o sujeito (uma mulher) tem consciência de estar a ser vista por um espectador. Ela não está nua como é. Está nua *como o espectador a vê*” (Id., p. 53, grifo meu).

Acerca das “meninas de Balthus”, Sérgio Sant’Anna observa um ponto importante que se assemelha, em alguma medida, ao quadro *A modelo*:

Podemos então perceber a ocorrência simultânea de possibilidade erótica e inocência, captadas talvez em seu último momento de conjunção, no olhar vago e introspectivo da menina e no seu corpo disposto em oferta imaculável, dádiva e negação. Eis aí uma das faces da esfinge, que podemos apontar, sem com isso pretender ter decifrado inteiro o seu enigma, que continuará a nos desafiar, nesta e noutras obras de Balthus. Algo que estará na representação da realidade mesma, mas também além dela, inalcançável, a não ser através da própria pintura solenemente silenciosa e misteriosa do Conde Balthazar [...] (SANT’ANNA, 2007, p. 612).

Depois da decepção ao vislumbrar o quadro pintado por Vitório Brancatti, Antônio Martins decide chamar uma de suas amigas, com quem mantém eventuais relações sexuais, para assistir a uma das peças com que estava em débito. Entretanto, se confunde e acaba telefonando para uma atriz de teatro e TV, Maria Luísa, uma jovem linda e sensual, a quem havia criticado duramente no passado, e que estava em cartaz no papel principal da montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. O narrador esclarece: “E o que fiz, nem mais nem menos, apesar de toda a minha timidez no que toca a esses aspectos da vida, foi convidar Maria Luísa a jantar comigo depois de seu espetáculo que, naturalmente – e minha iniciativa de telefonar-lhe comprometia-me com isso –, eu iria assistir naquela noite” (SANT’ANNA, 1997, p. 65). O crítico faz uma observação singular a respeito da moça, procurando enfatizar que seu tipo físico era exatamente oposto ao de Inês Brancatti: “Maria Luísa era tudo o que Inês não era: uma mulher alta, morena, com seios empinados e pernas compridas, bem

torneadas, o corpo todo *saudável* de quem frequenta academias de ginástica” (Id. p. 65, grifo meu). Além disso, pontua:

E se guardava algum rancor pela minha crítica à tal comediazinha, quando eu a qualificara de “moça exuberante mas *televisiva*, só funcionando, cenicamente, do pescoço para cima”, não o demonstrou. Pelo contrário, aceitou alegremente o meu convite [...]. Eu quase podia ler seu pensamento: “Vai ser divertido as pessoas me verem com esse cara”. E, possivelmente, num outro pensamento que talvez ela negasse até para si própria, estaria calculando alguma vantagem profissional que poderia obter desse encontro. Pelo menos foi o que pensei naquele momento. Sorri comigo mesmo, porque formaríamos o par perfeito, cada um com seus motivos escusos para estar com o outro. Ainda sob os efeitos do choque com “Os Divergentes” e do meu consequente ressentimento, eu me esquecia de que para um crítico, igual para um jóquei ou atleta, pequenas concessões podem ser as primeiras pedrinhas que ao se deslocar terminarão por fazer ruir a represa (Ibid., p. 65, grifo do autor).

Após tomarem alguns drinques no Café Lamas, Maria Luísa sobe ao apartamento do crítico de teatro com a óbvia intenção de se deitar com ele. É interessante perceber como o homem entra em pânico nessa situação e não consegue dormir com alguém tão *sexy* e ousada; aliás, o narrador não é sequer capaz de ter uma ereção, tamanho é o seu constrangimento diante dessa *femme fatale*. Sobre a cena, narra Antônio Martins:

Os reais motivos para Maria Luísa querer dar-se a mim com tanta sofreguidão – apesar de eu já intuí-lo de uma forma que ainda não aflorara cristalinamente – só se revelaram, em sua plenitude, quando, fechada a porta do apartamento e acesa a luz da sala, ela se lançou contra o meu corpo, enlaçando-o com as suas pernas.

— Agora você vai ver quem só funciona do pescoço para cima – ela disse, com uma risada na qual não transparecia nenhum rancor (SANT’ANNA, 1997, p. 71).

O crítico teatral explica: “Ora, exerço uma atividade intelectual, já passei dos cinquenta anos, e mantenho relações sexuais esporádicas e com amigas bem conhecidas, que me deixam seguro. E se tive aquela paixão e desejo fulminantes por Inês foi por razões muito especiais, ao mesmo tempo claras e obscuras” (SANT’ANNA, 1997, p. 71). Afirma ainda: “Em suma, tinha e tenho um monte de particularidades que faziam e fazem com que minha libido só despertasse ou despertasse em circunstâncias favoráveis, às vezes botando da própria linguagem, como no Café, discorrendo sobre fetiches rodriguianos com a atriz” (Id., p. 71-72). Desse modo, avalia:

Maria Luísa lançara-me um verdadeiro repto. E se nele se entrevia uma boa dose de alegria selvagem e generosa por dar sem reservas seu cobiçadíssimo corpo; de prazer lúdico pelo sexo transgressor entre a atriz e seu crítico, entre a garota e o homem sério que tinha idade para ser mais do que seu pai – tudo isso, enfim, que poderia tornar para sempre memorável e redentora aquela noite –, por outro lado

escancarava, aquele desafio, um desejo de foder-me em mais de um sentido. Como uma afirmação, uma prova de seus dotes, um triunfo sobre mim (Ibid., p. 72).

Ainda sobre o episódio humilhante por que passou, o narrador-protagonista do romance explicita: “sou um homem que necessita, sobretudo quando se trata de uma relação nova, de certos preâmbulos para ligar-se; de um amparo cultural e intelectual que lhe permita pescar, no fundo de si mesmo, uma autoestima não encontrável em seus dotes físicos ou em sua personalidade como um todo, para então acender uma centelha” (SANT’ANNA, 1997, p. 72-73). Assim, revela:

O que fiz, enquanto Maria Luísa ia ao banheiro, foi preparar uma dose de uísque para mim. E quando foi a vez de trancar-me lá dentro, o que me concedia um pouco mais de tempo, levando o copo comigo, e, depois de urinar, examinei meu pau diante do espelho – os leitores não imaginam o quanto me custa tanta crueza –, foi apenas para me defrontar com um apêndice ensimesmado e inerte; impermeável, em sua independência e sabedoria, a comandos superiores e cheios de intencionalidade, advertindo-me de que, para além de toda essa sintaxe masturbatória em que recaía e recaio, afastando-me cada vez mais do meu objetivo, o único estímulo que poderia despertá-lo teria de ser necessariamente a própria Maria Luísa. E, de fato, quando saí decidido do banheiro [...], lá estava ela, impávida, sorridente e completamente nua, deitada em minha cama. Já falei antes, com meus poucos recursos, do corpo de Maria Luísa; sua beleza, saúde e exuberância. Para descrever o que me resta, devo arriscar-me na corda bamba sobre o abismo sublitterário, para dizer que, no âmago desse corpo, encravava-se, viva em sua plenitude, uma xoxota entreaberta, úmida e pulsante, ávida de receber-me, fossem lá quais fossem os seus motivos (Id., p. 73).

Dessa forma, finaliza Martins:

Deixando de lado o amparo do copo, poupei-me de tirar a roupa para me debruçar sobre a moça, num rompante inútil. Pois, ao fazê-lo, já conhecia muito bem, tanto em meu corpo como em meu espírito analítico, que, sendo a ereção um comando irracional do cérebro a um feixe de vasos sanguíneos e nervos, Maria Luísa era para mim *inexpugnável*: não havia nela, em sua *perfeição* – despida dos véus do *pecado* ou qualquer outro figurino ou adereço –, nenhuma brecha por onde eu pudesse penetrar (SANT’ANNA, 1997, p. 72-74, grifos meus).

Ao que tudo indica, o crítico de teatro só sente verdadeiro desejo sexual pela imagem de Inês Brancatti que ele criou, a de uma moça recatada e frágil, o que não ocorre com uma mulher independente e forte como a jovem atriz Maria Luísa. Sérgio Sant’Anna esclarece a respeito da personalidade excêntrica do narrador-protagonista de *Um crime delicado*: “Ele é um cara muito tímido, muito arredio e, por essas circunstâncias, o defeito físico da moça se torna um fetiche. O fetiche, como todo mundo sabe, é o que permite o acesso à sexualidade, sobretudo para um homem que a teme, como é o caso do personagem em questão” (SANT’ANNA, 2008, p. 406). Em “Contemplando as meninas de Balthus”, o autor opina:

O fetiche, como se sabe, torna possível a sexualidade para quem a teme. Não para aquela que dele, o fetiche, se revestiu, é claro, mas àquele para quem o corpo de outrem, outra, se torna objeto de desejo. Porém, neste caso – o Caso Balthus –, diríamos que o fetiche não se revela jamais como antecâmara, preliminar de um ato consumatório, e sim se destina a manter para sempre aceso um desejo, não muito fácil de nomear, porque deve deixar intocado o seu objeto, sob pena de destruí-lo ou dissipá-lo. O mesmo desejo, provavelmente, que é o que nos leva a pintar, ou fazer música, ou escrever, não com a hábil competência do profissional, mas com a paixão do amante sublime, a paixão do artista (SANT’ANNA, 2007, p. 617).

Depois da noite frustrada com Maria Luísa I, porém já mais seguro após encontros afetivos com duas amigas, Maria Luísa II e Maria Clara, Antônio Martins estava decidido a manter certo distanciamento de Inês Brancatti quando aceitou o convite para o chá da tarde na casa dela. Desse modo, afirma: “E pela primeira vez eu me via em real superioridade sobre aquela mulher, na medida em que a desidealizara em sua representação por um pintor apenas esperto e a relativizara nos braços de outras mulheres, abstraindo, é claro, Maria Luísa I [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 92). Pontua ainda: “Não que eu pretendesse alardear tal superioridade; ao contrário, ela me tornava mais condescendente, não com o pintor, é claro, mas com sua modelo” (Id., p. 92). No entanto, ao se deparar com a jovem, sua postura defensiva cai por terra:

Bastou que eu penetrasse no campo magnético de Inês para que toda a minha razão e premeditação comessem a desmoronar. A jovem mulher que me esperava gentilmente à porta [...] exibiu uma beleza em que não havia um traço sequer de *artifício*, ou da *vulgaridade* – ainda que talvez intencional e de responsabilidade do pintor – que eu julgara detectar no quadro (Ibid., p. 93, grifos meus).

Ao entrar no imóvel, o narrador de *Um crime delicado* admite que foi tomado pela sensação de que não penetrava em um cômodo real, mas sim, afirma, “num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para tornar-se alguma coisa mais, como, por exemplo, um cenário, ou, mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitorio Brancatti” (SANT’ANNA, 1997, p. 94). Durante o chá, o crítico teatral tenta demonstrar a Inês que Vitorio Brancatti a estava manipulando, e que ela, uma mulher tão sensível e inocente, nem sequer percebera a situação em que se encontrava.

Confrontada de forma tão agressiva, a modelo desmaia. E, assim, acontece a relação sexual que a levou a denunciar Antônio Martins por estupro. Ele procura narrar em detalhes tudo que se passou naquela tarde a fim de tentar compreender e legitimar os seus atos. Explica o crítico:

Descrições de intimidades, pormenores, sexuais – embora eu as tenha me permitido em relação à batalha que travei com Maria Luísa I, e perdi – são de um imperdoável mau gosto e só se justificam em determinadas circunstâncias, como, por exemplo, as circunstâncias que me levaram a intentar esta escrita, em que, mais do que me defender de acusações controversas e tortuosas, tento explicar-me e entender-me, intelectual, afetiva e criticamente (SANT’ANNA, 1997, p. 102).

Desse modo, relata Martins, de maneira quase poética:

Aos poucos Inês ia se acalmando, e, se não posso dizer que retribuía meus carinhos, certamente não os repelia. Não sei por quanto tempo permanecemos assim, ela com a cabeça em meu colo, com seus olhos fechados, mas pude experimentá-lo materialmente, esse tempo, pelo avanço do crepúsculo do interior da sala, cuja janela se abria para oeste. Não foi um crepúsculo qualquer, mas único e crucial para mim, e não afirmo isso tão-somente porque poetizava o momento de ternura que vivíamos [...], mas porque eu verificava, magnetizado, que, com o deslocamento da luz, a tela, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independentemente do valor que se lhe pudesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante, como se fosse ali, em tal tela, peça, ambientação ou instalação, o verdadeiro lugar do pôr do sol, que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês [...] (SANT’ANNA, 1997, p. 103).

No momento em que possuiu Inês, o crítico crê que esteve ao mesmo tempo com as duas “versões” daquela mulher misteriosa: “como se a modelo e personagem da pintura houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós *imagens* de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 103, grifo meu). E, dando continuidade à narrativa, faz uma importante observação sobre a postura da moça, admitindo que, talvez, ela não fosse exatamente quem ele pensava:

Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e, desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie, a despia. Também me despi e deitei-me com ela já no lusco-fusco, que rapidamente se transformava em noite. Mas não era preciso olhar Inês a fim de ter uma visão e percepção nítidas do seu corpo, que eu já vira em parte na outra noite mas cujo conhecimento maior eu obtivera no quadro. É estranho e eletrizante o amor, fazendo com que a mulher que estejamos abraçando, possuindo, mesmo sem uma resposta evidente de sua parte, não seja uma qualquer, mas aquela em especial, a quem escolhemos até independentemente de nós mesmos, depositando nela nossos afetos mais soterrados, ainda que a realidade e acontecimentos posteriores venham a mostrar, em seus gestos e atitudes, uma mulher *diferente* daquela que *imaginamos*, *criamos*, e a transformem numa outra, talvez várias outras, como uma atriz em papéis diversos (ou será o espectador quem se modifica?), o que poderia significar que a Inês que revivo agora, com a meticulosidade e os rigores da escrita, não passou de mais uma *personagem* numa grande *representação* (Id., p. 103-104, grifos meus).

Contudo, iludido, o narrador pondera: “Mas quem poderá afirmar que não foi a Inês daquele anoitecer a Inês mais verdadeira? E mesmo que não o fosse, ou que não existisse uma

Inês verdadeira, como não ficar para todo o sempre seduzido, apaixonado, pela Inês daquela noite, fazendo de mim outro homem muito melhor?” (SANT’ANNA, 1997, p. 104). Assim, conta Martins:

Correspondendo à delicadeza de sentimentos que eu percebia nela (e em mim próprio), à sua imensa fragilidade, eu evitava pesar sobre Inês, principalmente sobre sua perna mais débil, apoiando-me, onde podia, no divã. Era como se eu estivesse suspenso, pairando, e nenhuma resistência material se interpusesse entre nós. E, liberto de meu corpo e de minha mente atormentada, ao mesmo tempo mais atento do que nunca a ambos, eu me fundia verdadeiramente em Inês, não importando quão ridícula essa frase possa soar. Não houve gritos ou gestos para repelir-me, é importantíssimo frisar isso diante de ocorrências ulteriores. E se Inês, até então numa passividade quase desmaiada mas eu que podia tomar como receptiva por certos sinais em seu corpo, murmurou repetidamente nos últimos momentos: “Oh, não; oh, não”, não deveria isso ser interpretado como o seu contrário? Como um “sim” de entrega dentro de um código amoroso? Pois, junto com seus gemidos, ela me arranhava nos braços e no peito, terminando por cravar as unhas em minhas costas, agarrando-se a mim em estremecimentos convulsivos, o que fez com que eu a penetrasse até o fundo do seu corpo, seu ser, como se ela quisesse mesmo ser trespassada [...], revelando ao homem que eu era, já em seus cinquenta anos, como nunca fora desvendado por ele e tornando epidérmicas suas experiências anteriores – *o feminino em sua plenitude*, para depois como que expirarmos nos braços um do outro (Id., p. 104-105, grifo meu).

E finaliza a cena de maneira forte:

Que grande sensação de Poder, quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços. Que força poderia ser maior do que essa, não houvesse também o conhecimento de que, nesta obra, sou tanto autor quanto mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vitório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim. De todo modo, assumo com fervor a minha parte (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

Na carta enviada a Inês após a discutível relação sexual, Antônio Martins retoma a imagem de moça imaculada e vulnerável que idealizara: “Terá você usado o pretexto da chegada dos seus amigos, pedindo para que eu partisse, por um arrependimento tardio do que se passou entre nós? Ou, quem sabe, terá sido por um *recato* que, mesmo naquele quadro, vejo como tão seu e que a torna ainda mais especial?” (SANT’ANNA, 1997, p. 109, grifo meu). E prossegue:

Um *pudor*, talvez, porque eu *desvendara todo* o seu corpo? Duvidará você de que amo e desejo cada pedaço dele, desde o rosto, os olhos negros, os cabelos, os dentinhos, até os dedos do pé? [...]. Temo você venha a considerar ridículos tantos arroubos, mas ousa dizer que viveria novamente toda uma vida apenas pela repetição, uma vez que fosse, daqueles momentos tão fugazes. Pode ter certeza de que para mim não foi simples sexo, desejo, mas muito mais do que isso. Ah, como

gostaria de sondar, assim como os segredos do seu corpo, os de seus pensamentos, Inês (Id., p. 109-111, destaque do autor e grifos meus).

Ao lembrar os desdobramentos policiais e judiciais da acusação de estupro feita por Maria Inês de Jesus, o crítico observa: “uma parte minha reclamava, sem dúvida, que eu rompera certos limites demarcados, a princípio, por Brancatti e Inês, não apenas penetrando na obra e na modelo, mas fazendo com que esta se rendesse a mim, no final, *bandeando-se* para o meu lado naqueles momentos definidores” (SANT’ANNA, 1997, p. 119, grifo meu). Declara ainda: “E se eu pretendia [...] ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter uma certeza cabal disso, procurando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato” (Id., p. 119). Para Giovanna Dealtry:

O crime não termina no ato de posse ou destruição do corpo do outro, mas prolonga-se também como ato discursivo, que ora intenta a decifração da ilegibilidade própria do humano, ora articula-se como gesto que visa garantir sentido e razão e dominar o desconhecido ao menos nessas páginas. Em todo caso, é a presença do desejo pelo “outro” que opera como elemento desestabilizador (DEALTRY, 2016, p. 127).

Segundo Jefferson Agostini Mello, “[e]m todo caso, sendo o apartamento um cenário, tudo o que ali viesse a acontecer, inclusive um estupro, não poderia ser considerado crime, já que comporia, para o crítico, o jogo cênico” (MELLO, 2010, p. 263). Na opinião do pesquisador:

o que é crime para um, para o outro já não é mais: do ponto de vista do narrador, o uso que faz Vitório de Inês, sustentando-a financeiramente para posar para ele, é um crime. Já o que ele, Martins, faz com Inês, a violência sexual, não o é, porque, no fim das contas, teve lugar dentro da obra a qual, entretanto, ele próprio condenara (Id., p. 263).

Antônio Martins reflete sobre seu envolvimento com Inês Brancatti:

O que pensava ela, realmente, sobre tudo aquilo, inclusive sobre mim? Eis uma questão que, até hoje, não me sinto em condições de decifrar. Percebo que não conheço Inês, não a conheci nunca, a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens do amor, aos quais me aferrei e me aferro para não verdadeiramente enlouquecer diante de mim mesmo; para dar um sentido à minha vida, meu passado, meu destino (SANT’ANNA, 1997, p. 120).

No julgamento, o crítico teatral discorda da abordagem de seu defensor, que pretendia desqualificar a modelo trazendo à tona, com indícios frágeis, elucida Martins, “alguns fatos e

comportamentos discutíveis no passado de Inês, [...], sugerindo que ela fora, em alguns momentos difíceis de sua vida, uma garota de programa para cavalheiros com um gosto muito especial. Termos estes que ele usou e, em última análise, explicariam meu relacionamento com Inês” (SANT’ANNA, 1997, p. 119). De acordo com o narrador de *Um crime delicado*:

Chegou a insinuar que a profissão de modelo, mantida integralmente por Vitório naquele apartamento bizarro, propenso a despertar fantasias, beirava a prostituição. Questionou também, com extrema vulgaridade, que uma mulher submetida a violência sexual pudesse se dirigir à delegacia e ao Instituto Médico Legal na garupa de uma motocicleta. E levantou ainda o fato de Inês não usar roupas de baixo na tarde do nosso encontro, interpretando-o como uma predisposição para o amor, palavra que, evidentemente, pronunciou com uma entonação maliciosa. Pouco me importando com o que pudesse haver de verdadeiro, ou de meias verdades, em suas insinuações – e antes que um debate chulo pudesse se instalar na sala de audiências –, desautorizei o chicaneiro em público, e, no instante em que o fazia, percebi que o olhar de Inês, talvez surpreendida ou agradecida, se fixava em mim, fugaz e obliquamente, como na primeira vez em que nos víamos no Café (Id., p. 119-120).

Se, para Antônio Martins, Inês era apenas uma jovem doce e vulnerável usada e subjugada por seu tutor, só restava ao crítico atacar Vitório Brancatti, seu presumível rival, a fim de provar que ele e sua amada eram, na realidade, vítimas de um plano diabólico arquitetado pelo artista plástico em busca de fama:

Na verdade, para os bons entendedores, o processo, a luta, que se travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista enquanto ambas as qualificações. Pois se fora Inês a preparar-me uma armadilha, talvez a partir do momento em que eu lhe revelara a minha profissão em nosso jantar – e o seu telefonema do restaurante teria sido para o pintor –, ela vivia sob total jugo e inspiração de Brancatti, que a mantinha numa espécie de cárcere privado, físico, psicológico e artístico. Escravizava-a, em suma, conquanto, diante do juiz, quando utilizei aquele verbo, ela negasse havê-lo pronunciado, até porque perdera os sentidos ao ser acuada por mim (SANT’ANNA, 1997, p. 121).

Pondera Antônio Martins: “Um problema que me afligia muito era que atacando Brancatti eu fazia seu jogo publicitário. Pois o que desejava Vitório provar à margem e nas entrelinhas do processo?, perguntei e respondi eu mesmo” (SANT’ANNA, 1997, p. 121). Para o narrador-protagonista do romance:

Muito mais do que querer ver-me condenado por um pretenso crime sexual, empenhava-se ele em que as pessoas se convencessem do alto valor artístico de sua obra – propaganda em suma – e de que eu, um crítico rigoroso, fora seduzido por ela, apesar de Brancatti não ser incauto a ponto de referendar um estupro, tornando-se assim cúmplice nele.

— Mas por que um crítico de teatro e não de pintura? – prossegui. — Bem, o simples fato de a obra de Brancatti ser exibida numa exposição do nível de “Os Divergentes” era suficiente para demonstrar a indiferença, se não o desprezo, que lhe votava a crítica especializada. E executando uma arte de inspiração teatral, na

medida em que construía um cenário para sua modelo e personagem viver e ser documentada em seu interior, nada mais natural que se aproveitasse do acaso de eu ter surgido na vida de Inês para então servir-se de mim em seus propósitos. Isso se se a queda de Inês em meus braços, na escada do metrô, já não houvesse sido premeditada por Brancatti [...], hipótese que muito me magoaria pela parte que coubera a Inês, embora eu a perdoasse inteiramente por tudo o que depois me proporcionara. Brancatti sorriu das minhas suspeitas, de uma forma que pretendia ser irônica mas que não escondia sua satisfação (Id., p. 121-122).

O crítico explica que “[p]ara desgosto de muitas pessoas – entre elas, com certeza, algumas que me leem – e apesar das minhas intervenções ambivalentes no decurso do processo, fui absolvido por insuficiência de provas, as quais, se existiam, eram de que eu fora admitido por Inês em seu apartamento e mantivera relações com a modelo” (SANT’ANNA, 1997, p. 129). Revela ainda:

Uma réplica do interior do apartamento de Inês, abrigando o biombo, o divã, o tamborete, o quadro *A modelo*, o conjunto que incluía a muleta, um guarda-roupa exibindo as peças de roupa mais relevantes etc., foi exibida como instalação, com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, Alemanha, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas das mostras. Quanto a Nilton, fui informado de que aproveitou seu quinhão de notoriedade para abrir uma academia de fisicultura [...]. Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em “Os Divergentes”. É também a caricatura do crítico enquanto vampiro. Constata-se, assim, que passei a fazer parte, em definitivo, da obra de Vitório Brancatti. Os que pensarem que isso me causa desgosto, enganam-se, pois estar exposto no ambiente onde se inscrevem o espírito e o corpo de Inês, significa, para mim, ver fixados ali, como o fiz aqui, momentos que foram os mais caros e exponenciais em minha vida, carregando-os eu quase como uma condecoração (Id., p. 130-131, grifo do autor).

Encerra Antônio Martins: “À medida que o tempo passa, sei cada vez menos se Inês estava ou não desmaiada quando a possuí, se fui ou não um violador, sendo que nenhuma das duas hipóteses deixa de me seduzir e encantar, porque, de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação” (SANT’ANNA, 1997, p. 132).

Em síntese, entende-se que, uma vez que o olhar masculino é que predomina na narrativa de *Um crime delicado*, é inevitável que, quando duas imagens femininas tão diversas são construídas por um homem, se constitua uma hierarquia entre elas, que também será estabelecida por um ponto de vista masculino a partir de seus valores e princípios, opiniões e percepções muito particulares. Portanto, infere-se que, para Antônio Martins, a imagem de Inês Brancatti como uma moça bela, cândida, discreta e frágil está acima da imagem da

modelo que consentiu em ser retratada seminua, atrás de um biombo – suprasumo de seu fetiche –, com peças de roupas íntimas espalhadas, vestindo ou despidendo um lençol, no quadro pintado por Vitorio Brancatti, ainda que, em sua opinião, certamente sob a intimidação do artista plástico italiano.

Para um homem aparentemente conservador e antiquado como o crítico teatral, seria inadmissível que uma mulher decente e respeitável pudesse se expor de maneira tão ostensiva. O que nos leva à discussão sobre o terceiro nível de estudo imagológico da literatura proposto por Daniel-Henri Pageaux, o cenário, ou imaginário.

Tudo leva a crer que a idealização de Antônio Martins em relação a Inês é a de ter encontrado, enfim, a mulher “perfeita”, considerada “ideal”, a mulher “para casar”. Trabalharemos, então, com o imaginário social sobre as mulheres que permeia o romance de Sérgio Sant’Anna. Opressiva, a sociedade patriarcal impôs às mulheres um sistema que pretendia (e, em certa medida, ainda pretende) mantê-las resignadas aos papéis de boa filha, esposa, mãe e dona de casa obediente, submissa e exemplar, enquanto os homens sempre tiveram total liberdade para desempenhar a função que bem escolhessem. Além disso, é notório que eles têm sustentado há séculos, convenientemente, esse modelo dominador.

Julgamos que a análise desse cenário social é primordial para nos ajudar a entender o comportamento, os posicionamentos e as emoções do narrador-protagonista de *Um crime delicado* no que diz respeito ao seu envolvimento com a jovem modelo e com as outras mulheres com quem se relaciona e também no que se refere à sua percepção sobre si mesmo, sobre Vitorio Brancatti e sobre o mundo.

3.1.3 Terceiro nível – Cenário ou imaginário

A respeito do terceiro e último nível do método de estudo imagológico da literatura, Daniel-Henri Pageaux elucida: “A imagem conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve, o que e como se escreve sobre o Outro) e em seu imaginário (que não pode ser outro senão o imaginário social)” (PAGEAUX, 2011, p. 110).

O comparatista explica que “[a] imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou

que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar” (PAGEAUX, 2011, p. 110-111). Revela ainda: “Tomado como horizonte de estudo, esse espaço é o palco em que se expressam, com a ajuda de imagens e de representações, as modalidades segundo as quais uma sociedade, uma cultura se vê, se pensa, se sonha – pensando e observando o estrangeiro, também tomado como objeto de fantasia” (Id., p. 111).

De acordo com Mikhail Bakhtin, “[a]s vozes históricas e sociais que povoam a língua fornecem-lhe percepções concretas, organizam-se no romance em um harmonioso sistema estilístico que traduz a posição socioideológica *diferenciada* do autor e de seu grupo no heterodiscurso da época” (BAKHTIN, 2015, p. 78, grifo do autor). Segundo o teórico:

O heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é *discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor. A palavra de semelhante discurso é uma *palavra bivocal especial*. Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. Nessa palavra há duas vozes, dois sentidos e duas expressões. [...] no romance essa bivocalidade tem suas raízes profundamente fincadas no essencial heterodiscurso sociolinguístico e na diversidade de linguagens. É verdade que também no romance o heterodiscurso é, no fundo, sempre personificado, encarnado nas imagens individuais de pessoas com divergências e contradições individualizadas. Mas, neste caso, essas contradições das vontades e mentes individuais estão imersas no heterodiscurso social, são por ele interpretadas. Aqui, as contradições dos indivíduos são apenas cristas erguidas das ondas do elemento do heterodiscurso social, do elemento que joga com elas e imperiosamente as torna contraditórias, impregna as suas consciências e as suas palavras de sua essencial heterodiscursividade criativa e histórica (Id., p. 113-115, grifos do autor).

Para o prosador romancista, explica Bakhtin, “o objeto está envolvido pela palavra do outro sobre ele, é condicionado, contestado, diversamente apreendido, diversamente apreciado, é inseparável de sua apreensão social heterodiscursiva. É sobre esse mundo condicionado que o romancista fala com uma linguagem heterodiscursiva interiormente dialogada” (BAKHTIN, 2015, p. 121). Portanto, pondera o autor,

tanto a linguagem como o objeto se revelam ao romancista em seu aspecto histórico, em sua formação social heterodiscursiva. Para ele não existe o mundo fora de sua compreensão social heterodiscursiva e não existe linguagem fora das intenções heterodiscursivas que o estratificam. [...] No romance, a possibilidade de “precondicionar” o universo e “redizer” a linguagem se entrelaçam no acontecimento único da formação heterodiscursiva do mundo em sua assimilação social na palavra. [...] A prosa ficcional pressupõe uma sensação premeditada de concretude histórica e social e relatividade da palavra viva, de sua participação na formação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda aquecida pelo calor da luta e das hostilidades, ainda não resolvida nem desintegrada pelas entonações e os acentos hostis, e nesse estado a subordina à unidade dinâmica de seu próprio estilo (Id., p. 121-122).

Na presente dissertação, enfocamos o imaginário social sobre as mulheres, engendrado pela sociedade patriarcal e definitivamente estabelecido ao longo dos séculos. Essa dinâmica opressora atribuiu à mulher um papel inferior ao do homem, no qual ela deveria (ou deve?) ser uma filha obediente ao pai, uma esposa servil ao marido, além de recatada, prendada, boa dona de casa e mãe modelar. Parece ser justamente essa a expectativa criada por Antônio Martins em relação a Inês; para o crítico, tratava-se de uma moça casta, dependente, subjugada, delicada, romântica, ou seja, a mulher “exemplar”. Conforme Pageaux:

O texto literário pode também se construir por meio de estereótipos. O estereótipo é, inicialmente, a forma que uma comunicação bloqueada assume. Ele é o figurável monomorfo e monossêmico. Traduzamos: uma única forma, um único sentido. Ele refere-se não ao signo, mas ao sinal – e como tal funciona. Ele se apoia sobre a confusão do atributo e do essencial (tal povo é ou não é), sobre a confusão entre Natureza e Cultura (o físico e a aparência são atributos que definem o Ser). Ele estabelece uma hierarquia imediata, mais implícita, entre o Outro e Eu. Ele concerne fundamentalmente à oposição dicotômica. Ele se coloca contrapondo-se. Ele contrapõe ao mesmo tempo em que se enuncia (Id., p. 111).

Mikhail Bakhtin aponta que a peculiaridade excepcionalmente importante do gênero romanesco é que, no romance, o homem “é essencialmente um falante; o romance precisa de falantes que tragam sua palavra ideológica, original, sua linguagem. O objeto fundamental, ‘especificador’ do gênero romanesco, que cria sua originalidade estilística, são o *falante e sua palavra*” (BAKHTIN, 2015, p. 124, grifos do autor). Desse modo, explica, “[a] palavra do falante no romance não é simplesmente transmitida nem reproduzida mas *representada literariamente* e, ademais, à diferença do drama, é representada pela palavra mesma (do autor)” (Id., p. 124, grifo do autor). Além disso, observa:

O falante é um homem *essencialmente social*, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social (ainda que no embrião), uma linguagem de grupo e não um “dialeto individual”. [...]. As peculiaridades da palavra do herói sempre aspiram a certa significação social, a certa difusão social, são linguagens potenciais. É por isso que a palavra do herói pode ser um fator que estratifica a língua, que introduz nela o heterodiscurso (Ibid., p. 124, grifo do autor).

A respeito da “hierarquia” entre homens e mulheres, Simone de Beauvoir explicita: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 17). A autora pontua ainda que “quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em

estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade” (Id., p. 79). Portanto, afirma, “[s]e uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão” (Ibid., p. 79).

Conforme Gerda Lerner, o patriarcado “é uma criação histórica formada por homens e mulheres em um processo que levou quase 2.500 anos até ser concluído. A princípio, [...] apareceu como Estado arcaico. A unidade básica de sua organização foi a família patriarcal, que expressava e criava de modo incessante suas regras e valores” (LERNER, 2019, p. 266). Simone de Beauvoir esclarece que o êxito do patriarcado “não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio” (BEAUVOIR, 2009, p. 91). A autora elucida ainda que os homens “alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (Id., p. 91).

Para a manutenção da opressão às mulheres, era fundamental silenciá-las. Michelle Perrot esclarece de que maneira essa invisibilidade feminina foi paulatinamente instituída:

Em primeiro lugar, porque as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. “Que a mulher conserve o silêncio”, diz o apóstolo Paulo. “Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão”. Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno. Até mesmo o corpo das mulheres amedronta. É preferível que esteja coberto de véus. [...]. Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. E esta é uma segunda razão de silêncio: o *silêncio das fontes*. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas (PERROT, 2007, p. 16-17, grifo da autora).

Ainda sobre a invisibilidade das mulheres, a historiadora pontua:

Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos. É claro que falam das mulheres, mas generalizando. “As mulheres são...”, “A mulher é...”. A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as *imagens*. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são *imaginadas, representadas*,

em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas [...] (PERROT, 2007, p. 17, grifos meus).

De acordo com Michelle Perrot, uma “história das mulheres”, na qual elas se tornaram matéria-prima, sendo ao mesmo tempo sujeitos e objetos do relato, surgiu, finalmente, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960 e, na França, nos anos 1970. Conforme a autora, “[d]iferentes fatores imbricados – científicos, sociológicos, políticos – concorreram para a emergência do objeto ‘mulher’ nas ciências humanas em geral e na história em particular” (PERROT, 2007, p. 19). De forma geral, esclarece:

dá-se uma renovação das questões, ligada à crise dos sistemas de pensamento (marxismo, estruturalismo), à modificação das alianças disciplinares e à proeminência da subjetividade. A história alia-se à antropologia e redescobre a família, cuja demografia histórica, em plena expansão, serve de medida a todas as dimensões. Através da natalidade, da nupcialidade, da idade ao contrair núpcias, da mortalidade, a história apreendia, sem, no entanto, deter-se nisso, a dimensão sexuada dos comportamentos. Incidentalmente, colocava a questão das mulheres como sujeitos. Existem fatores sociológicos, entre eles, a presença das mulheres na universidade. [...]. Os fatores políticos, no sentido amplo do termo, foram decisivos. O movimento de liberação das mulheres [...] não visava de início à universidade e suas motivações não incluíam a história [...]. [...] De início, em busca de ancestrais e de legitimidade, por seu desejo de encontrar vestígios e torná-los visíveis, começou um “trabalho de memória” que continua a desenvolver-se desde então no seio da sociedade em seu conjunto. A longo prazo, esse movimento teve ambições mais teóricas. Pretendia criticar os saberes constituídos, que se davam como universais a despeito de seu caráter predominantemente masculino. [...]. Assim nasceu o desejo de um outro relato, de uma outra história (Id., p. 19-20).

Segundo Perrot, “[p]ara escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. [...] No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (PERROT, 2007, p. 21-22). Por outro lado, explica a autora, “existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de *imagens*, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam” (Id., p. 22, grifo meu). Em “Contemplando as meninas de Balthus”, Sérgio Sant’Anna observa a respeito do quadro *Les beaux jours*:

[...] lhe colocaram ao pescoço um colar (esse adereço de enfeitiçar e enfeitiçar-se) e, à mão, o espelhinho que circunscreve seu olhar ao próprio rosto, distraindo sua atenção da pose de abandono em que deve permanecer, de perfil para nós, semirreclinada no divã. Distraem-na, não para induzi-la ao interdito – pois nada é pecaminoso nos domínios do conde Balthazar Klossovski de Rola, Balthus –, mas para que a voluptuosidade ou languidez se expressem sem a autoconsciência que

quebraria o seu encantamento. Em sua pose, no belo traje de festa, [...], sugere-se mais do que se revela, através do desleixo intencional (do pintor), o limiar de um seio que mal despontou e, mais abaixo, as pernas desveladas até a metade das coxas e cujo fascínio – é óbvio – se encontra no limite sábio e justo entre o que se mostra e o que não é mostrado (SANT’ANNA, 2007, p. 611).

Para alcançar o objetivo de oprimir as mulheres, os homens contaram com um poderoso aliado, a Igreja Católica. Segundo Simone de Beauvoir, “[l]ogo no início do cristianismo, eram as mulheres, quando se submetiam ao jugo da Igreja, relativamente honradas; testemunhavam como mártires ao lado dos homens; não podiam, entretanto, tomar parte no culto senão a título secundário [...]” (BEAUVOIR, 2009, p. 108). Porém, esclarece, “[n]uma religião em que a carne é maldita, a mulher se apresenta como a mais temível tentação do demônio” (Id., p. 109).

Em *O segundo sexo*, a escritora francesa publicou uma de suas frases mais clássicas, que ganhou fama mundial, e repercute ainda nos dias de hoje: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 267). A autora explica que “[n]enhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*” (Id., p. 267, grifo da autora). Dessa maneira, entende-se que o papel da mulher é uma construção histórica, social, política e econômica definida e imposta pelo homem. No entanto, observa Gerda Lerner:

O sistema do patriarcado só pode funcionar com a cooperação das mulheres. Assegura-se essa cooperação por diversos meios: doutrinação de gênero, carência educacional, negação às mulheres do conhecimento da própria história, divisão de mulheres pela definição de “respeitabilidade” e “desvio” de acordo com suas atividades sexuais; por restrições e coerção total; por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem. [...]. Há milênios, as mulheres participam do processo da própria subordinação por serem psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade. A falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas (LERNER, 2019, p. 272-273).

Segundo Simone de Beauvoir, até os doze anos, ou seja, até o princípio da puberdade, a menina “é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que lhe seja proibido rivalizar com eles” (BEAUVOIR, 2009, p. 267). Entretanto, a partir da adolescência, sua liberdade será cada vez mais tolhida e ela precisará seguir uma série de normas que estarão de acordo com “a passividade que caracterizará

essencialmente a mulher ‘feminina’ [...] um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (Id., p. 276). Conforme Michelle Perrot:

não é fácil delinear a vida real das meninas. Elas passam mais tempo dentro de casa, são mais vigiadas que seus irmãos, e quando se agitam muito são chamadas de “endiabradas”. São postas para trabalhar mais cedo nas famílias de origem humilde, camponesas ou operárias, saindo precocemente da escola, sobretudo se são as mais velhas. São requisitadas para todo tipo de tarefas domésticas. Futura mãe, a menina substitui a mãe ausente. Ela é mais educada do que instruída (PERROT, 2007, p. 43).

Na adolescência, as mudanças físicas serão decisivas para reprimir ainda mais o comportamento das moças, como explica Simone de Beauvoir: “[...] a puberdade transforma o corpo da jovem. Ela se torna mais frágil do que antes: os órgãos são vulneráveis, seu funcionamento delicado; insólitos e incômodos, os seios são um fardo [...], a força muscular, a resistência, a agilidade da mulher tornam-se inferiores às do homem” (BEAUVOIR, 2009, p. 319). De acordo com a escritora:

Uma vez púbere, o futuro não somente se aproxima, instala-se em seu corpo, torna-se a realidade mais concreta. [...] enquanto o adolescente se encaminha ativamente para a idade adulta, a jovem aguarda o início desse período novo, imprevisível, cuja trama já se acha traçada e para o qual o tempo a arrasta (Id., p. 318).

A mulher passará a puberdade inteira na expectativa de se casar. Conforme Beauvoir, “de uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem” (BEAUVOIR, 2009, p. 318). O matrimônio foi, durante séculos, praticamente a única opção para as mulheres – a outra hipótese era ir para os conventos, que, segundo Michelle Perrot, “eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação” (PERROT, 2007, p. 84).

Simone de Beauvoir esclarece que “[o] casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe” (BEAUVOIR, 2009, p. 318). A filósofa afirma ainda:

Admite-se unanimemente que a conquista de um marido – ou, em certos casos, de um protetor –, é para ela o mais importante dos empreendimentos. No homem encarna-se a seus olhos o Outro, como este para o homem se encarna nela; mas esse Outro apresenta-se a ele como essencial e ela se apreende perante ele como o inessencial (Id., p. 318-319).

De acordo com Michelle Perrot, “[a] virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe” (PERROT, 2007, p. 45). Segundo a autora:

Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, no Segundo Império, simboliza a pureza da prometida. Preservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social. [...]. Uma vez deflorada, principalmente se foram muitos os que o fizeram, não encontrará quem a queira como esposa. Desonrada, está condenada à prostituição (Id., p. 45).

Mesmo com todos os avanços alcançados pelas mulheres desde a publicação de *O segundo sexo*, em 1949, o comportamento feminino continua sendo julgado pela sociedade patriarcal até os dias atuais. Conforme Simone de Beauvoir, “[a] burguesia conservadora continua a ver na emancipação da mulher um perigo que lhe ameaça a moral e os interesses” (BEAUVOIR, 2009, p. 25). A filósofa descreve o seguinte cenário, tão comum ainda no século XXI:

Além de uma falta de iniciativa que provém de sua educação, os costumes tornam sua independência difícil. Se passeiam pelas ruas, são olhadas, abordadas. [...]. Se as estudantes correrem as ruas em bandos alegres, como fazem os estudantes, querem se mostrar; andar a passos largos, cantar, falar alto, rir, comer uma maçã são provocações, desde logo são insultadas ou seguidas ou abordadas. A despreocupação torna-se de imediato uma falta de compostura; esse controle de si que a mulher é obrigada, e se torna uma segunda natureza na “moça bem-comportada”, mata a espontaneidade (BEAUVOIR, 2009, p. 323).

Outro ponto importante destacado por Beauvoir é a maneira como as jovens são ensinadas a adotar um papel passivo nas relações amorosas, que, aliás, se aplica até hoje: “Se desejam esboçar uma amizade, um namoro, devem evitar cuidadosamente parecer tomar a iniciativa” (BEAUVOIR, 2009, p. 324). A autora explica que “os homens não gostam de mulher masculinizada, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, personalidade, os assustam” (Id., p. 324).

Voltando a *Um crime delicado*, podemos aproximar o tópico abordado por Simone de Beauvoir acerca da rejeição dos homens a mulheres muito seguras de si ao episódio em que Antônio Martins sai com a jovem e bela atriz Maria Luísa I e fracassa na tentativa de ter uma relação sexual com ela. Desde o começo, o narrador deixa claro que o encontro seria, de certa forma, uma pequena vingança contra Inês Brancatti após a descoberta do quadro *A modelo* na mostra “Os Divergentes”, além de um estímulo à sua autoestima, quase sempre baixa: “[...] me ocorreu, instantaneamente, que sair com uma jovem tão bonita e conhecida seria uma

espécie de desforra contra Inês pelo que me fizera passar na exposição” (SANT’ANNA, 1997, p. 65). O crítico explica: “Tinha intenção de levá-la ao Café, onde, com sorte, poderia ser visto por Inês ou gente do seu círculo, que decerto comentaria o fato com ela” (Id., p. 65).

Em uma descrição nitidamente estereotipada da atriz, Martins expõe detalhes acerca da forma de ela se vestir, se comportar, de seduzir, que parecem desqualificá-la e encaixá-la no papel de uma mulher vulgar, que se porta de uma maneira reprovável. O narrador-protagonista do romance pontua:

[...] devo dizer que ao me encontrar com Maria Luísa após o espetáculo, à porta do teatro, percebi desde logo a inadequação de toda a minha pessoa (meu físico já um tanto desgastado pelos anos, dentro de roupas escolhidas para mostrar uma descontração que eu não sentia, com meu temperamento introvertido e deprimido) à exuberância daquela jovem mais alta do que eu, usando um vestido mínimo que expunha suas coxas e mal escondia os bicos dos seios em seu decote folgado, tudo isso exibido com a maior desenvoltura naquela esquina da praça Cardeal Arcoverde, onde se localiza o Teatro Gláucio Gil e que, meia hora depois de encerrada a peça, já estava deserta, a não ser pela gente suspeita e perigosa que perambula noturnamente por Copacabana (SANT’ANNA, 1997, p. 67-68).

Segundo Michelle Perrot, “[a] mulher é, antes de tudo, uma *imagem*. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar” (PERROT, 2007, p. 49-50, grifo meu). De acordo com a autora:

Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução. Primeiro mandamento das mulheres: a beleza. [...]. Até o século XIX, perscruta-se a parte superior, o rosto, depois o busto; há pouco interesse pelas pernas. Depois o olhar desloca-se para a parte inferior, os vestidos se ajustam mais à cintura, as bainhas descobrem os tornozelos. No século XX, as pernas entram em cena, haja vista à valorização das pernas longilíneas nas peças publicitárias. Progressivamente, a busca da esbeltez, a obsessão quase anoréxica pela magreza, sucedem à atração pelas generosas formas arredondadas da “bela mulher” de 1900 (Id., p. 49-50).

Como explica Perrot, “[c]orpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. Corpo comprado, também, pelo viés da prostituição” (PERROT, 2003, p. 76). Conforme a autora:

O que chamamos de “assédio sexual” já era corrente, principalmente no trabalho. Ele ameaçava várias categorias de moças e de mulheres: serviçais de propriedades rurais, com frequência engravidadas [...]. As operárias eram expostas às investidas dos contramestres mais do que dos diretores da fábrica, mais afastados. [...]. Em todos os casos, as moças são as mais visadas. O que reforçava a hostilidade dos moralistas, mas também dos operários, ao trabalho das mulheres na fábrica, lugar brutal,

contrário à feminilidade. [...] a *sexualidade venal* seria quase um progresso se ela se limitasse à remuneração de um “serviço sexual”. É esse o princípio – o da mulher livre num mercado livre – que leva certas feministas a defender o direito à prostituição. Mas motivada, na maior parte do tempo, pela miséria, pela solidão, a prostituição é acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma superexploração, do corpo e do sexo das mulheres (Id., p. 76-77, grifo da autora).

Ainda percorrendo sobre o encontro com Maria Luísa I, revela Antonio Martins:

Cumprimentei a atriz por sua atuação, contidamente, pois queria pensar mais sobre o que dizer a ela, e propus que fôssemos ao Café. Acostumada, com toda a certeza, a ambientes mais jovens e que estariam na moda, ela me olhou com espanto, mas logo sorriu diante dessa opção, que lhe devia parecer uma idiossincrasia de velho intelectual e jornalista [...].

Maria Luísa disse, brincando, que eu não parecia tão perigoso, pessoalmente, quanto por escrito, do que ambos rimos e ao que respondi que as pessoas criavam muitas fantasias sobre os críticos.

— E sobre as atrizes, não? – Ela deu uma risada.

— Mas é claro – eu disse, observando suas pernas, que, enquanto ela trabalhava com os pedais do carro, descobriam-se a um ponto realmente *obsceno* (SANT’ANNA, 1997, p. 68, grifo meu).

No Café Lamas, onde havia levado a jovem atriz na esperança de encontrar Inês, o crítico teatral afirma: “Paradoxalmente, ou não, foi com alívio que não vi Inês lá dentro. No fundo, talvez confrangeria os meus melhores sentimentos *ostentar* Maria Luísa diante de Inês, ou, quem sabe?, temia eu, mais do que tudo, que Inês lesse as intenções, o subtexto de minha representação e os considerasse tão risíveis quanto eu” (SANT’ANNA, 1997, p. 68, grifo meu). Apesar de a postura da moça não o atrair especialmente, Martins queria se aproveitar de sua beleza e de seu despudor para causar ciúmes na modelo, um comportamento extremamente machista, em que uma mulher bonita e sensual só serviria para ser exibida como uma espécie de troféu. Quanto à profissão de Maria Luísa, explica Michelle Perrot:

Atriz: seria uma profissão “boa para mulher”? Sim, à primeira vista. As mulheres sabem expressar emoções, simular, parecer. Interpretar, emprestar sua voz e seu corpo a outras. Colocar-se na pele de uma outra. Ser uma imagem e uma voz. Seria a própria essência de uma feminilidade dedicada às aparências. Não, sob outros aspectos. [...] Ser atriz é faltar com o pudor, entrar no círculo duvidoso da galanteria, ou mesmo da prostituição (PERROT, 2007, p. 128).

Ainda sobre a passagem pelo Café, o narrador pontua:

Apesar dessas segundas, ou primeiras intenções, posso dizer que enquanto desenvolvia aquele raciocínio crítico vaselinoso, anteriormente descrito, durante o rápido jantar em que dividimos um bife com salada, nossas pernas se tocando, como que por casualidade, debaixo da mesa, eu me sentia de fato excitado, inclusive, ou principalmente, com minhas próprias palavras e seus referentes teatrais-fetichistas [...]. Cheguei a acariciar discretamente a mão da moça, cuja receptividade

aumentara de forma inequívoca depois que elogiei seu trabalho. De qualquer modo era tensa e cansativa aquela exposição a olhares tão próximos e curiosos no barulhento Café. E quando Maria Luísa, alegando uma gravação na manhã seguinte, desejou ir embora, oferecendo-se para me deixar em casa, [...], aceitei prontamente (SANT'ANNA, 1997, p. 69).

Antônio Martins afirma, em seguida: “Não fazia nenhuma questão de estender aquela noite já realizada – ou talvez fracassada – em seus objetivos principais, e se perguntei a Maria Luísa diante do meu prédio se ela não queria subir um pouco, foi por mera formalidade, como quem cumpre uma obrigação masculina” (SANT'ANNA, 1997, p. 69). O narrador insiste em detalhar o episódio em um tom notadamente machista:

Já no elevador, a atriz não deixava a menor dúvida sobre as suas – e o que ela pensava serem as minhas – intenções. [...] Maria Luísa postou-se de costas para mim, tão próxima ao meu corpo que era um convite irrecusável para que eu a abraçasse por trás, erro que acabei por cometer, acariciando os seus seios, o que a fez esfregar-se em mim, emitindo suspiros visivelmente exagerados. [...] talvez fosse o momento certo para recusá-lo, bastando que eu me mantivesse numa postura ereta, sem ser hostil, o que poderia passar, tacitamente, como um comportamento ético de um crítico diante de uma atriz que ele devia criticar em seguida, ou de um homem maduro para com uma jovem que mal saíra da adolescência. Porém, quando me referi a erro, não quis dizer que me desagradava aquela atitude ostensivamente dócil de Maria Luísa no elevador, e sim que eu deveria prever que tal posição logo se inverteria, deixando-me à mercê de seus caprichos (Id., p. 70).

Avalia o crítico: “Tinha e tenho autocrítica suficiente para reconhecer que aquela jovem não se sentia atraída por mim e se propunha àquilo por outros motivos, que, logo descobri, não eram os de obter, como acabou obtendo, uma crítica simpática à sua Lúcia, com a qual eu já me comprometera por meio de elogios no Café [...]” (SANT'ANNA, 1997, p. 70-71). Assim, reflete:

Havendo a iniciativa partido de mim, Maria Luísa nem precisara se empenhar em *jogos de sedução tão comuns às mulheres* em locais onde estão a salvo, sem que depois tenham de entregar-se de verdade. [...]. Apesar de sua carreira teatral incipiente, Maria Luísa era, antes de completar dezenove anos, uma bela estrela em ascensão na TV, para quem as produções teatrais se abriam com facilidade. E não fora exatamente por esses atributos que eu quisera *exibi-la* no Café? E caso viesse eu a possuí-la, para muito além de minhas expectativas iniciais, se isso só poderia deixar-me orgulhoso e desagravado diante de Inês, Vitório Brancatti e quem mais fosse, a possibilidade de um fracasso sexual me apavorava por todas as suas implicações, não sendo a menor delas a de ser ridicularizado no meio teatral (SANT'ANNA, 1997, p. 71, grifos meus).

Mesmo sabendo que não conseguiria dormir com Maria Luísa, o narrador de *Um crime delicado* assume que a investida foi fruto de “puro orgulho masculino, evidentemente, no que me igualava aos homens mais brutos e rasteiros. Medo de que ela saísse dali dizendo que eu não era de nada” (SANT'ANNA, 1997, p. 73). Esse tipo de pensamento, isto é, de que uma

falha no ato sexual é sinônimo de humilhação, é bastante comum entre os homens. E é, naturalmente, uma noção instaurada pela sociedade patriarcal no imaginário de ambos os gêneros ao longo dos séculos: o homem precisa ser viril o tempo todo, pois, como explica Simone de Beauvoir, “o falo assume tão grande valor porque simboliza uma soberania em outros campos” (BEAUVOIR, 2009, p. 67-68).

Ainda sobre a noite fracassada com a jovem atriz, é curioso notar que, no final das contas, Antônio Martins culpa a sensualidade e o despudor da mulher por seu desempenho malogrado:

dessa matéria [crítica sobre a peça *Vestido de noiva*] eu esperava agora, entre outras coisas, incentivar com meus elogios o silêncio de Maria Luísa sobre a noite anterior, se ainda houvesse tempo para isso. [...]. Então, com aquela *critique à clef*, eu pretendia ainda, quase desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse, incluindo Maria Luísa, que minha lamentável falha se devera à ausência dos *vêus do pecado e das proibições*, quando a atriz se dispusera a entregar-se a mim tão *ostensiva e agressivamente*, deixando para trás, junto com a sua Lúcia, latente e adormecida como uma fantasmagoria no palco, a magia das rendas, anáguas, bustiês etc., que eu tanto destacava na encenação (SANT’ANNA, 1997, p. 75-76, grifos meus).

Em resumo, explica o narrador:

eu defendia o argumento – teatralmente irretocável mas bem mais discutível na vida real – de que a nudez *escancarada*, por mais deslumbrante que fosse, era também, se não casta e proibitiva, muito menos sedutora que um corpo revestido dos adereços mais íntimos, que, antes de serem desvelados, cobrem de mistério, fetichismo e, por que não dizer?, de misticismo a mulher (SANT’ANNA, 1997, p. 76, grifo meu).

Em *Um crime delicado*, Antônio Martins expressa pensamentos sexistas e machistas em sua narrativa quando descreve Inês Brancatti e detalha seu envolvimento com a modelo, além das amigas com quem tem relações sexuais vez por outra – Maria Luísa II e Maria Clara – e Maria Luísa I, a bela e sedutora atriz. Fica evidente que elas estão longe do padrão feminino de alguém com quem o crítico desejasse realmente ter um relacionamento mais sério. Assim ele caracteriza uma de suas amantes ocasionais, Maria Luísa II, uma professora universitária:

[...] às vezes me convidava para sair, ou à sua casa, e sempre se mostrava receptiva a eventuais convites meus. Era uma mulher madura, bonita *a seu modo*, talvez um tanto séria, demonstrando uma admiração respeitosa por minha atividade profissional, o que, reconheço, não me desagradava. E não será a seriedade uma característica provida de encantos e até excitante, quando uma mulher, em determinadas situações, deve despir-se dela? (SANT’ANNA, 1997, p. 64, grifo meu).

Depois da ida com a amiga a um dos espetáculos teatrais que deveria criticar, o narrador do romance, curiosamente, demonstra por Maria Luísa II praticamente o mesmo sentimento de compaixão misturado com atração que nutria por Inês:

Havendo Maria Luísa II retirado seus óculos e se acomodado em minha cama, sua total miopia, por alguma razão imponderável, a cobria de *mistério*, de uma subjetividade cúmplice e de um *comovente desamparo*, ela ali com um vestido curto e vermelho, com franjas, talvez extravagante demais para sua personalidade sóbria, mas cuidadosamente escolhido para uma ida ao teatro – e comigo. Com as mãos espalmadas, ora ela tateava as cobertas da cama, para orientar-se no espaço; ora alisava o vestido, como que para não deixá-lo amarrotar-se, ou talvez num gesto instintivo de *autoproteção* mas que me carregava de uma libido integral que parecia contaminar meu texto e depois minha leitura dele para Maria Luísa II. [...]. Consumado tudo, Maria Luísa II ainda teve a *discrição* de retirar-se *sorrteiramente*, enquanto eu caía no sono mais apaziguador dos últimos dias (SANT’ANNA, 1997, p. 83-84, grifos meus).

Já sobre Maria Clara, pontua o crítico:

era – aliás, tenho certeza de que ainda e, mas estou usando o tempo verbal daquele momento – uma mulher generosa, vivendo os seus quarenta anos, sem permitir que suas cicatrizes a tornassem amarga. Pelo contrário, aceitava com alegria cada quinhão que recebia da vida, incluindo-se aí – e não creio que dizer isso possa magoá-la – o amor, que ela era capaz de dar com um carinho descompromissado de amiga, no qual se revelava um meigo e encantador cinismo. A par disso, era uma mulher inteligente, ex-jornalista, apta a conversar com argúcia e mordacidade sobre um espetáculo teatral (SANT’ANNA, 1997, p. 62-63).

Após a saída malsucedida com a jovem atriz Maria Luísa I, Antônio Martins decide desabafar com Maria Clara. É interessante observar que a amiga do crítico faz comentários bastante diretos e fortes – até mesmo machistas – sobre a situação:

— Meu Deus do céu, você precisa comer essa mulher. Nem que seja para libertar-se dela.
 — Inês, você quer dizer?
 — Sim, Inês, é claro, a manca. Pois a atriz, a deusa olímpica, só faria você encolher-se cada vez mais. Eu o conheço bem, meu caro. Comigo, não tem essa de crítico. Você é tão anacrônico como um poeta mórbido e romântico. Mas faça como os orientais; não faça nada. Se tiver de ser, a manca cairá em seus braços outra vez, no que aliás acredito piamente. Quanto à tal de Maria Luísa, vou lhe dizer: a mulher sempre tem a ver com o fracasso de um homem (SANT’ANNA, 1997, p. 77).

Mais um exemplo de pensamento machista do narrador-protagonista de *Um crime delicado* é expresso no episódio da inauguração da mostra “Os Divergentes”. Depois de observar o quadro *A modelo*, o crítico teatral reflete sobre o vínculo entre a jovem e Vítório Brancatti:

— Vitório é o marido de Inês – concluí em vez de perguntar, não sem uma irônica amargura.

Lenita riu.

— Vitório é meu marido – ela declarou com visível orgulho.

Aquela informação me surpreendeu e até me alegrou um pouco, por certas razões. Por que não revelá-las? Se Vitório fosse, por exemplo, tio de Inês, embora tão diferentes fisicamente, a liberdade indicada pelo quadro, o fato de ter compartilhado com Inês “o lado de lá” do biombo, já não seriam tão dolorosos, apesar da exposição dela ao olhar de todos. Também contava *pontos a seu favor* o fato de ela não ter vindo *expor-se* pessoalmente.

— E o sobrenome de Inês, então? – eu quis me certificar.

Lenita hesitou um pouco e disse com uma pompa misteriosa:

— Ora, é um sobrenome artístico. Vitório é como um verdadeiro pai para ela.¹⁸

O que seria um verdadeiro pai?, perguntei-me (SANT’ANNA, 1997, p. 59, grifos meus).

Ao que parece, para Antônio Martins, Inês tinha sido leviana ao posar seminua para o artista plástico italiano, além de ter consentido em ser exibida daquela forma tão vulgar como a maioria das mulheres não deveria ousar fazer – pelo menos na opinião da conservadora sociedade patriarcal –; no entanto, por não ter comparecido à exposição, ela se redimia em alguma medida. Sobre a pintura na tradição europeia, afirma John Berger:

[p]intava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro *Vaidade*, condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão. [...]. Vale a pena referir que noutras tradições, não europeias – na arte indiana, persa, africana, pré-colombiana etc. –, a nudez nunca reveste este modo de passividade. E se, em qualquer destas tradições, o tema de uma obra for a atração sexual, é muito provável que descreva o amor sexual ativo entre duas pessoas, a mulher tão ativa como o homem, a ação de cada um absorvendo o outro (BERGER, 1972, p. 55-57).

Ainda segundo o teórico:

Nos nus da pintura a óleo europeia em geral, o principal protagonista nunca é pintado: é o espectador em frente do quadro, e pressupõe-se ser um homem. Tudo se dirige a ele. Tudo deve apresentar-se como resultado da sua presença ali. Foi para ele que as figuras assumiram a sua situação de nus. Ele, porém, é por definição um estranho – um estranho ainda vestido. [...] A paixão sexual feminina tem de ser minimizada para que o espectador possa sentir que tem o monopólio dessa paixão.

¹⁸ Penso aqui na definição de paternalismo de Gerda Lerner: “Paternalismo, com mais precisão dominação paternalista, descreve a relação de um grupo dominante, considerado superior, com um grupo subordinado, considerado inferior, na qual a dominância é mitigada por obrigações mútuas e direitos recíprocos. O grupo dominado troca submissão por proteção, trabalho não remunerado por sustento” (LERNER, 2019, p. 295). Segundo a autora, “[e]m suas origens históricas, o conceito vem das relações familiares conforme se desenvolveram sob o patriarcado, nas quais o pai tinha total poder sobre todos os membros da família. Em troca, tinha a obrigação de prover sustento econômico e proteção” (Id., p. 295). Conforme a historiadora, “[a] base do ‘paternalismo’ é um contrato verbal de troca: sustento econômico e proteção do homem em troca de subordinação em todos os aspectos, servidão sexual e trabalho doméstico não remunerado da mulher” (Ibid., p. 296).

As mulheres existem para alimentar um apetite e não para terem apetites seus (BERGER, 1972, p. 58-59).

De acordo com John Berger, “[e]m qualquer período histórico, a arte tende a servir os interesses ideológicos da classe dominante” (BERGER, 1972, p. 90). No entanto, pontua, “[s]e apenas afirmássemos que a arte europeia, entre 1500 e 1900, serviu aos interesses de sucessivas classes dominantes, que dependeram todas, de diferentes maneiras, do novo poder do capital, nada diríamos realmente novo” (Id., p. 90). Para o crítico:

[é] um pouco mais definido o que propomos: que um modo de ver o mundo, em última análise determinado pelas novas atitudes perante a propriedade e as relações de troca, encontrou a sua expressão visual na pintura a óleo, não tendo sido possível encontrá-la em qualquer outra forma de arte visual. A pintura a óleo fez às aparências o que o capital fez às relações sociais (Ibid., p. 90-91).

Conforme Ângela Maria Dias, “[o] protagonismo da ninfeta no imaginário de Sérgio Sant’Anna é bastante acentuado, seu fascínio pelo corpo da mulher jovem, ao mesmo tempo tímida e desejante, constitui uma constante assídua em muitas ficções” (DIAS, 2016, p. 144). Em “Contemplando as meninas de Balthus”, Sant’Anna comenta acerca da “pureza” das jovens nos quadros do conde Balthazar:

Não há pelos pubianos nas meninas e adolescentes de Balthus, como se o pintor não quisesse afastar-se desse primeiro momento dos corpos e da sexualidade no instante quase imediatamente anterior ao seu desabrochar; corpos de meninas num *Jardim do Éden* interior, protegido, solene e silencioso, onde não penetram os dissabores e a brutalidade da vida adulta (SANT’ANNA, 1997, p. 616).

Durante o julgamento de Antônio Martins, Vitório Brancatti dá sua cartada final ao condenar a postura machista e antiquada do crítico teatral, que a reconhece como sagaz e impetuosa, e resume com perfeição o comportamento ultrapassado e inadequado do narrador de *Um crime delicado*:

Mas quem desferiu uma estocada que não pude deixar de reconhecer como ardilosa, potente e talvez respeitável, foi Brancatti:

— Você é um homem e um crítico do século passado.

Pensando que ele apenas quisesse postular para a sua obra predicados estéticos do século XXI, respondi:

— Sim, sou um homem do meu século agonizante e não me envergonho disso.

— Do século dezenove, eu quis dizer – ele retrucou, no meio de uma gargalhada não digo geral, mas dos mais entendidos (SANT’ANNA, 1997, p. 122-123).

Embora inocentado da acusação de estupro por insuficiência de provas, ainda pairava sobre Antonio Martins a desconfiança de que, no mínimo, sua conduta no dia em que se

relacionou sexualmente com Inês Brancatti havia sido inapropriada: “— *In dubio pro reo* — pronunciou e escreveu o magistrado, numa sentença que deixava recair sobre mim, enquanto estivesse vivo, ou mesmo depois disso, levando-se em conta a possível perenidade das obras artísticas, a tal dúvida que, entre outras consequências, fez com que eu perdesse meu lugar de consultor na Fundação Cultural do Estado [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 129). O crítico também acaba afastado do jornal em que trabalhava; no entanto, é contratado por um periódico concorrente como colunista de teatro, o que, explica, “não impediu que o *caso Inês* fosse esmiuçado em suas páginas, só que com mais simpatia e cumplicidade para comigo, em detrimento de Brancatti, sendo Inês poupada o máximo possível, a meu pedido. E como pode constatar quem quiser, continuo a exercer meu ofício com a serenidade e isenção que sempre me guiaram [...]” (Id., p. 130, grifo do autor).

É significativo que, apesar do estigma de possível violentador sexual, Martins não só tenha permanecido trabalhando no meio teatral como também sido valorizado no mercado, o que demonstra que, como homem, ele terá sempre o benefício da dúvida da sociedade. Como explica o narrador:

[...] os membros da classe teatral, que não pouparam vitupérios durante o processo — chegando a redigir um manifesto (Maria Luísa I assinou-o) contra “certos setores da crítica, tipificados de forma exemplar em Antônio Martins” —, paradoxalmente se sentem distinguidos quando são criticados por este que, segundo o seu consenso, complacente com eles próprios, “é um exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção de seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através do crime”. [...]. No citado manifesto emituiu-se um conceito que reputo dos mais interessantes: o crítico como estuprador da arte (SANT’ANNA, 1997, p. 130).

Na visão de Antônio Martins:

O fato, então, de Vitório ter saído vitorioso, ao seu modo, do litígio, não significa que eu tenha sido derrotado. Apenas insatisfeito com uma absolvição pela simples falta de provas, estendo o processo e toda a história que o motivou à instância última destas páginas, só os considerando esgotados em suas linhas finais, ainda assim abertas para as mais diversas ilações (SANT’ANNA, 1997, p. 131).

Para Jefferson Agostini Mello, “o verdadeiro manipulador da situação não é Vitório, mas o crítico, que se transforma, também, em excelente orador, a oferecer uma versão agradável, e muitas vezes divertida, da história” (MELLO, 2010, p. 263). Segundo o pesquisador, “[é] ele quem constrói a instalação ou a *performance* final, que é o romance *Um crime delicado*, que a todos aprisiona e ridiculariza. É dele, finalmente, a última palavra nesse

texto que transforma a vida em teatro e que o salva, seja do achincalhe público, seja do estatuto de estuprador” (Id., p. 263).

Segundo Antônio Martins, “a obra de Brancatti continua a desafiar-me, ocupando um território para além ou aquém das artes plásticas ou do teatro, impedindo-me de avaliá-la com objetividade e imparcialidade, ainda mais por considerar-me encerrado dentro dela junto com Inês” (SANT’ANNA, 1997, p. 132). Ademais, esclarece:

Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato – encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda a vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados. E para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e consequentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousar dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares (Id., p. 132, grifo do autor).

Em suma, inferimos que o heterodiscurso social, segundo o conceito de Mikhail Bakhtin, introduzido em *Um crime delicado* está relacionado à concepção engendrada pelo patriarcado, conforme Simone de Beauvoir, Michelle Perrot e Gerda Lerner, de que as mulheres devem ser discretas, prendadas, recatadas e obedientes e que, para existirem enquanto sujeitos, necessitam da proteção e da validação dos homens, pois consideramos que Antônio Martins, um homem de meia-idade notadamente tradicionalista, constrói Inês Brancatti como uma imagem idealizada que se enquadra nesse padrão estabelecido pela sociedade patriarcal ao longo dos séculos.

Em entrevista à *Gazeta do Povo*, em 2019, Sérgio Sant’Anna, quando questionado em que mundo viveriam seus personagens, afirma: “Meus personagens, felizmente, não são um espelho do real. Diria que são uma outra dimensão da realidade”. Portanto, entendemos que a jovem modelo seria a representação de um exemplar quase perfeito – a não ser por sua deficiência física – de uma moça bonita, elegante, discreta, educada, submissa e aparentemente – pelo menos na percepção do crítico teatral – tão vulnerável a ponto de se sujeitar a ser dependente econômica e emocionalmente de algum tipo de “protetor” masculino, enquanto Antônio Martins seria a representação de um homem conservador, antiquado e machista. Para Luis Alberto Brandão Santos:

A dimensão política do texto de Sant’Anna manifesta-se, sobretudo, quando a narrativa apresenta a imagem do real como um conjunto de discursos estereotipados, que garantem a própria veiculação proclamando seu caráter inalterável. Quando se

lança, através do prisma da narrativa, o olho do leitor para fora do texto, busca-se minar o estereótipo: o real surge como discurso incerto, mas manipulável e atuante. Infiltram-se, na certeza da vida, flutuações. Entre o verdadeiro e o falso, insinuam-se alternativas. No embate de discursos, ficcionaliza-se a realidade. Esse movimento da ficção, intensamente explorado na obra de Sérgio Sant’Anna, procura deixar claro que a *História*, no seu aspecto de registro dos acontecimentos de um lugar e de uma época, também se constitui como *estória*, discurso que é sempre lacunar em relação à realidade. Procura mostrar, também, que toda *estória*, toda forma de narrar, define-se em função da *História* enquanto conjunto de referências políticas, econômicas, sociais e culturais de determinado tempo e espaço. Sant’Anna propõe, dessa forma, um “copular da estória com a História” (SANTOS, 2000, p. 79, grifos do autor).

Notamos que, quando é confrontado com o quadro *A modelo*, os valores e os princípios conservadores de Antônio Martins são postos à prova de uma maneira surpreendente, pois, na pintura, havia uma imagem totalmente diferente da moça pura e frágil que o crítico, de certa forma, endeusara. Por isso, o narrador prefere, antes, acreditar que Inês se submeteu a tal exposição movida pela subjugação a seu tutor, Vitório Brancatti, que a manipulava e a mantinha enclausurada em seu apartamento/cenário.

Com efeito, consideramos que a projeção dessa imagem feminina fantasmática “fetichizada” pelo narrador nunca é por ele realmente alcançada; a dúvida sobre se houve ou não um estupro é uma incerteza, na verdade, acerca da própria “posse” daquilo que o obceca e que lhe escapa depois que Inês Brancatti o acusa de violência sexual em vez de se assumir também apaixonada pelo crítico de teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como intuito propor uma nova leitura do romance *Um crime delicado* a partir da análise da construção da personagem feminina, a jovem modelo manca Inês Brancatti, pelo narrador em primeira pessoa, o crítico teatral de meia-idade Antônio Martins, como uma imagem.

Dessa forma, no primeiro capítulo, discutimos acerca do método de leitura de um texto denominado *distant reading*, expressão criada por Franco Moretti, com base na hipótese do crítico italiano de estabelecer um estudo da literatura mundial no qual o “sistema-mundo literário (de literaturas inter-relacionadas)” seja analisado em conjunto. Para tal, tomamos como exemplo a pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo feita pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília (UNB) sob a coordenação de Regina Dalcastagnè cujos dados foram publicados pela autora no capítulo 6 de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* – levando em conta que o romance de Sérgio Sant’Anna foi incluído na pesquisa, uma vez que atendia aos requisitos instituídos pelos estudiosos –, pois julgamos que a pesquisa poderia ser considerada uma espécie de aplicação do método proposto pelo teórico à literatura nacional.

Já no segundo capítulo, tratamos da *close reading* a partir do capítulo 4 de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, em que Dalcastagnè analisa as circunstâncias do narrador – identificado como “chave variável” por Moretti em seu experimento – contemporâneo, como a sua relação com o tempo e as estratégias utilizadas por ele para tentar conquistar a adesão do leitor, tendo em vista que Antônio Martins, narrador-protagonista de *Um crime delicado*, é um dos objetos de análise da autora no referido capítulo.

Reconhecemos que a leitura distante de *Um crime delicado* já foi, de certa forma, empreendida pela pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo coordenada por Regina Dalcastagnè. Entretanto, entendemos que as especificidades da obra de Sérgio Sant’Anna não foram exploradas pelo referido estudo (e, de fato, não poderiam ser, já que não era esse o objetivo da pesquisa), sobretudo devido ao fato de o narrador-protagonista ser um tanto escorregadio e pouco confiável, como a autora bem pontua no capítulo 4 de *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

Uma vez que o próprio escritor admite, em diversas entrevistas – algumas delas citadas nesta dissertação –, que seus personagens não são seres reais, mas sim representações,

julgamos que não seria produtivo para a nossa análise da construção da personagem feminina pelo narrador como uma imagem somente encaixá-la em determinadas categorias de acordo com a pesquisa de mapeamento, pois a reduziríamos a certos atributos físicos, sociais, psicológicos e econômicos que não refletem toda a complexidade de Inês Brancatti e, principalmente, a de *Um crime delicado*. Em contrapartida, também não parecia produtivo realizar um exame partindo apenas de uma leitura próxima do livro, pois deixaríamos de lado aspectos extratextuais importantes que perpassam a narrativa, por exemplo, o heterodiscurso social, conforme Mikhail Bakhtin.

Assim, optamos pela leitura imagológica do romance com base no método de estudo da literatura proposto por Daniel-Henri Pageaux, procurando estabelecer uma análise da obra de Sérgio Sant'Anna que abordasse as duas perspectivas metodológicas, na tentativa de demonstrar que, à luz de Pageaux, a dicotomia entre leitura distante/próxima (*distant/close reading*) de Franco Moretti não se sustenta. Portanto, no terceiro capítulo, após uma breve explicação a respeito da imagologia, empreendemos uma análise cerrada do texto segundo o 1º nível, a palavra, partindo, em seguida, para uma leitura um pouco mais distante de acordo com o 2º nível, as relações hierarquizadas, até, enfim, realizarmos uma leitura mais afastada do texto conforme o 3º nível, o imaginário, ou cenário, que nos permitiram verificar, gradativamente, o processo de construção de Inês Brancatti por Antônio Martins como uma imagem.

Desse modo, buscamos esmiuçar o léxico adotado pelo crítico teatral para caracterizar a modelo como uma mulher bonita, elegante, discreta e vulnerável, tanto por sua aparência física, sobretudo pela deficiência em uma das pernas, quanto por outros elementos que ele julga observar em sua personalidade, como melancolia, solidão e insegurança. Em resumo, percebe-se que, a fim de conceber a imagem de uma jovem bela, porém débil e indefesa, Antônio Martins lança mão de um vocabulário bastante singular cuja intenção é claramente evidenciar a fragilidade de Inês e a sua necessidade de amparo e afeto. Não obstante, o narrador-protagonista de *Um crime delicado* usa palavras bem fortes para se referir à figura feminina sensual e supostamente indecente exposta na tela de Vitório Brancatti.

Em seguida, constatamos que há uma nítida categorização no romance entre masculino, uma vez que é um homem quem narra o livro, e feminino, visto que só acessamos a personagem Inês por meio do discurso direto concedido por esse narrador suspeito e por suas percepções duvidosas. Em razão de a obra de Sérgio Sant'Anna ser narrada por um ponto de vista masculino, é possível observar a existência de outra relação hierarquizada: entre a Inês Brancatti “real” e a mulher retratada seminua na pintura do artista plástico italiano, o que

causa um grande conflito interior em Antônio Martins. Depreendemos que, para o crítico teatral, as duas imagens de Inês se opõem de tal maneira que, conseqüentemente, se estabelece essa hierarquização: a primeira, a da “donzela” desprotegida, está, inequivocamente, acima da segunda, a da modelo leviana e despudorada, afinal, como vimos, é pela imagem idealizada de uma moça virginal e desamparada que Martins se apaixona perdidamente, preferindo crer que aquela obscena exposição da jovem no quadro não passava de uma obrigação da pupila com seu sórdido tutor.

Por fim, pensando com Daniel-Henri Pageaux e com Mikhail Bakhtin sobre os conceitos de estereótipo e de heterodiscurso social, discutimos, à luz de Simone de Beauvoir, Michelle Perrot e Gerda Lerner, acerca do imaginário hegemônico patriarcal acerca das mulheres, o qual buscamos aproximar à forma como o narrador-protagonista de *Um crime delicado* percebe a jovem modelo; às aparentes expectativas criadas por ele em relação à moça; à maneira como o crítico se comporta e expressa seus pensamentos e suas emoções; e ao seu modo de tratar Inês Brancatti e as outras mulheres com quem se relaciona no decorrer da narrativa. Por meio da associação com esse cenário social, nos foi possível concluir que Antônio Martins seria a representação de um homem retrógrado, moralista e machista, ao passo que Inês Brancatti representaria um exemplo praticamente ideal de mulher bonita, distinta, recatada e submissa, a não ser por sua deficiência física, posto que, na verdade, a suposta fragilidade da modelo não só desperta a piedade do narrador, como também o excita.

Partindo da hipótese de Pageaux de que “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 110), observamos que, enquanto Antônio Martins fabrica a imagem de Inês Brancatti ao longo da narrativa como o Outro, isto é, como uma imagem de mulher bela, recatada, desprotegida e dominada por um impiedoso protetor, o narrador do romance de Sérgio Sant’Anna constrói a si mesmo como um Eu, ou seja, como um incomum e solitário homem na idade madura – porém bastante inseguro em relação a si e às mulheres –, conservador, com uma visão deturpada e ultrapassada sobre as mulheres, e, por que não dizer, também a respeito dos próprios homens.

Pensando na função social da literatura, consideramos que um de seus propósitos principais é refletir criticamente sobre determinados aspectos da realidade. No caso da obra de Sérgio Sant’Anna, inferimos que há uma atualização do estereótipo feminino do ponto de vista do narrador masculino em relação a Inês Brancatti – atualização no sentido de tornar atual, condizente com o tempo presente. No entanto, entendemos que o autor de *Um crime delicado* não busca reforçar a percepção antiquada e preconceituosa de que a mulher é um

indivíduo fraco ou a visão retrógrada de que ela deve ser recatada e submissa ao homem como determinava (ou determina?) a sociedade patriarcal; ao contrário, o escritor abre espaço para uma crítica ao imaginário social sobre as mulheres por meio desse frágil e instável narrador masculino, além de uma possível discussão a respeito do comportamento e do juízo de valor dos homens no que se refere a si e às mulheres.

Ressaltamos que, em nossa opinião, o livro tematiza e problematiza a questão do patriarcado, mas Antônio Martins, como ser ficcional, não deve ser considerado um exemplo desse sistema opressor e sexista, e sim entendido como uma representação literária de um homem que expõe preconceitos e opiniões arcaicas sobre as mulheres facilmente observáveis no mundo real e que nos possibilita refletir a respeito dos papéis masculino e feminino dentro de certo corpo social.

Enfim, consideramos que *Um crime delicado*, um romance relativamente curto, porém bastante denso e complexo, não se encerra nessa análise. Certamente, o livro nos renderia, ainda, outras possibilidades de abordagens que, no entanto, não seria possível realizar na presente dissertação devido à limitação de um trabalho deste tipo. Portanto, pensamos com Sérgio Sant'Anna: “[g]ostaria que *Um crime delicado* não se esgotasse na cabeça do leitor ou dos críticos” (SANT’ANNA, 2000, p. 111).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Edição Kindle.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan./abr. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ilusão e referencialidade: tendências da narrativa brasileira contemporânea. *Signótica*, v. 19, n. 1, p. 125-141, jan./jun. 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 15, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012. Edição Kindle.

DEALTRY, Giovanna. Histórias de monstros e espectros. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DIAS, Ângela Maria. *Sérgio Sant'Anna: um autor em cena*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2016.

DEALTRY, Giovanna. Sérgio Sant'Anna contempla o real. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DIAS, Ângela Maria. Narrar ou perecer: Sérgio Sant'Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 9, 2006.

DIAS, Ângela Maria. O sentido extremo da cena. In: DALCASTAGNÈ, Regina; DIAS, Ângela Maria. *Sérgio Sant'Anna: um autor em cena*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2016.

DIAS, Ângela Maria. O voo do olhar e a cena melancólica em Sérgio Sant'Anna. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 9/10, p. 35-51, dez. 2003. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3157/3104. Acesso em: 20 ago. 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Lendo Proust ao som dos tiros: ficção e realidade na literatura de Sérgio Sant'Anna. In: DEALTRY, Giovanna; GRACIANO, Igor Ximenes (org.). *Sérgio Sant'Anna: cartografia crítica*. Brasília: Edições Carolina, 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dez. 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019. Edição Kindle.

MELLO, Jefferson Agostini. Artes da conspiração: figurações do intelectual em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 10-11, p. 249-265, 2010.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução de José Marcos Macedo. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, v. 3, n. 58, p. 173-181, nov. 2000.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (org.). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: Editora UFSM; São Paulo: HUCITEC, 2011. p. 109-127. 270 p.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007. *E-book*.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

SANT’ANNA, Sérgio. Contemplando as meninas de Balthus. In: SANT’ANNA, Sérgio. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant’Anna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT’ANNA, Sérgio. Depoimento concedido à série “Cultura brasileira hoje: diálogos”. DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (org.). *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, v. 3, 520 p., 2008. *E-book* em formato PDF.

SANT’ANNA, Sérgio. Escritor à vista. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. Entrevista concedida a Luis Alberto Brandão Santos.

SANT’ANNA, Sérgio. *O conto não existe*. Recife: Cepe Editora, 2021.

SANT'ANNA, Sérgio. Sérgio Sant'Anna: "Ler bons livros enriquece uma existência". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 out. 2019. Entrevista concedida a Jonatan Silva. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/sergio-santanna-ler-bons-livros-enriquece-uma-existencia/>>. Acesso em: 1º ago. 2022.

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

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SAPIRO, Gisèle. Campo literário. In: CATANI, Afrânio *et al.* *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 88-90.