Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Cristina Ferrari de Sá

Dilatando o corpo da arte: provocações de *Um Crime Delicado* na literatura e no cinema

Rio de Janeiro
2015

Cristina Ferrari de Sá

Dilatando o corpo da arte: provocações de *Um Crime Delicado* na literatura e no cinema

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

Orientadora: Prof[a]. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S111 Sá, Cristina Ferrari de.
As provocações de “Um crime delicado” na literatura e no cinema / Cristina Ferrari de Sá. – 2015.
147 f.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
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. Brant, Beto, 1964- - Crítica e interpretação – Teses. 4. Figura humana na arte – Teses. 5. Cinema e literatura – Teses. 6. Pornografia na literatura – Teses. 7. Corpo humano no cinema – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

_____ _____

Assinatura Data

Cristina Ferrari de Sá

Dilatando o corpo da arte: provocações de *Um Crime Delicado* na literatura e no cinema

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

Aprovada em 26 de março de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Egle Pereira da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Dra. Rita de Cássia Diogo

Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Reinaldo Ferrari, à minha filha, Laís.

Aos meus professores ao longo da vida, dos quais destaco Carlinda Nuñez e Pascoal Farinaccio.

À sociedade, por vezes, prisioneira de um olhar limitado, vítima de um controle despercebido sobre seus corpos e mentalidades, que provoca o sofrimento e a exclusão do que é ou do que ousa ser diferente (livre).

AGRADECIMENTOS

À Carlinda Fragale Pate Nuñez, pela rigorosa orientação, profissionalismo, vasta cultura artística, filosófica, antropológica, linguística, mas também pela dedicação e carinho.

A Pascoal Farinaccio, pelo incentivo nas pesquisas.

A meu pai, Reinaldo, grande homem, forte, responsável pelas minhas conquistas, pelo desprendimento material, grande sensibilidade, linda história de vida dedicada ao próximo; à minha filha, Laís, disciplinada, corajosa, sensível, minha melhor amiga. A existência de ambos me impulsiona nos objetivos da minha vida de tal forma, que eu não esmoreço diante das impossibilidades.

A Gustavo Rodrigues, pela amizade, apoio, paciência e sensatez.

Às minhas irmãs, Letícia e Renata Ferrari; aos meus sobrinhos, Bruna e Eduardo; e aos demais familiares, dos quais destaco Dunga (homenagem póstuma).

A professores e funcionários da UERJ, UFF, APADA, CEDERJ, escola de idiomas, aos colegas do BNDES, por ampliarem minha capacidade crítica na observância do mundo. Aos professores que fizeram parte da Banca na avaliação da dissertação de Mestrado, pela grande atenção dedicada.

Aos meus queridos amigos, em especial, Mariana Cunha, Cláudia Roxo, Ana Quézia, Camila Louzada, Gerusa, Dani Ludogério, Jacy, Renata Paes, Emanuelle, Ana Beatriz; Ingrid Rangel, Daniel Ximenes, Carlos Frederico, Breno Berbert, Fabrício Carvalho, Bruno Cachinho, Rafael Estanislau.

"O contrário é convergente e, dos divergentes, a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia".

HERÁCLITO, citado por ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, *VIII, 2. 1155 b 4*:

"É como uma coisa só, a vida e a morte, a vigília e o sono, a juventude e a velhice; pois essas coisas quando mudam são aquelas, e aquelas, são estas".

HERÁCLITO. *Fragmentos (Sobre a Natureza) FR 88.*

"O que é o homem? Este último já foi resolvido, evidentemente, por ilustres e sisudos sábios, em tratados excelentes, compostos com precisão de conceitos, definições, e argumentação eficaz, elaborados de modo harmônico, racional, simétrico. Uma obra-prima estética! Poucos viram que ao fazer a pergunta o que é o homem? já responderam: é o ser que faz a pergunta a outros seres que ouvem a pergunta. Mesmo que nenhum deles fale ou escreva. Estrutura aberta, problemática, que se expande com o universo. Apenas. Neste, como em outros casos particulares, o melhor modo de responder é observar bem a pergunta."

RAWET, Samuel. *Ensaios Reunidos.*

RESUMO

SÁ, Cristina Ferrari de. *Dilatando o corpo da arte*: provocações de "Um Crime Delicado" na literatura e no cinema. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A dissertação estuda o romance *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant'Anna (1996), ao filme quase homônimo, de Beto Brant (2005), tendo como principal questão a imagem do corpo no contexto sócio-cultural urbano e a sua representação na arte contemporânea. O romance de Sant'Anna acolhe, na urdidura ficcional, subtemas da maior relevância, tais como o lugar da deficiência física no horizonte de uma cultura hedonista, violência sexual (contra a mulher) e os poderes da crítica de arte (da autojustificação ao desvirtuamento de seus fins). A adaptação fílmica, por sua vez, introduz mudanças na obra de partida que complementam e enriquecem o romance e suas questões. No exercício comparativo, a tradicional discussão sobre as relações interartísticas (calcadas em Lessing), o culto à beleza e respectiva hostilização da feiura, os limites da exacerbação sensorial a partir do uso artístico da nudez provocaram a incorporação de outras obras de arte e de artistas à discussão de conceitos imprescindíveis: o abjeto, o contraditório, a intermidialidade. No primeiro capítulo, circunscrevemos historicamente nosso tema, focalizando a representação do corpo como lugar de multiplicação e relativização de significações; a seguir, apresentamos o painel de contradições que a "sociedade excitada" do século XX (Christoph Türcke, 2010) projeta sobre a questão corporal; e, para finalizar, propusemos a dilatação teórica do adágio horaciano – *ut pictura poesis* /"a poesia é como a pintura" – ao cinema poético (com suporte teórico de Claus Clüver, 2011, e Wolfgang Moser, 2006). Concluímos sugerindo que as intermidializações propõem novas interpretações aos textos literários, mas podem ser bem mais contundentes como formas de potenciação estética e de crítica social.

Palavras-chave: *Crime Delicado.* Dialética do corpo. Sérgio Sant'Anna. Beto Brant. Corpos travestidos. Erotismo. Pornografia.

ABSTRACT

SÁ, Cristina Ferrari de. *The provocations of "A Delicate Crime" in literature and film*. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The dissertation studies the novel *A Delicate Crime*, Sérgio Sant'Anna (1996), the film almost homonym, Beto Brant (2005), the main issue of body image in the urban socio-cultural context and its representation in contemporary art. The romance of Sant'Anna welcomes, in the fictional warp, sub-themes of paramount importance, such as the place of disability on the horizon of a hedonistic culture, sexual violence (against women) and the powers of art criticism (self-justification of the distortion its purposes). The film adaptation, in turn, introduces changes in starting work that complement and enrich the novel and its issues. In the comparative exercise, the traditional discussion of the art transposition (modeled on Lessing), which implicate midia, technique and content changes, the cult of beauty and ugliness of their harassment, the limits of sensory exacerbation from the artistic use of nudity caused the incorporation of other works of art and artists the discussion of essential concepts: the abject, the contradictory, the intermediality. In the first chapter, historically circumscribe our theme, focusing on the representation of the body as a place of multiplication and relativity of meanings; the following are the contradictions panel that "excited society" of the twentieth century (Christoph Türcke, 2010) projected on the body concerned; and, finally, we proposed the theoretical expansion Horation adage - ut pictura poesis / "Poetry is like painting" - the poetic cinema (with theoretical support Claus Clüver 2011, and Wolfgang Moser, 2006). We conclude by suggesting that the questions about midia transposition propose new interpretations to literary texts, but can be much more forceful as forms of cosmetic enhancement and social criticism.

Keywords: *A Delicate Crime*. Dialetic of the body. Sérgio Sant'Anna. Beto Brant. Cross-dressing bodies. Eroticism. Pornography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Campo de Força Magnética 27

Figura 2 – DIEGO VÉLAZQUEZ. *Las Meninas,* 1656, Museu del Parado, Madri, Espanha 35

Figura 3 – DIEGO VÉLAZQUEZ. *Don Sebastian de Morra*,1645. Museo del Prado. Madri, Espanha 35

Figura 4 – GOYA. *O Enterro da Sardinha,* 1812-1814, Museu Real da Academia de Belas Artes, Madri, Espanha 35

Figura 5 – FÜSSLI, *O Pesadelo,* 1781. Instituto de Arte Detroit 36

Figura 6 – ADIBILGAARD, *O pesadelo* , 1800. Soro Kunst Museum. Estados Unidos 36

Figura 7 – FÜSSLI, *O Pesadelo*. Museu Goethe de Frankfurt a.M. 1781 ou 1802 36

Figura 8 – BLAKE. *Newton.* Tate Britain.. 1795 38

Figura 9 – THORVALDSEN, Bertel. *Cupido e Psiqué*. Museu Thorvaldsen, 1807 38

Figura 10 – COURBET. *A Origem do mundo*. Musée d'Orsay, Paris, 1847 42

Figura 11 – Paris Match, 1990. Ref. à reportagem do quadro de Courbet 44

Figura 12 – ORLAN, *A Origem da Guerra*. 1989. (Local indefinido) 42

Figura 13 – Fotografia de CD, focaliza a Tela construída no filme e a personagem modelo 45

Figura 14 – PARMIGIANINO, *Autorretrato no espelho convexo*, 1524, Kunsthistorisches Museum, Viena. M.C..... 47

Figura 15 – MATISSE, *A dança*. 1910. Museu Hermitage 49

Figura 16 – Recortes de *Guernica* (Picasso, 1937) 39

Figura 17 – BERNI. *Suzana e o velho*. Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires. 1931 40

Figura 18 – VELÁZQUEZ. *Vênus mirando-se ao espelho*. National Gallery. Londres. ca. 1647–51 40

Figura 19 – *BERNI,* La Torre Eiffel en la pampa. *1930. Témpera y Collage* 41

Figura 20 – Selfportrait (Paráfrase da tela de Parmigianino). Título, ano e local indefinidos 56

Figura 21 – HOLBEIN, *Os Embaixadores* (1533, National Gallery, Londres) 56

Figura 22 – Arte fotográfica de David Nebreda 83

Figura 23 – Arte fotográfica de David Nebreda 83

Figura 24 – Arte fotográfica de David Nebreda 83

Figura 25 – Arte fotográfica de David Nebreda 85

Figura 26 – Fotografia de *CD* (rascunho do pintor) 118

Figura 27 – Fotografia de *CD* (personagens emoldurados) 122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	*Crime Delicado (filme de Beto Brant, 2005)*
UCD	*Um Crime Delicado* (romance de Sérgio Sant'Anna, 1997)

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	**O CORPO: IDEALIZAÇÃO E REJEIÇÃO: O QUE A LITERATURA, A PINTURA E O CINEMA TÊM A DIZER SOBRE ISTO?**	30
1.1	**Breve cenário da história do corpo**	33
1.2	**Sérgio Sant'Anna: O padrão e os monstros**	50
1.3	**Beto Brant: Nem homem, nem mulher: o corpo ambíguo dos travestis**	63
2	***CONCORDIA SCORDANS***	77
2.1	**O objeto e o abjeto (pornografia, obscenidade, erotismo)**	80
2.2	**Unidade e multiplicidade**.....	88
2.3	**Perdas e ganhos**.....	98
3	**DILATANDO O CORPO DA ARTE**	105
3.1	***Ut pictura poesis* – a poesia é como a pintura**.....	107
3.2	***Ut pictura cinematographicum*– o cinema é como a pintura**.....	115
3.3	***Ut poesis cinematographicum* – o cinema é como a poesia**.....	124
	CONCLUSÃO	133
	REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

O estudo de obras artísticas que motivam reescrituras, variações, enfim, novas versões, sempre despertou grande interesse da crítica, de teóricos e, principalmente, do público, todos interessados e mesmo fascinados pela arte de reinventar o mesmo, mas também pela disputa – o *agón* – entre criadores, obras e meios de comunicação.

Provocados pela narrativa ficcional *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant'Anna (1996) e pela respectiva adaptação fílmica, de Beto Brant (2005), debruçamo-nos sobre a questão dos corpos e da sua representação na arte contemporânea.

O romance de Sant'Anna narra a história de Antônio, um crítico de teatro que se envolve com Inês, uma bela modelo do artista plástico Vitório Brancatti. Inês apresenta uma deficiência física numa das pernas e, talvez também por isso, tenha sido retratada nua em uma tela do pintor. Ao observar a tela, Antônio, que tinha por hábito a bebida, fica desorientado e é acusado de cometer o crime de estupro contra Inês. Entretanto, uma escrita fragmentada - repleta de lacunas, permeada pelo jogo que se estabelece entre a alienação e o descortinamento dos fatos - impossibilita o leitor de saber se Antônio é ou não inocente da acusação. O crítico de teatro é julgado em um tribunal e é massacrado pela mídia, que o humilha nos jornais com caricaturas e comentários escarnecedores. A história se passa na zona sul do Rio de Janeiro contemporâneo, o que insere na narrativa a intensidade da vida social e a agitação das ruas cariocas, mencionadas pelos nomes e identificáveis pelos tipos urbanos que nelas transitam, enquanto o narrador-personagem se desloca pela cidade a pé.

A adaptação fílmica, por sua vez, introduz mudanças significativas que complementam e enriquecem o romance e suas questões. Se, pelas cenas e falas das personagens, o ambiente metropolitano é mais importante do que precisar com exatidão o bairro em que se passam os eventos do filme, não restam dúvidas aos espectadores de que se trata de uma história urbana, num cenário social dominado pela produção artística e por uma vida cultural sensível à cultura *pop* típica do Rio de Janeiro. Outra opção divergente do romance, no filme, diz respeito ao pivô da história, Inês, que não é apenas coxa: ela não tem uma das pernas. A pintura em que é retratada não é erótica como Antônio indica no livro; mas tende, isto sim, a um "pornográfico

filosófico", por conta do nu ostensivo que provoca reflexão. Ademais, diferentemente das descrições do romance, na narrativa fílmica, Inês não foi apenas pintada nua, abandonada à sua solidão, da forma como a tradição se acostumou a representar incontáveis nus artísticos (a modelo protagonizando, sozinha, a cena da nudez): Brant coloca a modelo acompanhada de um homem (o próprio pintor), em posição sexual; o seu rosto já não aparece, e a ausência de uma das pernas é cruamente representada. Esta imagem é muito forte, na tela do cinema, e desconcerta não somente a Antônio, como também ao espectador.

O efeito da primeira pintura (do romance) – erótico e chocante (nas descrições de Antônio) – é pateticamente intensificado, na segunda versão (do filme), remetendo à emoção que o historiador da arte Aby Warburg, o historiador da arte alemão redescoberto na última década, denominou *Pathosformel*[1]*, em português, "fórmulas patéticas" ou "fórmulas emotivas"*. É claro que este efeito (gerado no filme apenas) decorre, em primeira instância, pela natureza da própria imagem. Mas há pelo menos mais dois aspectos aí envolvidos: a tela que nasce na narrativa de Sant'Anna retorna, modificada, mais crua e dura, no cinema. Se o ato sexual não constitui uma *Pathosformel*, como Warburg o define (gesto culturalmente convencionado[2] e explorado pela arte), mas o mais natural/fisiológico dos atos, trata-se, na comparação entre as duas obras a que as representações da cópula[3] pertencem, de um ato estético provocado, em primeiro lugar, pela repetição: quem leu já conhecia a narrativa literária; logo, percebe que o filme é mais do que a retomada de um tema; em segundo lugar, pela forma patética, intensa, de representar desnudando, colocando a olhos vistos o que a já considerável tradição cinematográfica ocidental se preocupou em ocultar – não só o sexo, mas também corpos funcionais, na plenitude de seu vigor , e o contraponto, ou seja, os corpos diferenciados, se não disfuncionais, funcionando com/a despeito de suas restrições.

Seguindo esta perspectiva crítica, nosso objetivo é aprofundar a análise de *Um Crime Delicado* pelo viés da construção e da desconstrução do imaginário corporal, a partir da

---

[1] O conceito, apresentado numa conferência em 1905, tornou-se a mais importante chave da abordagem warburguiana e principal critério de organização dos *tableaux* que Warburg legou aos seus seguidores, dentre os quais os mais distinguidos são Ernst Gombrich, Erwin e Dora Panofsky e Carlos Guinsburg.

2 São *Pathosformel* gestos tais como as mãos postas em oração; o dedo em riste sobre os lábos, indicando silêncio; o cenho franzido de preocupação ou desagrado; os cabelos esvoaçando, indicativos de liberdade, leveza; os olhos revirados ao alto, indicando entrega etc.

[3] Vale lembrar que a cópula ocorreu tanto no livro *UCD*, quanto no filme *CD*. Ambas as obras giram em torno do consentimento ou não da modelo.

representação dos corpos na arte visual (cinema e pintura) e na literatura. Por este caminho, seremos levados a refletir sobre juízos de valor que permeiam o fazer artístico e a própria sociedade no que tange às noções de belo, perfeito, do erótico e do pornográfico, do objeto e do abjeto, que levam ao questionamento da própria noção de sujeito.

Como sabemos, as obras de Sérgio Sant'Anna e de Beto Brant têm sido bastante estudadas. Em 2001, Marcelo Fonseca Alves[4] escreveu uma dissertação de mestrado sobre a narrativa de Sant'Anna pelo viés da arte e da crítica de arte contemporâneas; da subjetividade do crítico na formação de opinião sobre as obras e da influência do mercado e da mídia na arte e no trabalho do crítico.

Marcelo Alves faz uma atenta pesquisa sobre a história da crítica de arte ocidental, sobre o lugar do crítico na atualidade e sobre a leitura do personagem Antônio Martins como estuprador simbólico da arte (expressão utilizada pelo narrador personagem na página 130 do romance), que penetra inteiramente na arte, pois a arte também o invade.

É interessante a função que o pesquisador reserva para Inês – a de conduzir simbolicamente Antônio para dentro da arte, a fim de fruí-la inteiramente, explorá-la de todas as formas. Outro destaque de Alves é o diálogo que todos nós, leitores, também observamos imediatamente: o claro diálogo entre Inês e Eugênia[5], esta, a personagem machadinha.

Esta observação foi por nós apontada em uma pesquisa realizada em 2008, com a orientação do pesquisador Pascoal Farinaccio[6] – para o narrador de Machado, Brás Cubas, Eugênia era bela, porém coxa; já para o narrador de Sant'Anna, Inês é bela e coxa, ou ainda, bela porque coxa.

Atualmente, acrescentaríamos que a importância dessa releitura de Eugênia realizada por Sant'Anna está na transgressão do modelo anterior, o de Machado. A limitação machadiana, nesse quesito que marginaliza Eugênia, é rompida, no que tange à questão dos portadores de necessidades especiais, sinalizando o avanço das mentalidades e o registro da mudança do olhar social para o fato, na literatura. Sant'Anna ressignifica a personagem Eugênia. Sobre esta

4 ALVES, Marcelo Fonseca. A crítica como autoria: uma leitura de "Um Crime Delicado". Dissertação de Mestrado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ. Faculdade de Letras, 2001.

5 ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. 5 ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 1999.

6 O também docente de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense foi nosso orientador num projeto de pesquisa em Literatura Contemporânea financiado do PIBIC/2008. Registramos aqui a importância deste período de iniciação à pesquisa para germinações ulteriores.

evolução, Silviano Santiago observa:

> Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o original nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão (...). A obra segunda, porque comporta em geral a crítica da anterior, se impõe com violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano. Nesse processo de desmistificação, o discurso segundo pressupõe a existência de um outro, anterior e semelhante (...) (SANTIAGO, pg. 58 e 59).

Quando interpretada como uma releitura de Eugênia, Inês passa a guardar mais de um significado em seu corpo. Maria Antonieta Borba (2003) observa que Derrida denomina *phármakon*[7] à conjugação do elemento anterior com as posteriores diferenças (*différance*) que ele consigna. Este *deslizamento* (conceito de Derrida) de Inês ainda permite que se entreveja a anterioridade (*phármakon*) da personagem machadiana Eugênia. O *phármakon*, ao transitar, vai-se depurando, purificando suas mazelas, passa de veneno a remédio – o duplo sentido do vocábulo grego que o denomina. Então, a anterioridade renasce potencializada pelos significados da sua diferenciação e, assim, os pensamentos evoluem para que tenhamos uma sociedade múltipla. A deficiência é aceita na contemporaneidade.

Em outras palavras, a anterioridade está no paradigma da mulher coxa, a falta marcante da personagem machadiana. Inês mantém o drama da tradição, mas acrescenta-lhe elementos do pensamento moderno, que está na expressão sensual de um corpo fora dos padrões, desejado por Antônio e retratado de forma bela na arte do personagem artista plástico.

Retornando ao estudo de Marcelo Alves (2001, p. 47-48), o pesquisador observa a capa e a contracapa do livro de Sant'Anna. Destaca que estas reproduzem, respectivamente, o quadro *Pigmaleão* e *Galateia*, do pintor João Batista da Costa Aguiar, e o quadro *Las Meninas*, de Diego Velázquez. Neste último quadro, o pintor se representa no momento em que constrói uma tela. Alves rememora a análise Michel Foucault sobre esta composição de Velázquez no que toca o olhar do observador diante da obra, a qual desliza o objeto da representação; dito de outra forma, qualquer observador que se coloque diante da tela figurará como modelo do pintor.

---

7 O conceito de *phármakon* remete às culturas da Antiguidade, que com ele identificavam a duplicidade das drogas – curativo (medicinal) e venenoso (prejudicial), dependendo da sua destinação. A dubiedade semântica se expandiu da área farmacológica para a social, a jurídica e até à religiosa. O tema foi discutido por Jacques Derrida, na *Pharmacie de Platon* (obra de 1968, publicada no Brasil em 1991), e expandido pela Profª. Maria Antonieta Borba, na obra acima referida.

Em que pesem as boas colocações sobre a violação e o desnudamento simbólicos e estéticos presentes na capa e na contracapa do livro; o pesquisador comete um grave deslize nas páginas seguintes, ao afirmar – baseado unicamente nos comentários do narrador, sem duvidar do seu discurso – que a representação artística de Inês é vulgar. O deslize fica mais grave ao ir de encontro aos limites morais e legais, na justificativa de o crime de estupro ter ocorrido (a pesquisa afirma na página 49 ter havido estupro, apesar de não estar explícito no romance) por condescendência de Inês (página 50), conforme podemos observar na passagem a seguir.

> O que vale dizer que, se o crítico foi estuprador – e de fato o foi –, Inês não se constitui por causa disso em vítima, pois seu papel na obra foi o de simular o objeto que provoca desejo no crítico (ALVES, 2001, p. 51).

O estudo de Marcelo Alves é bastante produtivo no que tange à análise da violação simbólica da obra de Vitório Brancatti pelo crítico Antônio Martins; contudo, na passagem da leitura simbólica para os fatos que ocorrem dentro da narrativa, as reflexões se tornam redutoras, preconceituosas, e terminam por retirar os vazios que capturam o interesse do leitor.

Laura Loguercio Cánepa propõe outra abordagem da obra de Sérgio Sant'Anna, no artigo de 2006, em que descreve a trajetória da produção artística de Beto Brant e destaca a inovação da temática (o sexo com a mulher imperfeita) e a alta qualidade técnica, na construção fílmica de *Crime Delicado*, que toca a hibridização de manifestações artísticas com "quadros da vida real" (encenados por cineastas e jornalistas conhecidos), cenas de peças em cartaz e alusões aos marcos do cinema nacional (estética da forme e Cinema Novo, por exemplo), conforme o trecho abaixo:

> Abrindo-se para tantos questionamentos sobre a arte e a representação, *Crime Delicado* também se oferece ao espectador, tanto temática quanto formalmente, com uma segunda chave de leitura, quase sempre convergente com a primeira: se, num sentido, o filme é um estudo sobre a arte, sobre quem a faz, vive em função dela, escreve sobre ela ou simplesmente gravita em torno dela, a obra de Beto Brant é, também, uma apologia à imperfeição não apenas na arte, mas em todos os campos da vida – com destaque para o sexo, que é representado na tela sem pudores, algo raro no cinema brasileiro do século 21 (CÁNEPA, 2006, p. 131).

Cánepa faz um bom estudo sobre o panorama da produção cinematográfica brasileira, mas o objetivo do artigo não é fazer uma análise comparativa da estrutura narrativa do romance com o filme.

Em 2009, Vera Lúcia Follain de Figueiredo menciona que as obras de Sant'Anna são

marcadas por um discurso persuasivo, que envolve sempre uma violência simbólica. Ressalta que em Sant'Anna é recorrente uma tensão entre corpo e linguagem. Follain destaca, na adaptação fílmica de Brant, uma passagem do depoimento do artista Ehrenberg - o personagem Campana no filme - em que ele discorre sobre a quebra de hierarquias na arte maia e asteca, tal como a existente entre corpo e espírito em nossa sociedade.

A partir deste ponto, Follain constrói um gancho entre as narrativas de Sérgio Sant'Anna e as de Rubem Fonseca. Follain não analisa profundamente as narrativas que menciona em seu artigo.

Também em 2009, Fernanda Salvo escreve um artigo para uma revista, em que propõe uma leitura da narrativa fílmica de Beto Brant pelo olhar da representação do sujeito contemporâneo midiaticamente representado. Fernanda Salvo inicia com um retrospecto do cinema brasileiro da Retomada; ou seja, o cinema produzido numa época de recuperação da produção brasileira, a partir da década de 1990 até nossos dias, da qual Beto Brant faz parte. Menciona a produção de Brant e comenta que ela se caracteriza pela produção de um cinema literário que propõe uma leitura sobre o sujeito fragmentado, desconexo e descentrado. Apesar de o artigo trazer informações relevantes, não avança mais que um comentário a respeito desse tema, conforme destacamos a seguir.

> (...) Se o sujeito moderno ainda possuía bases sólidas de fixação no mundo, que contribuíam para manter sua capacidade de firmar alianças, de alimentar o desejo utópico que o habilitava a buscar no povo e na comunidade a possibilidade da revolução, a crise do sujeito contemporâneo, em contrapartida, o levou à perda desse horizonte, ao abalo das certezas e a tatear em busca do vínculo que o ligava à História e ao Outro. E é justamente dessa ruptura que trata "Crime Delicado", pois no filme o que concorre para colocar os personagens em risco é o fato de Antônio Martins pretender se aproximar, estabelecendo um contato demasiado humano e pouco hábil com uma modelo que acaba de conhecer. Portanto, aqui o elemento desestabilizador a retirar o crítico de sua zona de segurança é o desejo, que leva Antônio a arriscar o passo em falso, enredado pelas armadilhas do amor. (SALVO, Revista RUA, 2009).

Ainda em 2009, Carla Gulka publica um artigo, cuja temática é o erotismo e a arte; e em 2012, Rosana Santos Cardoso também escreve um texto que aborda o erotismo, mas conjugado com o crime. Apesar de se tratar de textos bem estruturados, nenhum dos dois questiona o caráter erótico da obra, se esta poderia extrapolar o limite do erótico e chegar a problematizar o uso do signo pornográfico na arte.

Gulka e Cardoso se prendem a Georges Bataille, em *O Erotismo* (1987), que define o

erotismo como uma forma particular da atividade sexual de reprodução criada pelo homem. Quanto mais esta forma erótica se aproxima da plenitude do gozo, menos se aproxima da consciência de gerar a vida. Esta, no entanto, é apenas uma possibilidade de leitura do erótico, conforme observaremos no percurso do nosso trabalho.

O artigo de Gulka, contudo, destaca um ponto interessante da construção do cinema de Brant, quando este se aproxima da pintura, que é a sensibilidade açulada no espectador pelo toque do pincel do artista, na tela por ele pintada. O efeito estético alcançado através da filmagem da pincelada é da ordem da carícia sobre um corpo, por sinal, do próprio corpo que serve de modelo à cena. A *mise en abyme* artificial – da cama para a tela do pintor e desta para a tela de projeção– abre para a sensação de vertigem, no leitor/espectador/pesquisador, na cadeira do cinema ou da escrivaninha em que trabalha.

Rosana Cardoso, por sua vez, tem a nos acrescentar a observação do erotismo pelo destaque dado a outras duas personagens femininas da narrativa romanesca de *Um Crime Delicado* além de Inês Brancatti – Maria Luíza I*:* "lá estava ela, impávida, sorridente e completamente nua, [...] uma xoxota entreaberta, úmida e pulsante, ávida a receber-me, fossem lá quais fossem os seus motivos" (SANT'ANNA, 2005, p. 73); e Maria Luíza II: "(...) me carregava de uma libido integral que parecia contaminar meu texto e depois minha leitura dele para Maria Luísa II. Leitura que, antes mesmo de concluída, já me conectava com outras fontes de energia, unindo o corpo ao espírito". (SANT'ANNA, 2005, p. 84).

Reunimos aqui apenas alguns dos muitos trabalhos publicados, cuja temática é a obra *Um Crime Delicado* e a adaptação de Beto Brant para o cinema. A maior parte foi escrita em forma de artigo e, talvez pela própria limitação do gênero, os autores não puderam explorar, como talvez desejassem, a estrutura e os temas em questão. Em nosso trabalho, pretendemos aprofundar estas temáticas e propor uma nova leitura comparativa para estas obras, por meio do pensamento dialético.

Focalizaremos a representação do corpo, "compreendida enquanto processo de multiplicação e relativização de significações" (MONTEIRO; CHIARA; SANTOS, 2011, p. 7). Assim, guiados pelo fio da dialética, partiremos da observação do corpo físico na arte, o qual nos levará ao debate de duas construções imbricadas e complexas – as imaginárias e as políticas, o corpo como veículo transgressor de imposições sociais e comunicador de mensagens[8] do

[8] Esta acepção de corpo como infralíngua é desenvolvida por José Gil (1997).

imaginário individual e coletivo.

Ao longo dos capítulos desta pesquisa, a noção de corpo se mostrará em sua complexidade, à medida que as suas representações e os discursos sobre ele se modificam. Ancorados na análise das obras aqui selecionadas para estudo, perceberemos que o corpo traz em si um discurso próprio; capaz de manifestar sentidos que lhe são social ou individualmente atribuídos. Como corpo sagrado, concebido em função de crenças, difere do corpo politizado, tomado ora como causa, ora como efeito de consciência; este, por sua vez, difere do corpo controlado, alvo de repressão, ou ainda do corpo percebido como máquina em funcionamento, ou do corpo objeto, para exploração alheia ao sujeito ou a direitos que a ele ultrapassam.

Estes discursos do corpo serão observados, de forma a atender à necessidade de superar as dicotomias a que, na maior parte das vezes, a problemática corporal é reduzida: *mens sana in corpore sano* (da mesma forma que *em corpo doente, mente insana...*), e demais associações: corpo / doença / pecado / imoralidade. Contudo, antes de prosseguirmos, vale esclarecer que, quando propomos uma leitura dialética, esta não deve ser apreendida apenas no sentido tradicional; ou seja, no rastro da tradição platônico-socrática, de pensar através de questões (perguntas e respostas). Queremos pensar dialeticamente também no sentido contemporâneo, por meio de um "discurso inibidor da repetição mecânica, que exige a construção de um pensamento que brota no plural, que estimula a permuta entre pontos de vista e que entende o diálogo como que lhe é próprio". (NUÑEZ, 2013, pág. 94). Nesse sentido, desejamos formular perguntas, mesmo que elas não nos levem a respostas precisas, ou ainda, pensar possíveis respostas sem mesmo que haja perguntas.

Na esteira desta definição mais ampla de Carlinda Nuñez, não pretendemos retirar o pensamento plural, quando por vezes nos referirmos à "conciliação ou concórdia de dialéticas", ou ainda mencionarmos a "ruptura dialética" – esta, postulada por Nietzsche –, dado que a tensão de ideias antagônicas permanece.

Veremos, nas linhas que se seguem, que esta tensão não é formada somente por antagonismos: as ideias duais ganham dobras, tornam-se complexas, formam camadas que partem de um extremo até chegar a outro, tal como na formação de um campo de força magnético entre os dois polos de um ímã.

Nessa perspectiva, não apenas a questão do corpo, mas, principalmente, o pensamento dialético articulará os capítulos desse trabalho. No intuito de preservar a atividade dialética, duas

questões merecem destaque: a primeira é explorar as obras centrais por mais de uma perspectiva, que assim nos exige a abertura à complexidade de cada uma delas, pode acarretar, por vezes, a impressão de um texto dissertativo desconexo. A segunda importante questão para que se preserve a dialetização de ideias é eliminar palavras que indiquem certeza nas asserções críticas. Não buscamos uma única verdade, uma única leitura para as obras, mas sim a manutenção de um pensamento que brota no plural. Logo, faremos uso, propositalmente, de palavras, que indicam possibilidades de caminhos, como "talvez" e "pode", em vez de "é" e "deve". Atentamos para o fato de essa postura indicar não apenas o respeito por outras leituras válidas das obras aqui focalizadas, mas também a única certeza que tivemos ao longo dessa pesquisa: a necessidade de preservar o pensamento múltiplo. Portanto, as afirmações relativizadas são o que torna não apenas uma obra, mas sobretudo um pensamento rico, dialético.

Nesses termos, nossa análise visa multiplicar caminhos; ampliar perspectivas; manter vazios imprescindíveis para a economia das obras e a eficácia da leitura; incitar a dúvida, enfim, preservar a dialética. Essa é a proposta da nossa análise, avessa ao pensamento dicotômico, cartesiano, aflito por respostas. Nossa dialética parte da dúvida, perpetua verdades que podem ser simultâneas e contraditórias e, assim, mantém-se em consonância com as obras centrais dessa análise – elas próprias, dialéticas, que tratam, metaforicamente, da violência cometida pela crítica de arte contra as obras que constituem seu objeto de trabalho. Mantenhamos as dúvidas, a dialética! Por uma crítica mais moderna, rica, para que não cometamos, de nossa parte, "crimes (igualmente) delicados"!

Nessa proposta, não empreenderemos uma escrita motivada unicamente por dicotomias, unicamente pensada por meio de pares antagônicos, de forma a facilitar o entendimento, polarizando-o. Nossa proposta é enfrentar da forma mais dinâmica possível, com a energia devida, as questões mais complexas, considerando as camadas intermediárias do pensamento.

Dessa forma, a conciliação, concórdia ou redução das dicotomias deve ser entendida como dissolução de ideias maniqueístas, de forma que não se confunda pensamento plural com ideias vistas unicamente por dois lados, por pares, tal como a cultura ocidental religiosa leu a díade corpo e alma.

A interpretação da tradição judaico-cristã da ideia de corpo, vista como a junção de corpo (carne) e alma (imaterial), traz não somente a implicação de esta ser pura, celeste, superior; enquanto aquele seria impuro, mundano, inferior; mas, e principalmente, uma interpretação

"moralista" do corpo, baseada no simplismo que queremos evitar, reduzido ao esquema dual. As reduções dicotômicas ocorrem quando uma ideia complexa, inicialmente inapreensível, demanda esforços para a sua assimilação. A cultura tecnocrática, formalista, constituída com base no esquematismo socrático-platônico, resolveu em grande medida as complexidades do pensamento dialético, ao diluir a dimensão plurívoca das realidades até dimensão do conceito, de modo que estes coubessem em códigos assimiláveis e esquemas lógicos.

Assim, por exemplo, a ideia de corpo é reduzida, deformada a termo de um par dicotômico, para que a moral religiosa seja mais facilmente compreendida e internalizada. Como consequência, o corpo fica refém de uma miríade de doutrinas, à mercê das mais diferentes crenças, mas todas elas convergindo no sentido de domá-lo, domesticá-lo.

Delimitada nossa perspectiva sobre o estudo dos corpos e conceituada a dialética, em nosso percurso, por vezes nos referiremos à dialética dos corpos de personagens que contêm diferenças em relação ao padrão (esquelétil, funcional, estético), o que significa que estes serão analisados através de mais de um ângulo, a partir das emoções que suscitam, pelo impacto gerado naqueles que o observam.

Isto posto, iniciaremos nossa análise com um breve esboço sobre a história do corpo; ou melhor, sobre o imaginário corporal, seguido de uma análise comparativa da representação do corpo construída no romance de Sérgio Sant'Anna e no filme de Beto Brant em questão. Discutiremos a dialética construída nas obras a partir da personagem principal, Inês, que nos ajuda a considerar a mudança no olhar sobre os corpos ao longo do tempo através da arte.

Por conseguinte, no caminho aberto pela personagem Inês, passaremos pela questão dos deficientes físicos – outrora considerados monstros[9]; e seremos levados a observar a questão dos corpos perfeitos e dos que ficam à margem deste padrão.

A narrativa fílmica de Beto Brant nos impele também a estudar o corpo dos travestis e sua representação na arte. Chamou-nos a atenção o fato de Sérgio Sant'Anna (*UCD*) não tratar dos travestis. O narrador Antônio menciona apenas uma vez essa palavra, que é capaz de germinar toda uma cena do filme *CD* de enorme importância, pois ali se colocam em destaque questões políticas, relativas aos corpos que, "travestidos" (homens vestidos como mulheres, mulheres vestidas como homens), mascaram o sexo biológico, enquanto externam o sexo "real". Neste

[9] Já na *República* de Platão menciona-se o sacrifício de recém-nascidos que não correspondiam aos ideais eugênicos da sociedade ideal (certamente um modelo praticado em Esparta desde o séc. VIII a.C.).

sentido, o travesti suscita dúvidas, não permite uma leitura única. O corpo do travesti, tal como o de Inês, é dialético. São corpos que promovem a multiplicação de significações, problematizam as dicotomias, as ideias maniqueístas. Inicialmente, veremos alguns diálogos construídos por Brant para dois personagens travestis; em seguida, abordaremos um grupo de artistas e bailarinos, os *DZI Croquettes*, e sua importante luta não armada contra a ditadura brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

Veremos como estes corpos, mesmo sem saber ou desejar, podem ser pensados de forma política, dado que questionam o pensamento redutor da construção tipificada do que é o homem e do que é a mulher. Nesta metamorfose de gêneros, as imposições sexuais heteronormativas também se diluem. E este travestimento do corpo nos guiará, pelas mãos do crítico de arte Severo Sarduy (1979), para o estudo do travestimento da própria linguagem. Dito por outras palavras, ao observar os desdobramentos do corpo do travesti, Sarduy assinala também o mascaramento da literatura, da própria linguagem, que escamoteia a si mesma, "para dissimular que não é mais que uma simulação" (SARDUY, 1979, p.49), na representação do mundo por meio dos códigos.

Subjacente à questão do travestimento de corpos e do mascaramento da linguagem está a crise do sujeito, esta figura histórica que aparece na Modernidade, e é traduzida por Descartes (*cogito, ergo sum* / "penso, logo existo"). A partir daí, foi o peso da obrigação de autoconhecer-se, assumir os discursos sobre a abstração do que o homem pensou para si, o desafio de cada um entrar em formas exteriores e universais nas ideias de homem que se produziram, no final do século XIX, e mais ainda no século XX, decretando a reordenação de valores e modos de reflexão, no horizonte a Pós-Modernidade. Nova era na literatura ocidental, novos sujeitos, sujeitos em crise.

O discurso que o sujeito carrega consigo, em seu corpo, é travestido, é artifício, aparente e contraditório, tal como o discurso por ele verbalmente disseminado, produzido na literatura. Portanto, esse sujeito está em crise, pois não se percebe mais uno, não consegue compreender a si mesmo, percebe-se múltiplo. Não há como falar em discurso dialético do corpo e da linguagem, sem falar da dialética que perpassa o próprio sujeito, produtor desses discursos.

André Comte-Sponville (2003), baseado na filosofia de Descartes, Kant e Sartre, define o sujeito como aquele que pensa ou age, mas na medida em que seria o princípio dos seus pensamentos ou dos seus atos. Comte-Sponville ainda rememora que o filósofo irlandês David Hume (1711 –1776), antes de Nietzsche, mostrou no *Tratado da natureza humana* (1740) que

conhecemos de nós mesmos apenas um feixe de percepções que se sucedem umas as outras, logo, nada nos autoriza a pensar que somos outra coisa que não o fluxo delas. Não há, portanto, sujeito que não seja ilusório, tudo não passa de fluxo, de impermanência e de produção condicionada. O sujeito é o que cremos ser, um conjunto de ilusões sobre nos mesmos. "Não um princípio, mas uma história. Não nossa liberdade de sujeito, mas nossa sujeição". (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 577).

Por esta ótica, a narrativa romanesca de Sant'Anna se organiza na perspectiva de um ser angustiado, cujas memórias permeadas por lacunas descentram este sujeito. Por caminhos diferentes, ambas as narrativas colocam em xeque os ditames da racionalidade, o controle absoluto sobre nossos corpos, a construção da identidade una e coerente, incapaz de dar conta da complexidade humana.

Nesta focalização descentrada do "eu", veremos que o intelectualizado Antônio do filme *CD* viola Inês, após ver seu corpo nu exposto numa tela. Ao longo da narrativa fílmica, o corpo de Inês, além de objeto (sexualizado, maltratado, mutilado, ferido, violado), pode também ser visto como abjeto (sujeito e objeto entram em colapso, por meio da profusão de imagens em contraste), mas a violência cometida por Antônio inverte o polo da visão: o monstruoso, de fato, não estaria na anatomia corporal de Inês. A abjeção, por mais repulsiva que pareça, faz parte do comportamento humano, não se exclui da esfera de seus desejos, e tende a voltar por meio do "retorno do recalcado" (conceito freudiano[10]).

No livro, existe a violação, mas o consentimento da modelo é bastante discutível. Sobre a abjeção de Inês, esta pode ser verificada no termo utilizado por Antônio para referir-se à modelo: "aquilo". No filme, a abjeção está mais ligada à composição plástica de Inês por Campana, que toca o signo pornográfico.

A fim de refletir sobre a abjeção e o abjeto que aparecem nas relações interpessoais propostas em ambas as narrativas, recorremos à filosofia de Julia Kristeva (2001). Utilizaremos, também, conceitos freudianos e os textos de Mateus Araújo dos Santos (2012) e de Maria Conceição Monteiro (2011).

Veremos que a representação do corpo de Inês é transgressora, capaz de ultrapassar a concepção binária e tornar complexa a relação entre os pares sujeito-objeto; objeto-abjeto;

---

[10] FREUD, Sigmund. Trabajos sobre metapsicología. In *Obras Completas*, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrotu, 1996, p. 137 (Título original: *Triebe und Triebschicksale*, *Die Verdrängung*, *Das Unbewusste*, 1915).

perfeito-imperfeito; belo-feio; celestial-mundano; erotismo-sexualidade; repulsa-fascínio; homem-mulher.

A questão do abjeto é menos explorada no romance que na narrativa fílmica de Beto Brant, o que é plenamente compreensível, pois a imagem do corpo muda também em função do meio que a transmite, isto é, da mídia que a veicula – o corpo falado (pela literatura ou pela retórica) difere do corpo visto (pelas artes visuais, quase tangível).

Nesse sentido, no intuito de ampliarmos ainda mais os estudos sobre os corpos, focalizaremos a pintura do personagem Campana (em *CD*), a partir de correlações com outras obras contemporâneas que também exploram o abjeto pela via do signo pornográfico.

Referimo-nos à arte fotográfica autodidata de David Nebreda (nascido em 1952), artista espanhol formado em Belas Artes, que foi diagnosticado esquizofrênico no início da idade adulta, cuja obra é construída por autorretratos que mesclam imagens de dor física - imposta a si próprio - com excrementos e feridas.

Nesta perspectiva, seremos impulsionados a observar, por um lado, outros dualismos que não somente o dos corpos físicos e imaginados – a saber, corpo × alma, corpo perfeito × corpos (considerados) imperfeitos, razão × emoção, arte × pornografia, o sublime × o grotesco; por outro lado, ao retomarmos estas questões, será possível tornar estes esquemas menos redutores.

Nesta exposição teórica dos corpos, passaremos por diversos signos envolvidos no âmbito pornográfico – o sexo, a carne morta, suas vísceras, o excremento, o imundo. Situados num outro lugar – que não o do controle absoluto, mas da abordagem pelo desapaixonado ponto de vista da racionalidade metodológica –, agora teorizados, os corpos são colocados pelo avesso, explorados, "estudados".

Tal exposição auxilia a compreender a doutrina de Nietzsche, que coloca por terra a oposição entre corpo e mente, pois todo o corpo, através da sua fisiologia, é responsável pela percepção do mundo.

No terceiro capítulo, projetamos o estudo do corpo no campo da arte, através de operações que aproximam a literatura, a pintura e o cinema. Retomando a distante tradição do adágio horaciano[11] – *ut pictura poesis* / "a poesia é como a pintura" – que desembocou no ensaio de Lessing, *Laocoonte ou Sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura* (1766), passamos a analisar

[11] É de Horácio (séc. I a.C.) o símile, que se transformou num adágio da História da Arte, glosado de Simônides de Céos (poeta grego do séc. VI a.C.), o primeiro a dizer que "a poesia e a pintura são irmãs: a aquela é uma pintura silenciosa; esta, uma poesia muda".

as especificidades de cada arte e a observar como se dão as trocas, os usos, as adequações e os rechaços de traços próprios, na intermidialidade inevitável que nos leva de uma arte para outra. Apoiados nas obras que integram o *corpus* desta investigação, observamos como a arte contemporânea tende a ultrapassar os limites midiáticos, ao lidar com a temática corporal. Centradas no apelo de realização corporal plena, as representações corporais na narrativa, na pintura e no filme não só tematizam o desejo, como o expressam através da fusão interartística, ao mesclarem uma arte com as outras.

Na aproximação da literatura como pintura, demonstramos como a escrita forma imagens, mostra seus objetos, tal como a pintura o faz. Neste tópico, será abordada a obscenidade da escrita literária (o olhar crítico se desloca e desvela o que há por trás das aparências), que, segundo Kristeva, consiste no espaço da perversão: é a vez de o escritor colocar a abjeção em funcionamento.

Na aproximação da narrativa cinematográfica com a pintura, destacamos os recursos artísticos utilizados no resgate da arte pictórica pela arte cinematográfica, quais os efeitos estéticos e os resultados narrativos obtidos.

Como último item deste tópico, abordamos o cinema como poesia. Aqui, teremos a oportunidade de observar não apenas os recursos que Beto Brant utiliza a partir do diálogo com o romance que lhe serviu de base, mas, principalmente, como o diretor constrói o belo e faz a sua poesia.

Certos de que estas questões incitadas pelas obras de Sant'Anna e de Beto Brant podem levar ao enfrentamento dialético de tensões e à flexibilização dos pares dicotômicos dos quais partiu este trabalho – o corpo ideal em oposição ao corpo marginal; arte pura *versus* arte pornográfica, e seus desdobramentos em outros pares opositivos – propomos uma leitura que se soma a outras. O diferencial da nossa é sabê-la uma leitura comparativa que leva em conta memórias arraigadas e valores de uma herança cultural, no ocidente, pela perspectiva dialética, considerando desvios, invenções, crenças, retornos, avanços, por meio de um pensamento fluido, no espaço do possível, do talvez, e não do verdadeiro e falso (dicotomia redutora). Afinal, tudo em Sant'Anna e em Brant é e também não é possível, ao mesmo tempo. Desta forma, percorreremos um trajeto permeabilizado por conteúdos muito vastos, mas que trazemos tatuados em nós, como uma escrita que se lê através do corpo, e pulsa mais forte, na literatura e na arte.

DIALÉTICAS DO CORPO

Iniciamos nosso percurso a partir de um dos aspectos da dialética corporal. As ideias contraditórias pelas quais obrigatoriamente passaremos, não correrão o risco de serem excluídas. Ao contrário, ao comentarmos – apenas inicialmente – cada termo dos pares opositivos, garantimos que as contradições permaneçam em tensão, em graus mais ou menos perceptíveis nos objetos, nos seres, na vida ficcionais e ao lado deles. O lado no qual a interfaces se esboroam.

António Pedro Mesquita[12] (1999) acrescenta que é importante procurar o que está escondido e a desocultar o que a aparência dissimula, mas há que se manter essa tensão pela qual a natureza das coisas tende a se ocultar, para que o homem permaneça aturdido diante delas, sem acreditar que é capaz de compreendê-las totalmente. Insiste o pesquisador da Universidade de Coimbra que nunca nos sentimos capacitados, pois: "entre o visível e o invisível, entre o patente e o escondido, entre o que parece e o que é" (MESQUITA, 1999, p. 17) a natureza das coisas tende, intrinsecamente, a se ocultar.

Metaforicamente, a área que tende a se ocultar talvez possa ser representada como as linhas de um campo de força magnética[13] (Fig. 1), conforme anteriormente mencionamos. Caso descartemos um dos elementos que se opõem, o campo magnético deixa de existir. E o espaço entre um e outro não é vazio, não se pode saltar de um lado a outro e desprezar a força que os une e, ao mesmo tempo, os separa. Essa força é o que se oculta, o que torna o que é (a certeza, o exposto) no que parece ser (em dúvida, o oculto).

Nesse espaço, situa-se a nossa proposta de pensamento fluido, repleto de indagações, que considera várias possibilidades simultaneamente, ao invés de tratar as possibilidades dicotômicas de forma excludente na busca de uma pretensa verdade. Conforme explicamos anteriormente, para que sejamos coerentes com o pensamento dialético, deveremos evitar palavras que indiquem certezas. Em nosso percurso, veremos que a linguagem, que inclui a literária, é reflexo, perspectiva, ilusão.

---

[12] Artigo publicado na revista *Philosophica*, Lisboa, 1999, pp. 13-42.

[13] In: http://www.brasilescola.com/fisica/campo-magnetico.htm

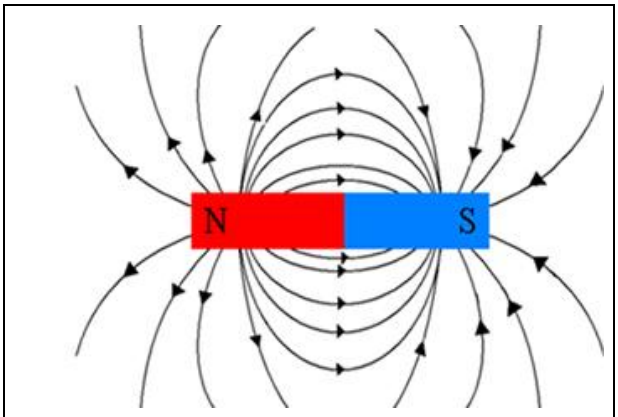


Figura 1

O elemento predominante, na observação de um objeto, discurso ou conceito (pois os sentidos ordenam-se em níveis distintos), cria a ilusão de que as coisas são formadas por um elemento isolado, puro, único e harmônico.

Todavia António Mesquita (1999, p. 20) chama nossa atenção para duas vertentes do pensamento de Heráclito: de um lado, a tensão dos contrários, pela qual toda discórdia se caracteriza como concórdia, e toda harmonia se caracteriza como luta; de outro, o plano unificador, que supera os conflitos e as discórdias.

Esta tensão entre uma e outra vertente forma um ritmo de oposição e unidade, discórdia e harmonia, que provoca contradição e mudança e torna complexa a simples relação inicial de dois elementos opostos. Retornando ao esquema do campo de força, as forças invisíveis, localizadas entre os dois polos, podem ser vistas como duplicidades dos elementos opostos, que os tornam complexos, pois por ora eles já não *são*; agora eles *parecem* ser, conforme observa Mesquita (1999) no trecho a seguir:

> Tal ritmo pode ser lido de dois modos. De acordo com o primeiro, tudo o que parece uno é na verdade contraditório: a contradição é, pois, a verdadeira essência do real. De acordo com o segundo, tudo o que parece contraditório é na verdade uno: não, evidentemente, no sentido em que não haveria contradição, mas em que essa contradição é na verdade unidade e, portanto, apenas parece, quer dizer, surge tão-só vinculada ao domínio do aparecer (...). (MESQUITA, 1999, p. 21-22).

Assim, a unidade dos contrários é criada por uma sucessão de sentidos, de forma que o posterior engloba e explica o anterior. Tal sucessão de contrários não nos permite mais separar

nossos pares em um e outro, pois observaremos a imediata conexão dos elementos opostos. Também no alcance mais amplo do conjunto dissertativo, que principia seu pensar analítico, se perceberá como cada parte interfere a efetivamente sobre os demais eixos da dissertação.

Estes conceitos se mostram palpáveis, em *Um Crime Delicado*, de Sant'Anna, e permanecem ativos, na respectiva adaptação de Beto Brant para o cinema. Tal fato não é fortuito ou fruto de preferências autorais. Ele se dá, porque a base conceitual de ambas as narrativas funciona como fator estruturante do enredo e da dinâmica composicional tanto na narrativa-fonte quanto na sua versão fílmica. À luz do raciocínio dialético, debateremos as questões indicadas na parte introdutória deste trabalho, ressaltando as oposições enfatizadas nas obras e revalidando a teoria dialética, que perpassará todos os capítulos.

Dito de forma mais específica, neste primeiro capítulo, após uma breve apresentação da história do corpo, abordaremos duas imagens paradoxais do corpo: o padrão e os monstros; nem homem, nem mulher. No segundo capítulo, serão confrontados outros pares que dizem respeito aos múltiplos corpos possíveis sob a mesma morfologia: o objeto e o abjeto; unidade e multiplicidade; perdas e ganhos. Por fim, o terceiro capítulo tratará dos pares poesia e pintura; cinema e pintura; cinema e poesia.

A relação dialética perpassa as obras *UCD* e *CD* não apenas na aproximação intermidiática das artes (cinema, pintura e literatura). Ela se faz também presente na tensão construída na adaptação tão diferente da obra entre autor e diretor, entre realidade e fantasia tensionadas nas passagens imagéticas narradas por Antônio no romance e retratadas ludicamente nas cenas do filme. A dialética já nos é proposta no título das obras (um crime que é delicado?), no tema das narrativas (a tensão entre a crítica e a arte), propaga-se na construção dos personagens (o corpo de Inês, deficiente e são, belo e imperfeito, clássico e monstruoso; e o dos travestis, homem e mulher, nem homem, nem mulher, artífício, máscara, dúvida, incertezas); incertezas desses corpos prolongadas pela incerteza do título, pela incerteza do crime, pela incerteza da arte de Brancatti/ Campana, pela incerteza do que é real ou fantasioso, incerteza das intenções de Inês, do pintor e também do discurso de Antônio (verdade? Mentira? É declaradamente uma defesa, para a reconstrução do pacto social, que fora rompido através da acusação do crime). Como nossa crítica pode fugir à dialética? Como nossa crítica poderá indicar caminhos precisos sem retirar a riqueza dessas dúvidas?

A temática é dialética, o enredo é dialético, o título é dialético, os corpos e comportamentos

de personagens são dialéticos. A crítica não tem como escapar a uma análise dialética. Precisará perpassar por mais de uma perspectiva na sua análise: *UCD* e *CD* serão debatidos pelo viés do erotismo, pornografia, abjeto, objeto, sujeito em crise, discurso em crise, como reflexo. Nossa crítica será desfocada, fluida, labiríntica, imprecisa, consciente de que as percepções propostas serão apenas algumas dentre outras possibilidades. A nossa única certeza é a de afastar todas as certezas, com vistas a não trair o pensamento dialético, que brota no plural.

1 O CORPO: IDEALIZAÇÃO E REJEIÇÃO OU O QUE A LITERATURA, A PINTURA E O CINEMA TÊM A DIZER SOBRE ISTO?

Neste capítulo, iniciamos com uma breve discussão sobre o corpo e suas representações na arte, a fim de que as questões por elas propostas possam ser melhor debatidas, ao longo da análise das obras *UCD* e *CD*.

No livro *As metamorfoses do corpo* (1997), José Gil observa que corpos se comunicam com o mundo. Através de uma géstica, eles constroem sua própria gramática. Esta linguagem se articula com a linguagem humana propriamente dita, visto que os corpos também são dotados de capacidade plástica.

Por conta desta articulação da linguagem do corpo com a linguagem, Gil observa o corpo como uma "infralíngua", pois os signos do discurso são impressos em nossa própria carne. Nesse sentido, os corpos traduzem os signos a ele enviados – o corpo faz falar (GIL, 1997, p. 35).

O objetivo deste capítulo é provocar o debate sobre as significações do corpo através das significações do corpo monstruoso (deficiente, amorfo, caricato, travestido), a partir das personagens de Sant'Anna e de Beto Brant, consequentemente, se colocam em questão as variantes de corpo normal e belo.

O corpo monstruoso é normalmente definido pelo conjunto de referências subjetivas e convencionadas que o circunscrevem a uma categoria corporal. O corpo metaforicamente pensado como monstruoso, tal como o corpo do travesti, é perverso, anárquico, provoca repugnância. Contudo, a partir deste lugar (o corpo) de pensar o outro, somos impulsionados a pensar o corpo, em primeira instância, como belo, clássico.

Desde o século V a.C., normas e cálculos de proporções corporais já eram obedecidas na representação dos corpos, tendo em vista a harmonia e a simetria. Nesse contexto, guiados pelo teórico José Gil, podemos questionar a importância do estudo de corpos desarmônicos, assimétricos e desproporcionais.

Nos corpos clássicos, tudo é equilibrado: estes corpos são acabados, fechados, padronizados, o que significa dizer automatizados, codificados, domados. Estes corpos se movem sem nenhuma espontaneidade, de acordo com um programa e programados para responder a sinais.

O sentido dos corpos perfeitos se traduz em uma prática de adestramento e dominação sobre outros corpos, tal como fazem a Igreja, o Estado (sobre os povos e sobre os corpos dos militares) e chefes de empresas. Esta é a maneira perversa de assumir e fazer funcionar um novo regime de poder, que implica a observação e a obediência de certos ritos, gestos, constrangimentos corporais, seja no exército, na igreja ou nas empresas.

Segundo a mesma lógica, o riso, a dança, a arte fora dos padrões ou qualquer comportamento mais espontâneo, expansivo, excessivo, se tornam uma ameaça à seriedade do rito de dominação. Neste contexto, estão os corpos grotescos, que transbordam excessividade: neles, nada está fechado, codificado ou acabado[14].

Estes corpos transpõem seus próprios limites. Assim, são capazes de desautomatizar o pensamento, questionar a ordem preestabelecida e nos libertar de comportamentos repressivos. É importante ter consciência de que o poder é monopolizado por quem domina os corpos, por aquele que detém a potência dos corpos.

Na tentativa de compreender o diferente, ao longo da história, o homem classifica, agrupa, reagrupa e define os signos. O conceito de monstruoso, entretanto, foi pouco modificado de acordo com as visões de cada período. Assim, a despeito da hediondez da exposição, da ridicularização e até da comercialização dos monstros humanos (homens-elefantes, anões, leprosos e demais doentes dermatológicos, obesos e bulímicos, amputados, mal-formados, queimados, mutilados, deficientes motores e mentais, gêmeos, albinos, negros, asiáticos etc.), foram estes os indivíduos capazes de provocar o questionamento sobre o que é o homem.

E é nesse sentido que Ieda Tucherman, em sua "*Breve história do corpo e de seus monstros* (1999), destaca a importância do estudo das monstruosidades. Os monstros, ao constituírem o lugar da diferença, da alteridade, marcam o limite do idêntico. Tucherman esclarece que a diferença não é dual, mas complexa, repleta de misturas e hibridizações. "A exclusão de um elemento é aquilo que delimita a fronteira do conjunto identitário, e assim a alteridade é a antítese que determina a identidade". (TUCHERMAN, 1999, p. 106).

Gil (1997, p. 48-49) propõe uma diferenciação conceitual mais específica, que diferencia o monstro da caricatura. Nas caricaturas, um traço físico ou de caráter absorve toda a representação do corpo, codificando-a ao ponto de mostrar apenas este sentido. O monstro, ao invés, apaga a função significante em favor da presença do corpo (amorfo, prolífero) não codificado, o qual se

[14] Retrato bem diferente é o dos corpos sublimes ou sublimizados, a própria encarnação da barbárie.

repete até perder o sentido.

Para o filósofo português, as caricaturas e monstros exprimem, em vertentes opostas, os limites das trocas entre os indivíduos e a coletividade. Na caricatura, um corpo ultrapassa as fronteiras impostas pela cultura à sua própria prática, ou seja, ultrapassa os limites do lugar social destinado ao seu corpo, provocando, por isso, o riso.

Os monstros, por sua vez, nos tocam pela razão inversa: seus corpos assignificantes irrompem no espaço social e ameaçam nosso ser cultural; eles nos amedrontam e angustiam.

A distinção entre monstros e caricaturas é bastante profícua para nossa investigação, pois se materializa, dialeticamente, em / a partir de duas personagens na narrativa *Crime Delicado*: a dos monstros que se revelam através do corpo (amputado, no filme; ou coxo, no livro) de Inês (os deficientes eram vistos como caricaturas monstruosas na Idade Média) e a da caricatura através do personagem Antônio (caricaturado, somente no livro, como vampiro, estampa as capas dos jornais após a suspeita do crime de estupro). O monstro feminino mostra (cognato de "demonstrar e derivado do *monstrare* latino) outros monstros socialmente admitidos; o caricato Antônio caricaturiza a mais silenciosa forma de violência tolerada contra as mulheres).

A narrativa de Brant retrata também os travestis, que aprimoram o esboroamento da classificação dual (monstro *ou* caricatura) e a complexificação desta questão, visto que o traço diferenciador do travesti é ser monstruoso *e* caricato ao mesmo tempo. No livro *UCD*, há apenas uma menção aos travestis, conforme veremos na subparte 1.3.

Contudo, a diferenciação marcada de Antônio e de Inês também se tornará complexa, ao consideramos a trajetória de cada personagem tanto na narrativa fílmica, quanto na romanesca. Afinal, conforme bem coloca Gil, estes conceitos se intercruzam, pois a caricatura é o monstro cultural (deformação do ser social), enquanto que o monstro é a caricatura da natureza (o corpo tenta significar por si próprio, sem a ajuda da cultura e também contra a cultura).

Vale lembrar que menos o corpo existe por si próprio, quanto mais se fala sobre ele, pois o corpo passa a se manifestar menos na profusão das significações que no emprego metafórico do termo.

De acordo com Gil, ao longo da história, tivemos esclarecimentos parciais sobre o corpo: através das concepções da Antiguidade, a das religiões, a da Modernidade, entre tantos outros repertórios. Portanto, para que possamos ter uma ideia mais global sobre os corpos, precisaremos revisitar estas formas de pensar os corpos através da arte, mas é preciso observar que a mudança

de mídia implica também uma mudança na representação.

1.1 **Breve cenário da história do corpo**

O corpo dissonante da personagem Inês (coxa, em *UCD*; sem uma das pernas, em *CD*), trasladado para a arte pictórica dentro da ficção, nos impele a um breve estudo da representação dos corpos nus, sãos ou monstruosos, na arte ocidental. Precisamos observar como ocorreu a transformação das mentalidades nas questões que tocam a representação do corpo nu e dos corpos diferenciados, até alcançarmos a representação de Sant'Anna e de Brant em suas obras.

O crítico de arte Giulio Carlo Argan (Torino, 1909 — Roma, 1992) destaca no livro *Arte Moderna* (1992) que o clássico estaria ligado ao mundo antigo, greco-romano, e também ao Renascimento dos séculos XV e XVI. Durante estes períodos, predominava uma relação clara entre o homem e a natureza, e se verificou uma prevalência da arte visual sobre a arte verbal. Para os artistas da época, como Leonardo Da Vinci, a pintura colocaria tudo mais facilmente diante dos olhos, com mais naturalidade que as palavras.

Iniciaremos pela perspectiva dos corpos perfeitos e dissonantes na arte. Acreditava-se que arte pictórica conferia verdade e certeza para a representação. Nesse sentido, a pintura buscava o exemplar, a perfeição das formas (inclusive corpóreas), a transcendência religiosa, enquanto o desenho era identificado com a história (*mímesis*). Assim, as pinturas artísticas do período clássico (Rafael, Michelangelo, Goya) retratavam corpos perfeitos e obedeciam à teoria da imitação.

Conforme antecipamos, os corpos harmoniosos eram também utilizados de forma didática, visto que serviam como modelo de comportamento civilizado, remetiam a uma visão agradável, boa ideia, logo, do bem. Na mitologia grega sobrevivente através dos artistas renascentistas, os corpos dos deuses refletiam o ideal de perfeição do Humanismo. As formas dissonantes do corpo representavam o caos político e espiritual, estavam atreladas a uma ideia ruim, apocalíptica, do mal, apareciam nas fatias do mundo relacionado aos monstros.

Como observa Tucherman (1999, p. 95), a monstruosidade era construída através da existência real (pessoas que apresentavam deformidades, anomalias ou malformações genéticas)

ou da figuração imaginária de seres (produzidos pela fabulação).

O primeiro grupo era formado por negros, índios, árabes, anões, gigantes, hermafroditas, deficientes físicos e mentais, entre outros; o segundo constava da mistura de animalidade e humanidade, ou seja, na instauração do fantástico. Os seres mitológicos do mundo grego, como a figura do Minotauro, exemplificam essa fórmula.

Desde a Antiguidade, os *monstros* eram exibidos em locais públicos. Esta prática foi revivida na Idade Média, quando eram comuns os espetáculos do *Entra e Sai* em parques de diversão (por volta de 1660). Os chamados monstros não eram vistos como seres humanos, mas criaturas que estavam a serviço da sociedade para amedrontar ou provocar o riso. Eram utilizados também de forma pedagógica, para cristianizar os costumes, pois pregava-se a ideia de que eles eram o sinal de condenação divina pela prática de alguma heresia cometida.

Este ser desviante das normas, identificado, portanto, como o Outro com o qual não me identifico, que me ameaça e com quem não consigo lidar a não ser através da hostilidade, representaria o desregramento da cultura. Com Julia Kristeva (2001), aprendemos que o "outro", como um *alius*[15], é privilegiadamente encarnado em alguém que vem do exterior, de um além. Em sua aproximação, ele se manifesta como *hospis* (hóspede, pacífico), que merece ser tratado com hospitalidade; se, ao contrário, levanta suspeita e má conduta, é tratado como *hostis*, merecedor de hostilização. Por conseguinte, deve ser encarcerado e evidenciado (como o louco e o criminoso), a fim de mostrar e conduzir, pelo sinal de sua negatividade individual, o comportamento conveniente. Desse modo, os monstros foram deslocados para o circo, mais tarde para o jornal, para o cinema e para a televisão, como observa Tucherman.

Com o prosseguimento da História e o desenvolvimento da ciência, ainda no período Renascentista, os monstros passam a incitar a curiosidade científica e a estimular a inteligência intelectual e artística. O medo dá lugar ora ao riso, ora à compaixão.[16]

Os espanhóis Vélazquez (1599-1660) e Goya (1746-1828), ambos pintores da Corte, são algumas exceções desse período, na pinacoteca internacional, pois dão lugar proeminente aos anões em diversos quadros prestigiosos, retratando-os e inserindo-os na vida privada da realeza e entre os poderosos e a ralé da vida pública. Desta forma, tornam fortes os socialmente

[15] Forma latina do pronome *alius, alia, aliud* (outro, outra, outro).

16 ECO, Umberto, 2007.

depreciados, e fracos, aos ocupantes de altas hierarquias.

Las Meninas[17]

Figura 2 - DIEGO VÉLAZQUEZ, 1656, Museu del Parado, Madri, Espanha.

Don Sebastian de Morra

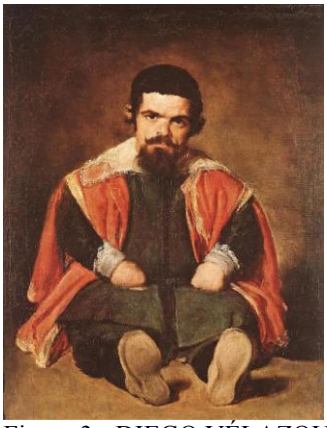


Figura 3 - DIEGO VÉLAZQUEZ, 1645. Museo del Prado. Madri, Espanha.

O Enterro da Sardinha[18]

Figura 4 – GOYA, 1812-1814, Museu Real da Academia de Belas Artes, Madri, Espanha

Nos anos de 1550, circulavam nos jornais avulsos da Europa estranhezas anatômicas com fins comerciais. Nas ficções, o mundo dos monstros continuava abundante. *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534), de Rabelais, rivalizavam com os liliputianos de Jonathan Swift (1766). Na literatura inglesa, o inquietante monstro de Frankenstein[19], confrontava ciência e religião.

Contestadoras, algumas pinturas deste período, como a do suíço Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *O Pesadelo* (1781, Instituto de Arte de Detroit. Fig. 5) – cuja temática é uma fantasia, o corpo além da matéria bela, pensado a partir de uma racionalidade nada cartesiana – traz para a arte os elos secretos do mundo clássico, pré-cristão, com suas entidades enigmáticas e maldosas. A criatura monstruosa (o feio, entre o animal e o humano) parece ter possuído a

[17] Já houve quem assinalasse a semelhança entre a anã, acompanhante das filhas do casal real, com o belo cão, que se reposta à sua frente, na cena.

[18] A cena se refere à arruação que toma lugar nas ruas das cidades espanholas, às quartas-feiras de cinzas, encerramento do carnaval. O desfile poderia ser de crianças ou de anões.

19 *Frankenstein*, de Mary Shelley, escritora britânica, publicado em 1818, que relata a história de Victor Frankenstein, um estudante de ciências que descobre o mistério da criação da vida e constrói um monstro em seu laboratório. Após a adaptação do romance para o cinema, o monstro passa a ser chamado "Frankenstein" pelo público.

mulher, agora em posição de êxtase (*petite mort*) ou moribunda, após lhe terem sido extraídas todas as forças.

O pesadelo parece ocorrer mais para o observador do que para a bela mulher, visto que o monstro – acompanhado de um cavalo, animal ligado ao além túmulo e a seus demônios[20] – nos olha fixamente e perturba a beleza da tela e a pureza desta senhora (ou retira-lhe a vida), interpretações inferidas pela expressão da face e pela cor branca da roupa de dormir. O corpo já não lhe possui; o cavalo a leva nos olhos magnetizados no corpo jacente.

O pesadelo

Figura 5- FÜSSLI. Instituto de Arte de Detroit

O pesadelo

Figura 6- ADIBILGAARD, 1800. Soro Kunst Museum. Estados Unidos.

O pesadelo

*Fig*ura 7- FÜSSLI, *O Pesadelo.* Museu Goethe de Frankfurt a.M. 1781 ou 1802.

Esta tela foi parafraseada por Nicolai Abildgaard em 1800 (Fig. 6). O pintor reforçou a ideia de que a estranha criatura (o monstro), agora em posição invertida (voltada para a genitália feminina), sentada sobre o corpo da mulher, possa ter tido relações sexuais com ela durante a noite. O monstruoso pode ser interpretado metaforicamente como o ato sexual, e a figura medonha ter uma função didática de coibir a prática e o desejo sexuais.

A mulher, em ambas as telas, está em uma posição que possibilita a leitura de um relaxamento ou de uma exaustão sexual durante o sono. Abildgaard, contudo, coloca outro corpo na cena (que pode ser interpretado como a alma desta mulher, que lhe foi arrancada pelo

[20] A força equina, associada a seus bufidos e relinchos, os saltos e coices, arretidas e volteios, a elegância do cavalgar e a firmeza de sua musculatura, os longos cabelos, a dentadura tão poderosa quanto as patas, a fúria e a docilidade, a pujança e a rebeldia que são capazes de demonstrar, fazem do cavalo um animal ligado ao mundo da morte e do erotismo.

demônio), o que reforça a interpretação de que o pesadelo está mais para o observador que para a figura feminina. O pecado é o sexo praticado por prazer, momento no qual o monstro estaria pronto para surpreender. A figura amedronta, ameaça e cumpre a função de transferir para o campo demoníaco os prazeres da carne.

O próprio Füssli voltou muitas outras vezes ao tema. Talvez a mais conhecida seja a de 1802 (Fig. 7), o que comprova o imenso interesse do século XIX pelas ligações entre morte, erotismo, demonismo e outros ocultismos. Nesta tela, mantêm-se as três personagens da versão original, mas foram acrescentados outros elementos: as figuras animalescas estão orientadas para a esquerda, o que indica que a mulher, com braços caídos quase ao solo e em posição totalmente desarticulada, já está morta. O cavalo fogoso está magnetizado à mulher exangue, percebe-se apenas retido pela cortina fechada. Ele compartilha com ela a coloração da pele, os cabelos longos desalinhados, a pulsão desejante que ela leva para a morte: ele a dominou à força[21]. O pequeno animal peludo, híbrido de raposa e coruja, ave e roedor, se acocora sobre a sonhadora, que já não respira. Trata-se de um gnomo ridente, folgazão, que também tem alguma coisa a ver com a desfalecida. Füssli confirma sua posição de pioneiro da pintura fantástica. Na mesinha atrás da perna lasciva, jazem um frasco e um potinho: sonífero? Absinto ou um elixir do amor? Com o passar dos anos, sua pintura tornou-se cada vez mais escura, sombria, fantástica. Sua modelo principal se tornaria sua mulher.

Questionadora também é a obra de William Blake, *Newton* (1795, Fig. 8) – cujo cientista procura em seus cálculos uma única verdade, porém em vão, pois o céu continua obscuro enquanto seu corpo estiver fechado, dobrado, sobre si mesmo. A tela sugere que a ciência é o eixo da nova cultura; Tucherman destaca que "delineada por um novo pensamento: de uma física jônica passamos ao pensamento do múltiplo e do um. De um cosmos mítico ao cosmos geométrico, onde o espaço se define por relação de distância e posição (...)" (TUCHERMAN, 1999, p. 32). Entretanto, se ela não ultrapassa os limites da racionalidade, não é capaz de compreender o mundo. Essa obra exemplifica a nossa proposta de uma leitura dialética para as obras. Desejamos ultrapassar esses limites na nossa análise.

---

[21] Anos mais tarde, Freud, em sua *Interpretação dos sonhos* (1889/ 1900), afirmaria que quando uma mulher sonha com um cavalo, ela está expressando um desejo sexual;

Newton

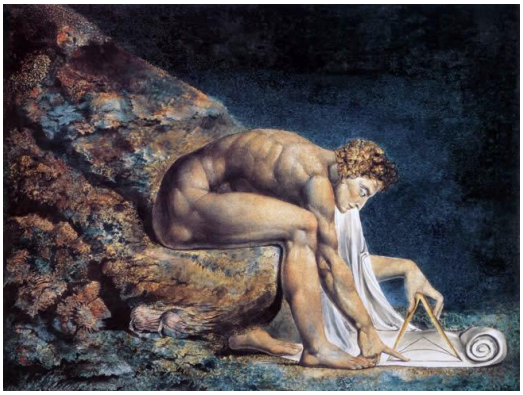


Figura 8- BLAKE. Tate Britain. 1795.

Cupido e Psiqué

Figura 9 - Bertel Thorvaldsen, *Cup LEE.* Ut Pictura poesias: Humanisme et théorie de la peinture: XVe-XVIIIe siècle. *Trad. Maurice Brock. Paris: Macula, 1967.*. Museu Thorvaldsen, 1807.

Nesse cenário, a escultura do dinamarquês Bertel Thorvaldsen, *Cupido e Psykhé (1807, Fig. 9)*, também é bastante contestadora das normas da arte desse período. Apesar de representar o corpo num belo absoluto, com a divina proporção dos membros e a juventude, trata da relação amorosa do deus do amor, Cupido, pela princesa mortal, Psiqué. Dessa forma, o casal esculpido reúne a razão ligada à emoção, a vida eterna à mortalidade, o amor à sexualidade.

Mas não foi apenas o período clássico que transgrediu ideias idealizadas sobre o corpo em um determinado período. O romântico, em oposição ao clássico, ligar-se-ia à arte cristã da Idade Média, ao Romântico e ao Gótico, mas problematizou a relação entre o homem e a natureza, tão pacificada no período anterior.

Assim, a partir do séc XVIII, surge uma filosofia da arte – a estética – que não se sujeitaria a uma norma, mas a um modo de ver e sentir, e destaca o fazer artístico (*poiesis*) em detrimento da *mímesis*. Neste período, surge a ideia de que a arte não nasce da natureza, mas da própria arte; logo, a natureza não é mais uma ordem imutável, mas um olhar.

Nessa ótica, a percepção sobre os corpos também é revisitada. A tela de Dominique Ingres, *A banhista de Valpinçon* (1808) questiona o padrão clássico de beleza feminina, ao repensar o belo não na forma corporal em si, mas na relação entre os componentes da representação artística, tal como linhas, cores, luminosidade. A fim de ressaltar esta ideia, o feio ganha espaço na arte, e a banhista é desenhada em formas um pouco desproporcionais, com pernas finas e a cabeça

pequena para um tronco bastante largo.

Segundo Argan (1992), no Ocidente, com o desenvolvimento da ciência e, simultaneamente, após sucessivas guerras, as quais produziram inúmeros mutilados, os outrora corpos monstruosos passaram a ser reconhecidos como nossos semelhantes, e as imperfeições adquiridas em combate, a ser vistas como doença.

Ieda Tucherman rememora que o espetáculo do horror provocado pelas guerras do século XX nos trouxe a real noção do que era ser o homem naquele momento: a busca pela purificação da raça, pela perfeição dos corpos, teve por consequência os corpos dos sobreviventes nos campos de extermínio nazistas (sem carne, sem cabelo); corpos mutilados, quase ausentes, após a bomba que explodiu em Hiroshima e as deformações genéticas por ela causadas.

Neste período, surgiram diversas próteses, e os deficientes passaram a ser vistos não mais como alguém de uma perna só, ou um ser amorfo, mas agora como homem sem um membro ou com um traço diferente, deformante. Contudo, para o diferente ainda sempre é criada uma categoria à parte, muitas vezes excludente. A discriminação é decorrência dos jogos de comunicação e poder.

Na era contemporânea, Picasso pinta *Guernica* (Fig. 16), em 1937. A monstruosidade da guerra Civil Espanhola (1936-1939), tratando como inimigos a cidadãos de mesma nacionalidade (no caso, espanhola), agora ocupa o lugar central na arte e causa muito mais espanto do que os corpos mutilados. O que a tela ressalta são exatamente as expressões faciais e corporais. Não há uma bomba, um estilhaço, uma arma de fogo, uniformes militares, exércitos ou qualquer outro signo bélico. Há, sim, as marcas da guerra nos corpos, faces, gritos e lágrimas das suas vítimas.

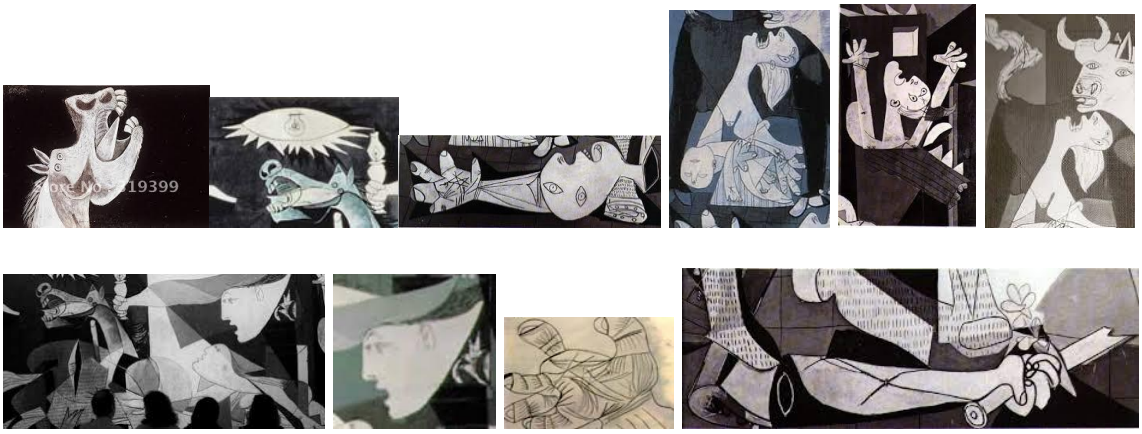


Figura 16- Sem título. Recortes de *Guernica* (Picasso, 1937).

Depois da guerra que terminou em 1945, gradativamente foi-se manifestando (a partir da mídia, da publicidade, do cinema) o enaltecimento de um determinado padrão para os corpos serem considerados belos.

No Brasil e no mundo, o número de cirurgias plásticas passou a crescer a cada ano, na busca por intervenções não reparatórias do corpo, mas visando simplesmente à restauração, ou mesmo à reconstrução, de partes sadias do corpo, para adequá-lo a padrões momentâneos de gosto.

A obra do pintor argentino Antônio Berni (1905-1981) nos ajuda a repensar a violência das intervenções não reparatórias cometida contra nossos próprios corpos. De encontro à busca por uma perfeição de beleza que jamais será alcançada, sua obra considera as proporções fora dos valores de gosto que nos são impostos socialmente, principalmente pela mídia. Na tela *Suzana y el viejo* (Fig. 17), a posição da mulher cria uma intertextualidade com a pose da célebre pintura de Vênus[22] (Afrodite), a deusa a beleza e do amor, de Velázquez (Fig. 18).

Suzana e o velho

Figura 17- BERNI. Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires. 1931.

Vênus mirando-se ao espelho

Figura 18- VELÁZQUEZ. National Gallery. Londres. ca. 1647–51 .

Contudo, essa beleza agora é observada num corpo fora das regras clássicas de proporcionalidade e harmonia. Diferentemente da pintura da tradição, na qual Vênus aparecia de costas, esta mulher se vira para o observador.

A figura do cupido é substituída pela figura de um homem, um anão, com sua cabeça desproporcional à largura do ombro e uma altura pouco superior à da cama. Este pequeno homem

reafirma a não obediência às normas da pintura e da perfeição dos corpos.

Situação análoga se encontra em outro óleo do mesmo Berni, *La Torre Eiffel en la pampa,* (1930, Fig 20). Ambos os quadros foram construídos com a mescla de pintura e colagens de jornal; texturas e técnicas. Sua arte arranha, não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma, as normas de harmonia e proporção, consideradas fundamentais para uma boa pintura.

La Torre Eiffel en la pampa

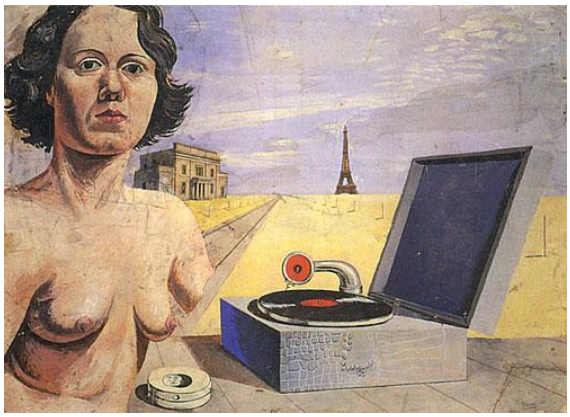


Figura 19- BERNI, 1930. Témpera y Collage.

Retomando Argan, quando este se refere à obra de Matisse a beleza quase monstruosa (cósmica e não física), indissociada da beleza do espaço. "(...) é preciso ir além, identificá-la como uma beleza nunca vista e quase monstruosa, sobrenatural, para além dos diferentes naturalismos do belo clássico e do belo romântico." *(*ARGAN, 1992, p. 259). Nesse sentido, Argan retira o pensamento maniqueísta do belo e do feio, e torna esta acepção mais complexa, tal como Campana o faz, em *Crime Delicado*.

Ao longo de toda a História, a arte resgatou valores e noções rejeitados, imprimindo nova leitura sobre a realidade e sobre os corpos, tornando-os mais ricos, pois múltiplos. Umberto Eco (2007) acrescenta que o belo nega o feio, menospreza, subestima, domina, subjuga, hierarquiza. Portanto, a beleza implica ações políticas e sociais.

Eco rememora que Karl Rosenkrantz, em 1853, já desenvolvia uma "estética do feio".

---

[22] Conforme notas de Seligmman-Silva ao *Laocoonte*, de Lessing (2007), para Leonardo da Vinci a pintura representaria a beleza, "*cuja característica maior é a divina proporção dos membros compostos em conjunto num mesmo momento"*" (LESSING, p. 15).

Para o filósofo e pedagogo alemão, o feio teria uma dimensão estética que não se identificava com valores negativos, logo, não é sinônimo de não-estético ou de indiferente. Como todo traço estético, o feio ocorre na experiência de um sujeito ao percebê-lo sensivelmente.

Eco ressalta que, na contemporaneidade, a feiura reagiu. Em função disto, o teórico postula a "autonomia do feio" – ao ganhar tantas acepções, o feio deixa de ser apenas uma negação do belo, torna-se complexo. Não é fortuito admitir que o feio mais comumente se manifesta nos traços fisionômicos e corporais. Todas as demais incidências da feiura são metaforizações do desagrado que a inconveniência corporal oferece.

Veremos adiante que alguns artistas, como Nebreda, permitem uma releitura do feio - ou até mesmo do asqueroso - que não circunda o belo, na tentativa de não eliminá-lo, pois o feio existe: está na miséria, no desenvolvimento desordenado das cidades, na violência urbana.

Passemos ao percurso histórico pelo viés do nu na arte. Em 1847, Courbet anunciou um programa que pretendia superar o clássico e o romântico, ao abordar a arte de forma direta, sem mediações orientadas entre o artista e a realidade. Esta doutrina implicou um novo olhar sobre os corpos, e o artista abriu espaço para um conceito bastante desprezado nas artes – o corpo nu, representado de forma sexualizada, tal como na tela "A origem do mundo" (1866, Fig. 10).

A Origem do mundo

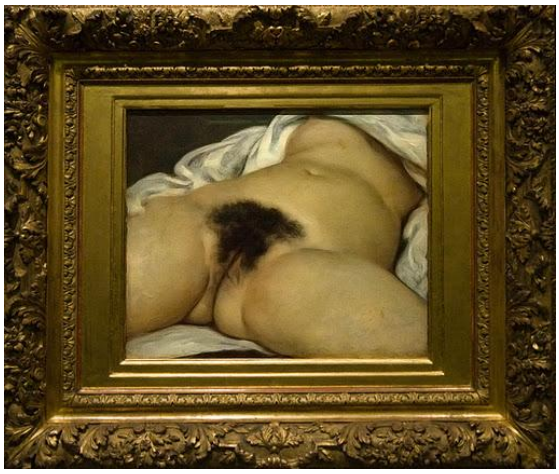


Figura 10- COURBET. Musée d'Orsay, Paris, 1847.

A Origem da Guerra

Figura 12- ORLAN, 1989. (Local indefinido)

A obra, ao retratar apenas o dorso feminino, enfatiza o signo pornográfico – a genitália

feminina com os pelos pubianos, representação evitada pelos escultores clássicos, pois os pelos retirariam o aspecto liso e belo da escultura.

Lessing observou que, tanto para o escritor, quanto para o pintor (categoria que estendemos ao cineasta[23]), a matéria da arte é o *páthos*, a emoção profunda de dor ou de prazer. Contudo, no sistema poético (poesia ou prosa), esse *páthos* é pungente, expressa-se na radicalidade; já no sistema visual (escultura, pintura, cinema) a emoção é contida para que a beleza se exprima. Portanto, a sujeição à beleza faz com que a arte visual restrinja sua expressividade, de alguma forma comprometendo-a à regra da conveniência do meio. Entretanto, a arte de Courbet rompeu com estas normas, incorporando o feio, o repugnante ou imoral, ao belo.

A imagem da tela de Courbet, associada ao título, representa ainda o poder feminino de construção e criatividade. É a instauração da concepção feminina do corpo em oposição à masculina.

Segundo matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, em 2013, pelo psicanalista Sérgio Telles, teria sido encontrada a parte superior do quadro, que mostra a face e os ombros da modelo, mas os especialistas ainda discutem sobre a veracidade da descoberta.

23 MICHAUD (2014, p. 25) desenvolve as ideias de Michael Fried, publicadas na revista *Artforum* em 1967, as quais versam sobre a diferenciação entre cinema e filme. Cinema significa arte de ficção e se inscreve como uma versão moderna de uma peça teatral, pois engloba condições de reprodutibilidade e de nova apreensão do espaço pelo público; já o filme seria a arte da presença, visto que os atores não estão fisicamente presentes, logo, este não pode ser definido como uma arte da representação ou da ficção.

O quadro **A Origem do mundo** tem uma história curiosa, à qual se acrescentou um novo capítulo semana passada. A tela foi pintada em 1866 por Courbet, a pedido de Khalil Bey, diplomata turco-egípcio e colecionador de quadros eróticos, que a possuiu até o momento em que, arruinado pelo jogo, teve sua coleção leiloada.

Figura 11- In: *Paris Match,* 1990.

Em 1889, o quadro foi encontrado num antiquário pelo escritor francês Edmond de Goncourt e, posteriormente, comprado por um nobre húngaro que o levou para Budapeste, onde escapou da pilhagem realizada pelas tropas russas no final da Segunda Guerra. Trazido de volta a Paris, foi comprado por Jacques Lacan, que o mantinha em sua casa de campo em Guitrancourt, na qual o exibia ritualisticamente a seus convidados. Após a morte de Lacan, a família cedeu o quadro ao Museu d'Orsay (...). A origem do mundo mostra os genitais femininos da maneira mais crua possível. Vê-se um torso da mulher, os seios, o ventre, as pernas afastadas, a frondosa cobertura pubiana e a vagina entreaberta. A novidade recente é que teria sido encontrada a parte superior do quadro, que exibe os ombros e a face da modelo, confirmando hipóteses anteriores que afirmavam ser ela a irlandesa Joanna Hiffernan, (...) que estaria envolvida afetivamente com Courbet na ocasião em que o quadro estava sendo pintado. Supondo a veracidade da descoberta, que ainda está em discussão entre os especialistas, podemos conjecturar quem teria seccionado a pintura e por que motivo. O quadro era tido como pornográfico e até muito recentemente mantinha essa conotação. Não é então difícil imaginar que o próprio pintor tenha resolvido mutilar sua obra com o intuito de proteger sua modelo. Ainda em 2009, livros cujas capas o reproduziam foram confiscados pela polícia em Portugal, e páginas do Facebook que o exibiam foram retiradas do ar em 2011. Não deixa de ser surpreendente que, em função do noticiário, sua imagem tenha aparecido abertamente em todos os jornais. A trajetória do quadro, dos porões da pornografia para a consagração definitiva nos salões do Museu d'Orsay, e deste para veículos de notícia de grande circulação (Fig. 11), mostra como a apreciação de 'uma obra está inevitavelmente atrelada aos valores vigentes no tempo e no lugar de seu surgimento'. (TELLES, 2013) [24].

[24] In.:http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=24&ordem=18

Em 1989, a polêmica tela foi parafraseada pela artista plástica francesa Orlan, que intitulou sua obra *A origem da guerra*. A imagem da tela, associada ao título, por sua vez, representa a destrutividade masculina e a violência machista contra a mulher. Assim, intensifica a dialética da representação do corpo e da alma femininos se potencializa *versus* a masculina.

As ideias dialetizadas no conjunto d' *A origem do Mundo* e d'*A origem da guerra* entram em concórdia quando trazemos à baila a tela *A modelo* (2005, Fig. 13), construída dentro de uma obra de ficção (*Crime Delicado*, BRANT, 2005), pois esta composição de Felipe Ehrenberg une os dois sexos (o pintor e a modelo), a fertilidade masculina e feminina, mas também pode simplesmente sugerir o desfrute do prazer feminino, mesmo em um corpo com um traço desviante.

A modelo

25 Figura 13 - Filme *Crime Delicado,* de Beto Brant, 2005. EHRENBERG, 2005.

Contudo, se considerarmos a narrativa, veremos que esta tela pode ganhar outras interpretações. O pintor pode ter substituído a figura masculina pela figura do crítico teatral Antônio, apesar de Inês estar numa posição nada propícia ao estupro (por cima do homem). Neste caso, a tela pode ser tomada como um resumo do ápice da narrativa (o momento do estupro) e, assim, não há concórdia. Permanece a guerra dos sexos.

[25] https://plus.google.com/+ThirstyrabbitNet/posts/eDuxFNBK1vK

Esta tela somente pode ser pintada em contexto social e político diverso ao dos períodos anteriormente mencionados, após se terem ultrapassado condicionamentos morais e religiosos. Na contemporaneidade, como veremos mais adiante, os corpos feminino e masculino ganham novos significados.

O artista plástico mexicano Felipe Ehrenberg tem liberdade para retratar dois corpos que ostentam despudor e concupiscência, valores de longa data execrados tanto pela cultura greco-romana quanto pela tradição judaico-cristã (poderíamos até simplificar, mencionando a verecúndia[26] do mundo ocidental). Os corpos da pintura filmada não são exatamente jovens, um deles está mutilado (sem uma das pernas), e ambas as genitálias são hirsutas, desenhadas sem o apagamento de pálpebras e pelos.

Retomando nosso percurso histórico, por fim, pelo viés da aproximação entre as artes, a arte fotográfica (ligada ao movimento impressionista na pintura) da década de 1860, como a de Nadar[27], reformulou a percepção da pictórica com esse novo instrumento de apreensão mecânica do real. Agora o corpo vivido se opõe ao corpo midiatizado.

A fotografia, que teve início em 1839, permitiu alcançar a precisão e, depois, com a cinematografia (1895), esta arte passou a registrar não apenas os movimentos, mas também lhes conferiu precisão. Tudo isso gerou grande mudança na percepção, na psicologia da visão, que deslocou a pintura para uma atividade de elite e abalou, inclusive a técnica dessa arte, antes delineada por linhas do contorno.

No diálogo entre a pintura e a fotografia, a percepção do corpo e sua representação também foi alterada, produzindo obras bastante criativas. Entretanto, alguns artistas já na Renascença jogavam com a percepção visual do corpo e do espaço, com o auxílio de lentes e da invenção de uma incipiente câmara escura, que deflagraria o *boom* da pintura holandesa, no séc. XVII.

Este é o caso da obra *Autorretrato no espelho convexo* (1524, fig. 14), do artista italiano Parmigianino, a qual distorce o espaço e parte do corpo do pintor (a mão em primeiro plano), através do jogo não apenas da imagem, provocado pela incidência da luz na lente, mas também da imaginação. Esta retratação permite o escape da arte dos padrões impostos à pintura, como o

[26] Mais forte que a mera vergonha, a verecúndia era considerada uma das mais importantes virtudes entre os romanos. Inclui, além do pudor, a sincera modéstia, o respeito e a discrição.

[27] Gaspard-Félix Tournachon (1820- 1910), mais conhecido como Nadar, foi um fotógrafo francês, responsável por organizar em seu estúdio uma exposição em 1874 de obras impressionistas de artistas independentes, a fim de apresentá-las ao público. (cf. ARGAN, 1992, p. 75).

da proporção das formas na retratação do corpo belo.

Autorretrato no espelho convexo

Figura 14- PARMIGIANINO,1524, Kunsthistorisches Museum, Viena. M.C.

Assim fez Parmigianino: a mão direita
maior que a cabeça, adiantada ao espectador
e desviando-se suavemente, quase para proteger
o que indica. Alguns cristais embaçados, velhas vigas,
peles, musselina plissada, um anel de coral seguem unidos
no movimento sobre o qual se apoia o rosto, que flutua
indo e voltando como faz a mão,
apesar de estar em repouso. É o que está
isolado. Diz Vasari: "Francesco decidiu um dia fazer
seu próprio retrato e tomou para isso
um espelho convexo, igual ao usado pelos barbeiros...
Encarregara ao torneiro uma bola de madeira e,
depois de dividi-la pela metade e reduzi-la
ao tamanho do espelho, com maestria
se pôs a copiar o que via no vidro",
principalmente seu reflexo, do qual o retrato
é o reflexo tirado.
O espelho pôde refletir tão só o que ele via,
o que foi suficiente para seu propósito: sua imagem
vidrada, embalsamada, projetada em um ângulo de 180 graus.
A hora do dia ou a densidade da luz
aderindo ao rosto o conservam
vivaz e intacto numa onda recorrente
de chegada. A alma se acomoda.
Mas, até onde pode ir fluindo através dos olhos
e voltar ao ninho ainda a salvo? Por ser convexa a superfície
do espelho, a distância aumenta
significativamente; quer dizer, o suficiente para demonstrar
que a alma é um prisioneiro, bem tratado, mas mantido
em suspenso, incapaz de ir muito mais além
do teu olhar quando intercepta o quadro.(...)

(ASHBERY, 1995, linhas 01-42).

Até pouco tempo, concebia-se que a pintura diferenciava da fotografia pela liberdade concedida ao traço empregado, na tarefa de representar fiel à realidade (caso fosse possível anular a subjetividade na captura das imagens). Constatamos mesmo que a mão humana sempre foi mais confiável que as máquinas, no imaginário de todas as épocas. Somente a pintura permitia deformar as imagens, permitia criar. Contudo Argan esclarece que a fotografia não retrata a realidade como ela *é*, conforme trecho a seguir:

> A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como ela é e a pintura a reproduz como se vê é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano influenciado

> pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. (ARGAN, 1992, p. 79).

Hoje, com o avanço da tecnologia, os programas de computador e as lentes das câmeras altamente desenvolvidas pela tecnologia, permitem que uma imagem, ou ainda uma filmagem, seja corrigida, deformada, que as cores sejam alteradas, com tamanha liberdade de criação, que nada deixa a dever para a atividade pictórica. A figura 20 exemplifica este apontamento.

A pintura de Parmigianino foi resgatada pela paráfrase fotográfica na contemporaneidade através das novas técnicas de apreensão das imagens e também na poesia do escritor americano John Ashbery (1995).

O Impressionismo, através da arte fotográfica, mudou o valor das formas: capturou com precisão o corpo em movimentos precisos, sem contornos definidos e com mais cores. Contudo, remetendo novamente à filosofia da arte de Füssli e de Blake, os Simbolistas surgiram não para se contraporem a essa revolução das formas, mas para ampliar seu postulado com a proposta de transformação também do conteúdo.

Os Simbolistas trazem a dúvida para as imagens tratadas como verdades objetivas pelos Impressionistas. O mundo objetivo é permeado pela subjetividade, problematiza o que é visto pelo Impressionismo como a realidade que se vê.

No Modernismo, na passagem do séc XIX para o XX, o sujeito em crise repensa seu papel na sociedade. Contudo, à sociedade moderna composta pela rica burguesia industrial não agrada uma arte questionadora. No interior das correntes modernistas nasce o Expressionismo (o sujeito imprime o objeto, a realidade) em oposição ao Impressionismo (é a realidade, o objeto, que se imprime na consciência, no sujeito).

A dança

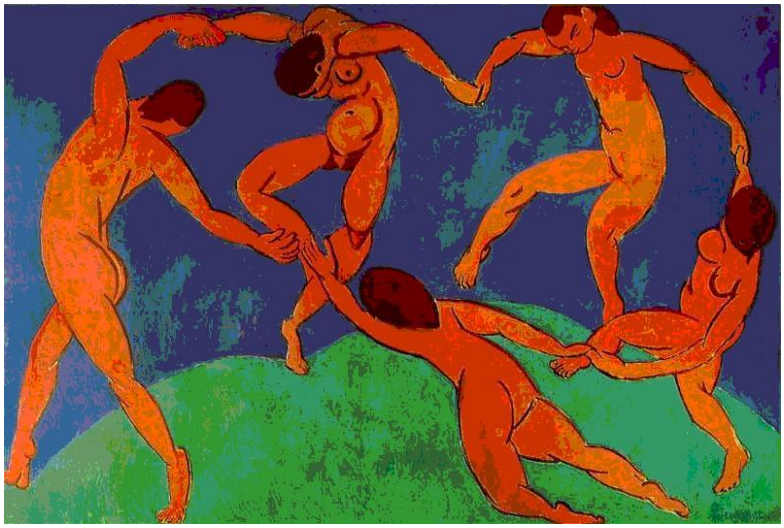


Figura 15- MATISSE, 1910. Museu Hermitage.

O quadro "A dança" (1910, Fig. 15) de Henri Matisse foi interpretado por Valéria Lima[28] em 2011, a qual destacou o movimento sugerido pela tela também através da curvatura dos corpos, que se modifica conforme o girar da roda na dança, tal como uma decomposição das imagens em sequência cinematográfica. O corpo midiatizado influencia a arte pictórica e o dialetismo é superado pela concórdia da representação das duas mídias. Contudo, o quadro vai além dessa observação, pois não reproduz fielmente a filmagem, mas reconstitui o mecanismo de reprodução de imagens em frações de segundo, que o olho humano não é capaz de ver. A pintura não parece desejar representar apenas o movimento, mas também o movimento que fazem os corpos ao dançar. Assim, associa-se e se dissocia ao mesmo tempo da mecânica da câmera cinematográfica e ganha expressividade própria, retirando o aspecto ultrapassado da mídia pictural.

Apresentado o cenário da história dos corpos, vejamos como os corpos são abordados no romance *Um Crime Delicado* e no filme que dele se origina. A análise mostrará que o discurso sobre o corpo reflete, muitas vezes, o discurso da repressão, que tende a culminar na tragicidade humana.

1.2 **Sérgio Sant'Anna: O padrão e os monstros**

Confirmando as mudanças no olhar em relação aos corpos, na década de 1990, Sérgio Sant'Anna propõe, através da bela Inês de *Um Crime Delicado*, a abertura das portas de um mundo em que os deficientes físicos (em diversas épocas vistos como monstros) parecem mais integrados à sociedade.

No romance, Inês é apresentada numa grande mescla caótica, desordenada, obscura, camuflada por espelhos: entre o visível e o invisível, a beleza padronizada e a fora do padrão. A personagem é descrita como uma princesa Russa, o que nos remete a noções de elegância, sofisticação, discrição. Surge envolvida numa aura de recato, uma reserva no comportamento. Contudo, essas ideias do narrador acerca da modelo caem por terra, após vê-la retratada nua na tela de Brancatti. Antônio, então, suscita uma dúvida no leitor sobre as intenções tanto de Inês e quanto do pintor. Antônio diz que pode ter caído numa armadilha para que o nome do artista plástico fosse promovido (e, ao final, realmente ocorre isso).

Como o discurso de Antônio não abre espaço para outras vozes, nós, leitores, não temos como saber se essas dúvidas em relação ao caráter de Inês e Brancatti procedem. Inês é uma personagem como Capitu, construída no romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*. Sobre as duas personagens (Inês e Capitu) são lançadas dúvidas de caráter pelos narradores (Antônio e Casmurro), ao leitor cabe tirar suas conclusões. Permanece o mistério pela forma da escrita do narrador-personagem, que impede que se ouçam outras vozes, que se escutem outras versões. Sobre a versão de ambos, ainda pesa um discurso declaradamente de defesa.

Em 2005, na adaptação de Beto Brant, a narrativa de Sant'Anna passa por fabulosa ressignificação, sob o influxo das mentalidades, do imaginário, dos hábitos e dos corpos de pessoas com necessidades especiais, conforme veremos a seguir.

Na cena inicial do filme, Inês, interpretada pela atriz Lilian Taublib, está num bar acompanhada dos amigos; a poucos metros, no mesmo local, Antônio, interpretado pelo ator Marco Ricca, bebe um chope solitariamente. Eles trocam olhares. Inês se despede dos amigos e chama Antônio para sentar-se à sua mesa. Após apresentarem-se, ela diz ao crítico:

---

28 LIMA, Valéria de Cássia Pisauro. Professora de Literatura, história da arte e cinema em Liceu-Terras do Engenho-Piracicaba-SP.

> – Antônio. Nome de Santo. Santo Antônio, Santo Casamenteiro. Santo Expedito, Santo das Causas Impossíveis... eu rezo todas as noites, mas n**ão peço porra nenhuma. Tá tudo certo na minha vida. Tudo que eu quero, eu consigo.** (BRANT, 2005. Grifo nosso).

Porém, em atitude contraditória a este discurso de felicidade, Inês retira um comprimido da bolsa, que é ingerido juntamente com uma bebida alcóolica, e acrescenta: *"Comprimido. Para facilitar a vida"*. (BRANT, 2005).

Nestas duas passagens da narrativa fílmica, podemos inferir que a personagem não está feliz. A teórica Julia Kristeva, no livro intitulado *As Novas Doenças da Alma* (2001), denomina "próteses da alma" os elementos que parecem preencher um sentimento de vazio no ser humano – a religião e o uso de drogas (bebida, remédio), conforme observamos a seguir:

> (...) a sociedade na qual o indivíduo moderno se formou não o deixa sem recursos. Um, às vezes eficaz, é a neuroquímica: nela encontram alívio as insônias, as angústias, certos acessos psicóticos, certas depressões. E quem iria discordar? O corpo conquista o território invisível da alma. Daí o ato. (KRISTEVA, 2001, p. 14).

Retomando a narrativa, Inês, após tomar o comprimido, parece encorajar-se para levantar da mesa e deixar que Antônio, e o espectador, percebam que ela usa muletas. Diferentemente das impressões que nos são passadas no livro, Inês é mais solta, dá altas gargalhadas, bebe, seu comportamento é mais ousado, permite-se no primeiro encontro um contato mais erótico. Essas diferenças fazem um contraponto entre livro e filme, além das diferenças entre a representação do nu na tela e na do artista plástico.

A jovem trabalha como modelo para um artista plástico, José Torres Campana (chamado Vitório Brancatti, no livro de Sérgio Sant'Anna). O artista pinta Inês e a si próprio em posições que simulam o ato sexual.

No tempo real da filmagem, a arte do personagem José Torres Campana – interpretado pelo ator e pintor mexicano Felipe Ehrenberg – é criada dentro da arte de Brant. Campana pinta Inês nua e não esconde nem corrige a ausência de uma de suas pernas – a modelo é retratada sexualmente, mas de forma bela na imperfeição que apresenta, e a tela é intitulada “A Modelo”. Diferentemente do filme, agressiva, absurdamente chocante, as descrições da tela, no livro, não parecem tratar de uma arte que choca. Antônio não parece se chocar propriamente com a

retratação do nu artístico em si, mas por se tratar do nu de Inês, da sua Princesa Russa recatada, por mostrar o seu "defeito" na tela. As descrições de Antônio são mais agressivas, no que toca à crítica que ele faz sobre a tela do pintor, do que a arte de Brancatti (Campana) propriamente. De qualquer forma, no livro, a tela também é cercada de mistério, pois há pouca descrição de suas linhas, de seus desenhos, de sua plástica.

A inversão da ordem harmônica do corpo se constrói a partir do membro defeituoso da mulher – a polarização (entre o corpo normal e o anormal, a beleza padronizada e a deformidade corporal) está no próprio corpo de Inês – seu corpo nos remete, inicialmente, a conceitos binários, os quais tornam-se ainda mais complexos, imbricados, à medida que a narrativa avança.

Ao observar não só a temática da tela, mas a exposição do corpo da bela Inês, o crítico fica muito atordoado. Na narrativa fílmica, repleto de ciúmes, vai até o apartamento da jovem, ultrapassa os limites morais e a estupra. A cena do estupro, para uns, não deixa dúvidas: não houve consentimento da modelo na consumação do ato sexual. Antônio a violou, e a modelo levou essa violência para o tribunal. Ela não possui uma das penas, o que torna ainda mais difícil a defesa no momento da violência sexual. Inês dizia "não" e mandava que o crítico fosse embora. Momentos antes, estava confusa com as acusações de Antônio.

Para outros espectadores, no entanto, o fato de Inês ter consentido a entrada de Antônio em seu apartamento, de não ter gritado durante a consumação do ato e de permanecer vacilante, envergonhada, constrangida, durante a cena do julgamento, são brechas para uma dúvida, potencializada pela decisão do juiz de inocentá-lo por falta de provas.

No romance, há também a consumação do ato sexual, mas a dúvida sobre o consentimento de Inês é inquestionável. Em *UCD*, o caso se torna notório e Antônio é caricaturado nos jornais na figura de um vampiro. Não há essa representação abjeta no filme.

A imagem de Antônio torna-se um misto de monstro – que desmantela a sua imagem de homem em vampiro, por cometer um ato perverso, monstruoso –, e de caricatura - seu comportamento, em determinado momento, provoca o riso e absorve toda a representação do corpo. Não há como separar o monstro da caricatura, a imagem opera em sentido duplo, de forma complexa.

O próprio termo *caricatura*, ensina o alcance de seu conteúdo: derivado de *caricátum*, forma participial de **caricáre* (verbo derivado de *carrus*, o que carrega, leva, transporta, mas também exagera, pesa, sobrecarrega), traduz-se por 'retrato ou escrito que, com intenção cômica

ou satírica, acentua até a deformação os traços característicos do modelo' (HOUAISS). Na França do séc. XVIII, a *caricature* já era compreendida como 'reprodução grotesca através de desenho ou da pintura' (HOUAISS).

Os monstros, no passado longínquo em que a palavra surge, denotavam um tipo de prodígio (por exemplo, homem com duas cabeças), testemunhavam um sinal dos deuses. Do latim, *monstrum,i,* a palavra significa 'objeto ou ser de caráter sobrenatural que anuncia a vontade dos deuses'. Liga-se ao verbo *monere*, "avisar", "advertir", que está na composição da palavra (*mon-strum*), cujo étimo é ***men-**, "pensar", do qual derivam *monitor*, *monumentum* ("que recorda"). De *monstrum* derivam também os verbos latinos *monstrare* e *demonstrare*, cujo sentido é evidente, em português.

Monstros são "os que mostram", os que nos revelam, os que permitem conhecer. O monstro opera tal como uma pedagogia do olhar, esta, observa Tucherman (1999, p. 19), é o que constrói nossa relação com o mundo.

> (...) ver é conhecer e a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói a nossa relação com o mundo. A relação entre especulação filosófica e fenomenologia – Ser é Perceber – é a de um vínculo forte, como aponta, com argúcia, Umberto Eco[29]
> *Speculum* – espelho; *spectabilis* – o visível; *specimen* – a prova; o indício, o argumento e o presente; *speculum* é parente de *spetaculum* (a festa pública), que se oferece ao *spectador* (o que vê, o espectador), que não apenas se vê no espelho e vê o espetáculo, mas ainda pode voltar-se para o *speculandus* (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e ficar em *speculatio* (sentinela, vigia, estar de observação, pensar vendo) porque exerce a *spectador* (a vista, inspeção pelos olhos, leitura dos agouros) e é capaz de distinguir entre as *species* e o *spectrum* (espectro, fantasma, aparição, visão irreal). (TUCHERMAN, 1999, p. 19-20). [30]

Ao observarmos o monstro, observamos, por analogia, nós mesmos. O monstro nos permite o ato de examinar, de especular, de pensar sobre a fragilidade física do nosso corpo e sobre as malformações genéticas.

Conforme antecipamos, o personagem Antônio é caricaturado como vampiro após a suposta monstruosidade que cometera contra uma mulher (e deficiente). Tucherman (1999) explica a metáfora do vampiro, que ao se olhar no espelho sua imagem não é capturada. A teórica rememora que o vampiro (que nos habita e é reconhecível em Antônio, misto de monstro e

[29] U. Eco. **Sobre os espelhos e outros ensaios**, RJ: Nova Fronteira, 1989. In: TUCHERMAN, 1999, p. 19-20.

[30] _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. RJ: Nova Fronteira, 1989. In: THUCHERMAN, 1999.

caricatura) não pode ser revelado na imagem do reflexo. O vampiro, então, representa o invisível. Antônio e Inês problematizam também a dicotomia entre o visível e o invisível.

Antônio, cuja imagem era inicialmente narcísica, visível, mostra sua face obscura, caótica, vampiresca. Antônio deixa vir à superfície o invisível (a monstruosidade) que habita o ser. Antônio, indubitavelmente, no filme, comete uma monstruosidade (duvidosa no livro), pois violenta o monstro (Inês) e instaura o caos (próprio do monstro).

O monstro representa o caos, o acaso, o imprevisto, o não calculado, o não conhecido, o que não se controla, o que não se quer ver, o invisível, o monstruoso e também a monstruosidade (o comportamento perverso, como o de rir do monstro, violentá-lo, capturá-lo, explorá-lo).

O monstro, quando aparece, dá a ver: o monstro mostra, logo pertence à categoria da desordem. O monstro mistura categorias que são por nós criadas e pensadas em separado: o homem x o animal; o que é próprio de um e de outro.

Inês, por sua vez, inicialmente obscura, caótica, torna-se mais visível, narcísica, através da pintura que tudo mostra. Neste momento da narrativa, a diferenciação marcada de Antônio e de Inês também se torna complexa, ao consideramos a trajetória de cada personagem tanto na narrativa fílmica, quanto na romanesca (neste último caso, pela dúvida dos acontecimentos).

No livro, Antônio afirma que não consegue se lembrar dos fatos e não sabemos ao certo se o crime ocorreu. Contudo, a narração dos fatos é bastante duvidosa, dado que Inês havia desmaiado minutos antes e não havia despertado por completo durante o ato sexual, mas o crítico narra que tudo foi feito de forma *delicada*, ao menos na sua imaginação.

Em ambas as narrativas, de formas pouco diferentes, Antônio toma as feições que seriam próprias do monstro, enquanto Inês, as que seriam próprias do homem, tal como a sensibilidade. Os personagens trocam de lugar até que se diferenciam a tal ponto que não identificamos mais quem é o monstro e quem é o homem. As diferenças entre monstro e homem são encurtadas, os traços que os diferenciariam se embaralham e percebemos que há no monstro um signo da realidade.

Os pares opostos (visível x invisível, belo x feio, homem x monstro, monstro x caricatura) se comunicam, articulam-se. Não há mais espaço para o pensamento dicotômico, não há mais como hierarquizar as categorias, o nosso olhar e nossas percepções são levados à aparente cegueira e à confusão, elementos necessários ao processo de descortinamento do que antes permanecia velado.

Complexificada, a nova forma de ver oferecida ao espectador (provocada pelo corpo do outro, que age no corpo do mesmo, de forma a decodificá-lo) implica nova forma de relacionar-se com o outro (o corpo recodificado) e com o mundo.

Vale ressaltar que, no livro apenas, Antônio claramente espera que parta dessa mulher frágil algum recato. Ao tomar conhecimento de que Inês participaria de uma mostra da pintura, imaginou-a como autora de telas que retratariam signos da natureza, vasos de planta, enquadrados na fórmula do aforismo aristotélico *ars imitatur naturam*[31] - "a arte imita a natureza"[32]

Nas descrições de Antônio, o rosto melancólico da modelo forma um contraponto com o erotismo de seu corpo. Então, ao longo da narrativa, a partir da observação da tela, o crítico teatral vai desconstruindo a imagem romantizada que ele mesmo fizera de Inês, e a mulher apolínea, meiga, frágil e santa torna-se dionisíaca, pecaminosa, imoral, profana.

Por outro lado, está claro, pela pintura de Inês, que a arte apresenta Inês diferente do que ela é vista em sua vida social, dado que se trata de uma representação estética. Mesmo manca, coxa, amputada, ela, retratada pela mão do artista, apresenta-se admirável. O corpo, na pintura, não corresponde ao corpo da modelo, ainda que o observador identifique que um pertence ao outro.

Fica provado, assim, que Aristóteles estava errado[33]. Guiados por Blumenberg (LIMA, 1999), filósofo da História da Arte, aprofundemos esta questão.

Conforme vimos, a **reflexão** permite compreender e conceituar o monstro e a monstruosidade. Ora, toda reflexão é reflexo. Os espelhos desempenham aí um papel formidável.

Ieda Tucherman (1999, p. 19) destaca que o corpo é um suporte das questões que permitiram que nos inventássemos. Nesse ato de revelar e reconhecer, a autora destaca o espelho, tecnologia capaz de capturar-nos em duas dimensões, altura e largura. O espelho revela, entretanto, somente uma parte de nós, a narcísica, a visível: "E parece que, desde a primeira possibilidade técnica do reflexo nas águas, a que o mito de Narciso faz menção, a grande aposta

---

31 ARISTÓTELES. Física II, 2, 194 a.

32 BLUMENBERG, Hans. "Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador". In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. Pp. 87-136.

33 Hans Blumenberg explica o equívoco aristotélico (baseado na quase homologia entre natureza e arte), no artigo traduzido por Costa Lima do qual extraímos apenas uma sentença que inicia glosando o pensamento aristotélico; em seguida, explica que o equívoco se perpetuou, na tradição: "A natureza e a 'arte' são estruturalmente equivalentes. Os traços característicos imanentes de uma esfera podem ser conferidos aos da outra. E assim está positivamente fundado que *a tradição sintetize a definição aristotélica na fórmula "ars imitatur naturam"* (BLUMENBERG: 1999, p. 88. Itálica nossa).

da tradição ocidental foi a de se constituir como reino da visibilidade universal (...).” (TUCHERMAN, p. 19).

Vimos anteriormente que Parmigianino, na tela *Autorretrato no espelho convexo* (1524, figura 14), retratou-se tal como estivesse diante de um espelho convexo, e criou a ilusão de uma terceira dimensão, a profundidade, através da imagem deformada. Esta pintura foi parafraseada em um *selfportrait* (Fig. 20), por meio da captura de imagens por uma lente fotográfica.

Figura 20- *Título e local*

Os Embaixadores

Figura 21- HOLBEIN, 1533. National Gallery, Londres.

Estas obras exemplificam o primeiro argumento utilizado por Blumenberg (LIMA, 2010), para demonstrar o equívoco de Aristóteles: “(...) a assinatura do homem criador tornou-se, na obra de arte, sempre mais agudamente articulada à sua potência cognoscitiva” (LIMA, 2010, p. 89). A reflexão, como a imagem parece demonstrar, é incitada pela mão deformada / deformadora do próprio pintor, seu membro mais importante, que ganha aparência monstruosa. Nesta reflexão estão incluídas as elucubrações a que a imaginação se consente. O escritor, como o pintor, cada vez mais consciente do seu trabalho criativo, forma e deforma de modo mais arrojado, firme, e quer ser reconhecido como autor; quer assinar a sua obra, gesto fundamental que, mesmo na era dos processos técnicos, subentende e ressalta a importância da mão.

A pintura de Parmigianino[34], que permitiu a paráfrase fotográfica, coincide com o momento

[34] PARMIGIANINO, “Autorretrato no espelho convexo”, 1524. *Museum of Art History*, Áustria.

histórico em que os autores querem autografar suas obras, garantir a identificação autoral, autoridade sobre o que escreveram e criaram. A criação artística muda de mãos; da natureza para o artista que a assina.

A obra do alemão Hans Holbein (1497-1543), *Os Embaixadores* (1533, National Gallery, Londres), figura 21, exemplifica o segundo argumento de Blumenberg "Como autocomprovação e testemunho de sua genuína potência de ser, a arte do homem moderno converteu-se na 'atividade propriamente metafísica desta vida'"[35]. (LIMA, 2010, p. 89).

No quadro de Holbein, uma superfície espelhada, em posição oblíqua, inconvencional, estranha, reflete uma fisionomia horripilante, uma caveira, que parece surgir do nada, mas está ali, entre dois amigos, dois embaixadores, homens da ciência e da política, ricos, cultos, socialmente importantes. Trata-se de uma *anamorfose*. De quem será o reflexo? Algo de estranho, monstruoso, paira no reino de Holbein e daqueles embaixadores. Esta é a dinâmica do monstruoso: reflexivo, surpreendente, inesperado, revelador.

O terceiro argumento de Blumenberg – "na pergunta pela articulação da natureza com a obra de arte, condensou-se a consciência do absoluto desse fazer" – pode ser exemplificado por *Um Crime Delicado* (1997). O imaginário da obra é surpreendente – surpreende mesmo em relação ao tempo que a gera, pois é mais avançado do que as práticas sociais vigentes no final da década em que o livro foi lançado. Referimo-nos ao contexto em que apenas se iniciavam as discussões sobre direitos dos portadores de necessidades especiais, sobre a violência contra a mulher e sobre preconceito, discriminação e preservação das mais expressivas formas de alteridade (de gênero, de raça e de crença).

Inês, para Antônio, é declaradamente um objeto do artista plástico, mas, ao violentá-la, o crítico a trata também como objeto de seu prazer. A questão de Inês parece versar sobre a realocação social de seu corpo como sujeito e não como objeto. A problemática do corpo a impele para uma urgência na conciliação do conflito de comportamentos sociais impostos e sentimentos e desejos recalcados.

Blumenberg apresenta ainda três argumentos para comprovar a superação moderna do pensamento aristotélico.

> A medição do espaço livre da liberdade artística, a descoberta da ilimitação do possível

[35] Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Vorwort an Richard Wagner*. *Gesammelte Werke*. Munique, 1920, v. 3, p. 20.

> contra a finitude do fático, a dissolução da referência à natureza pela **autoconcretização histórica do processo artístico**, dentro do qual **a arte é sempre gerada na e a partir da arte** – são os processos básicos que nada mais parecem relacionar-se com a fórmula aristotélica. (LIMA, 2010, p. 89-90. Grifos nossos).

A precisão dos elementos apontados se materializa dialeticamente, no romance que, narrado pelo crítico de teatro Antônio, já nas primeiras linhas, apresenta o corpo da personagem Inês – traços finos e delicados, cabelos claros, encaracolados, pele branca, lábios carnudos. Trata-se de uma beleza singular, em conformidade ao padrão clássico, que o faz lembrar uma princesa russa. Antônio acrescenta que a observação dessa mulher se deu através de espelhos paralelos com as faces refletoras uma de frente para a outra, daí resultando um número infinito de imagens da bela aleijada. A presença dos espelhos dá indícios de que, por analogia, a observação daquele corpo parte de um ponto próximo, mas pode levar ao infinito, e retornar até mesmo invertida, muito diferente do que ela é, no mundo tridimensional. "A ilimitação do possível", metaforicamente evocada pela reflexão '*ad infinitum'* através dos espelhos, "contra a finitude do fático". Mais adiante, percebemos que essa inversão é construída a partir da deficiência em uma das pernas de Inês: a "princesa russa" é coxa no livro e, no filme, uma amputada. Nas cenas seguintes, é revelado ao espectador que uma das pernas de Inês é mecânica e fica escondida debaixo de calças largas e compridas. Inês parece ter dificuldade nos movimentos, menos pelo defeito que pelo uso de tantos aparatos - duas muletas, prótese e calças largas. As restrições do acontecimento visível, concreto, comprovado e assegurado por alguma materialidade, mas sempre perspectivado e bidimensional, abrem espaço para o inesperado, na narrativa: o fascínio pela mulher "imperfeita"; o prazer que a aleijada é capaz de sentir de si mesma e a compreensão que ela tem dos inconvenientes da prótese, e mesmo o crime a que a fascinação leva – a confirmação de uma lógica paradoxal, no plano da correspondência inesperada entre *éros* (amor erótico) e *thánatos* (morte).

No romance de Sant'Anna, em decorrência dos fatos desencadeados após a observação desta tela (o crime de estupro supostamente cometido por Antônio contra Inês), o crítico se torna o autor ficcional do livro *Um Crime Delicado,* em cujas páginas ele descreve suas impressões sobre os acontecimentos.

A referência à natureza, no enredo, efetivamente se dissolve. A referência para o acontecido passa a ser a ficção escrita pelo possível estuprador. O narrador comprometido – com a arte e muito provavelmente com um crime – usa a narrativa dentro da narrativa como tribuna de

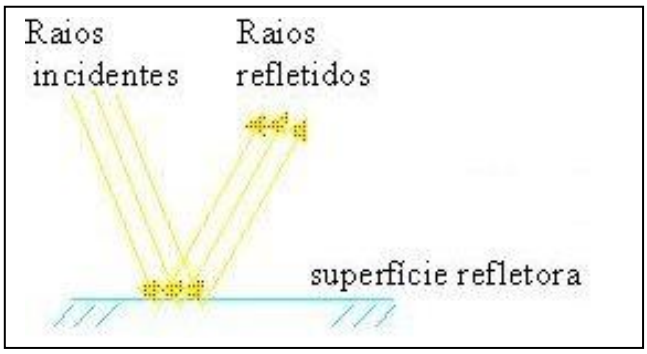
autodefesa.

O narrador que se vale da ficção para se defender, ao menos para atenuar sua culpa, nublar os acontecimentos, comandar o discernimento do leitor, é reflexo desta **autoconcretização histórica do processo artístico**, dentro do qual **a arte é sempre gerada na e a partir da arte.**

Esse olhar que parte do reflexo (e não do sujeito que olha para o espelho) pode ser interpretado como uma metalinguagem construída no livro. Conforme aponta Ruth Silviano Brandão Lopes, no artigo intitulado "A narrativa literária: um jogo de espelhos" (1983, p.1), a metáfora do espelho (reflexo, imitação, mimese) está tradicionalmente relacionada com o conceito de mimese, assim, deve ser estudada, para melhor compreensão de conceitos literários e da própria relação da literatura com o conceito que temos de real.

LOPES (1983, p.1) explica que o espelho cria sempre um duplo, supõe duas cenas, a passagem de uma dimensão para outra, mas que sempre reflete a anterior e não se esgota como repetição. Ao nível do discurso (literatura; dança; artes visuais e sonoras), esse processo também ocorre através de imagens (palavras escritas; movimentos; desenhos, traços e imagens escultóricas; sonoras).

Sant'Anna brinca com o jogo de imagens que se projeta em outras imagens ao construir uma ficção (a história narrada por Antônio) dentro da sua própria ficção. O discurso do autor (projeção do real) se desdobra no discurso do narrador ficcional (Antônio). Este constrói a ficção espelhada na ficção, tal como, no autorretrato, Parmigianino projetou o reflexo imagético do espelho dentro da sua própria imagem reflexa (a pintura).



Essas obras são fruto de uma consciência d**a arte sempre gerada na e a partir da arte (e não como imitação da natureza). As narrativas de Parmigianino e Sant'Anna têm o**

controle dos acontecimentos que estão sendo narrados. Por outro lado, vale lembrar que a narrativa não tem o controle das leituras que serão feitas sobre sua estrutura, o que a torna instigante, atual, viva.

O discurso, assim como o espelho, é jogo, engenho, engano. Quando estamos diante de um espelho, a imagem que observamos somente é possível devido a um jogo de luzes, denominado pela física como "fenômeno da reflexão"[36]. Este fenômeno ocorre quando os raios de luz que incidem sobre uma superfície voltam para o meio no qual ocorreu a incidência. Para que uma superfície polida seja considerada um espelho, ela deve oferecer de 70 a 100 % de reflexão aproximadamente.

Diante de um espelho plano, precisamos ficar em uma determinada posição, para que enxerguemos nossa imagem, pois os raios são refletidos numa única direção (paralelamente entre si). O jogo com espelhos fica mais palpitante, porque imagem especular conta com dois trunfos: a virtualidade e a inversão.

A pintura de Parmigianino não trata da reflexão de espelhos planos (como a de Antônio), mas sim de geração de imagem através de um espelho convexo. Este tipo de espelho tem a forma de calota esférica. Por que Parmigianino teria utilizado esta técnica do espelho convexo, e Sant'Anna, pelas mãos de Antônio, teria feito uso dos espelhos planos? Os espelhos planos restringem mais a visão, o que indica que a observação de Antônio sobre Inês era parcial. Por seu turno, os espelhos convexos são utilizados para criar um efeito de prolongamento da imagem. Dessa forma, podemos ver ângulos refletidos que não alcançaríamos através de espelhos planos. A perspectiva proporcionada pela superfície convexa torna o campo de visão ampliado. Contudo, existe uma angulação de abertura máxima para que se alcance uma condição de nitidez. Mesmo na convexidade, a imagem observada continua sendo virtual e não corresponde exatamente ao objeto tomado como real: a mão de Parmigianino está em proporções diferentes, maiores, pois a luz incide de maneira a deformá-la.

No mundo "real", temos a impressão de observar os seres e objetos tais como são aos nossos olhos. Contudo, nossa observação também ocorre por meio de reflexão (reflexão difusa). Não precisamos ficar diante das coisas em determinada posição para enxergá-las (como ocorre

[36] Reflexão / Espelhos planos: Fundamentos teóricos. Programa Educ@r. CDCC. USP SC. In: http://educar.sc.usp.br/otica/reflexao.htm

diante de um espelho plano), porque os raios que incidem nas superfícies microscopicamente irregulares são refletidos em todas as direções.

No mesmo sentido do fenômeno da reflexão da luz, opera o processo discursivo, artístico ou não. Os fatos, os seres, os objetos são mediados pela linguagem (sonora, visual, corpórea), de forma que a coisa em si passa, de uma forma ou de outra, mais ou menos eficazmente, por uma tradução. Sabemos, entretanto, que traduzir é trair. Em outros termos, o olhar de um observador se comporta como a luz incidente sobre a superfície de um corpo, e o discurso proferido (por meio da linguagem visual, verbal, corporal, sonora) desse observador as traduz como a luz refletida.

Assim, pela linguagem, aquilo que é tomado como real, fisicamente falando, é apenas um reflexo, que deve ser observado e refletido por vários ângulos, várias pessoas, em várias épocas. Assim se consolida esse processo de travestimento da linguagem na observação do que tomamos por real. A poética do espelhamento (em cujo centro está Narciso) de Sant'Anna e de Parmigianino nos convida a observar esta trama engenhosa do discurso como reflexo – revelação e enigma.

O discurso literário, engenhoso, tramado, cheio de artimanhas, instala-se, na medida em que se desautomatiza o discurso quotidiano. Provoca uma reflexão decorrente da observação e da tradução desse mundo criado (tomado como verdadeiro) pela linguagem. Os primeiros a se darem conta deste processo foram os sábios poetas, que traduziram suas observações através de mitos orais. Em seguida veio a poesia.

Eco, no mito narrado por Ovídio, é desprezada por Narciso e isola-se nas montanhas. Eco representa a palavra. Castigada pela deusa Juno, Eco passou a ser aquela que devolve o som ao silêncio. Torna-se uma ninfa falante, que fala por repetição. A causa do castigo foi a habilidade que Eco dominava de pronunciar longos discursos para distrair a atenção de Juno na vigília das ninfas. Estas, enquanto Eco expunha seus méritos orais e se expunha aos ciúmes da soberana olímpica, tiveram tempo de se esconder da deusa. A palavra de Eco ludibriou a filha de Saturno, acarretou à ninfa a perda do seu dom, a palavra: doravante poderia somente duplicar os sons e repetir as palavras ouvidas[37].

Eco, como metáfora do discurso, que remete a outros anteriormente ditos, representa o esforço, através da repetição, da sua reelaboração, que permite a continuidade tencionada com a

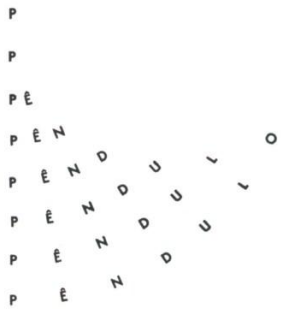
[37] OVIDIO, 711-771 d.C., As Metamorfoses, Livro III, In: ZAMBOLLI, 2002

superação de ideias. Ainda que pela repetição, Eco consegue expressar-se e o faz com personalidade. Apesar de observarmos reflexos das coisas e traduzi-las também pelo travestimento do discurso, não podemos negar a importância da linguagem, instrumento de expressão de cada um e do seu olhar sobre o mundo. Na arte, essa expressão ocorre de forma critica, reflexiva, capaz de desvelar diferentes máscaras de quem profere. Vela, desvela e revela, tal como a narrativa de Sant'Anna e Parmigianino: o reflexo revela, engana, esconde.

Pelo mesmo fenômeno trabalha a memória (utilizada por Antônio para escrever o livro). ZAMBOLLI (2002) retoma Alfredo Bosi para argumentar que a imagem mnemônica é um ícone do objeto fixado na retina, é um modo de presença que tende a manter a realidade do objeto, sua existência em nós. Assim, o passado se materializa no presente. Essa imagem pode ser guardada mentalmente e suscitada através do mecanismo de memória, que seria "uma reconstituição ou reprodução mental de sensações ou impressões predominantemente visuais, que o espírito reelabora, associando-as a outras, similares ou contíguas." (In: ZAMBOLLI, 2002).

Zambolli destaca que imagem-poética corresponderia, talvez pela capacidade de a poesia expandir suas estruturas verbais em visuais, à fotografia (acrescento, ou à pintura), a qual se forma a partir de outra imagem observada pelo poeta. Assim, imagens geram imagens, e, diferentemente do que reza o adágio aristotélico, não é a arte que imita a natureza. O olhar que a observa, como vimos pela metáfora do espelho, engana-nos sobre as propriedades naturais do que vemos e reflete as aparências.

Ricardo Aleixo.
Título e Local indefinidos



Ernesto Castro.
Título e Local indefinidos.

Rachel. Título e Local indefinidos

A narrativa fílmica de Beto Brant também é atravessada pelo fenômeno do espelhamento: as lentes cinematográficas criam uma imagem reflexa, depois, reproduzem estas imagens; a obra também se espelha no romance de Sant'Anna; o corpo de Inês é espelhado na tela de Campanas; e os corpos filmados do pintor e da modelo são duplicados em um rascunho do artista em tempo real.

O mito de Narciso permeia a narrativa de Sant'Anna em outros pontos: a reflexão sobre o sentido da existência individual de Antônio; a excessiva preocupação e reflexão sobre a imagem exterior (enquanto Antônio preocupa-se com a imagem social, que o faz escrever o romance, Inês, no filme, preocupa-se e sofre com a imagem física, conforme é possível perceber nos diálogos da cena do primeiro encontro mais íntimo entre a modelo e o crítico); "a problemática da identificação entre o 'eu' e o 'outro', entre o 'sujeito' e o 'objeto'".[38] O espelho é capaz de reproduzir imagens, criar um duplo que o contempla na medida em que é contemplado. Esse duplo é um outro ser, misterioso, ambíguo, pois multiplicado. Ele é capaz de problematizar os polos, torna o real imaginário, o belo em feio, a verdade em mentira, o padrão em monstro, enfim, tornar o pensamento complexo.

1.3 **Beto Brant: Nem homem, nem mulher: o corpo ambíguo dos travestis**

Tudo que é profundo gosta da máscara.
Friederich Nietzsche
(*Para Além Bem e Mal*, §40).

No livro *UCD*, há a menção à palavra "travesti", no trecho em que Antônio tece um comentário crítico sobre a adaptação de uma peça, aborda os figurinos e remete ao desfile de blocos de carnaval carioca, conforme observamos na extração a seguir:

> (...) mesmo o leitor que não assistiu à peça poderá concluir que o espetáculo teve um *grand finale* modernista, ou quem sabe pós-modernista, pouco importa, mas sem dúvida

[38] In: ZAMBOLLI, 2002.

> carnavalesco, como sói acontecer neste país, assistindo-se ao desfile de um bloco composto só de mulheres e travestis. (*UCD*, p. 82).

Da palavra "travesti" nasce uma cena do filme *CD* de Brant. Ainda na esteira dos corpos dissonantes, Beto Brant mescla cenas aparentemente sem conexão com a história central de Inês. Em um bar, dois travestis conversam sobre o amor, dinheiro, sexo.

O cineasta permite-nos a observar os corpos que possuem um traço diferenciador (Sant'Anna o fizera com os deficientes; Brant prolonga o olhar acomodado projetando-o sobre os travestis) e, através deste olhar deslocado, somos levados a repensar nossos conceitos sobre os corpos padronizados.

Caímos na malha vocabular – do eunuco[39] histórico (GREEN, 1998): gay, transsexual (já em desuso) e transsexuado ou intersexo e transgênero – que corresponde ao *páthos* em relação ao seu próprio sexo anatômico, de tal forma que deseja fazer uma transição de seu sexo de nascimento para o sexo oposto com alguma ajuda médica (terapia de reatribuição de gênero). A sensação de desconforto ou impropriedade se expressa pelas múltiplas palavras que não alcançam o estatuto de conceito; rodeiam, mas não definem a criatura encoberta por eles.

Os travestis constituem, neste conjunto, um caso à parte, pois sequer almejam uma cirurgia de reatribuição de sexo. Eles vivem a fantasia, a ficção do ***crossdressing*** ou com o comportamento ***drag queen***. Podem ser descritos como transgêneros, mas não transexuais. Pois neles prevalece o fetichismo do *travestismo, que* quase nada tem a ver com transexualidade. O *fetichismo* da travestibilidade das travestis é um tema literário e artístico de alta rentabilidade, como o demonstrou de forma pioneira, no Brasil, a pesquisadora Maria Consuelo Cunha Campos[40], em *De Frankenstein ao transgênero: modernidades, trânsitos, gêneros* (2001).

Nele, Consuelo C. Campos analisa o sonho alimentado pelo progresso científico, capaz de tornar possíveis as mutações corporais, e abalar determinações de gênero, questionar o binarismo tradicional sobre a qual a questão das identidades sexuais se funda. Ambas as questões reveem a base puramente biológica de valores, que pretendem ignorar realidades físicas, determinadas pela

---

[40] Nesta pequena grande obra, foram abordados o mito de Frankenstein, na obra de Mary Shelley (de 1818) e a peça *M Butterfly* (1988), de David Henry Hwang, que parodia a ópera de Puccini na qual se celebra o amor entre um oficial de marinha norte-americano e uma jovem japonesa. Em 1993, aparece o filme (E.U., David Cronenber). Nas palavras da saudosa pesquisadora, "Peça e filme constituem leituras desconstrutoras da cena etnocêntrica e sexista

imaginação e pelo desejo.

Severo Sarduy (1979) observa que, nos travestis, as fronteiras são apagadas, pois "O retrato se converte em borrão, o desenho em rascunho, já que se trata de um travesti, de alguém que levou a experiência da inversão a seus limites." (SARDUY, 1979, p. 46).

O corpo dos travestis, pelo qual a imagem masculina é alterada por meio de trajes, trejeitos e acessórios femininos, criando um ambíguo mascaramento do homem em mulher (mas que não é mais homem, nem agora se torna mulher), este corpo experimenta a sua inversão ao máximo, tornando-se um verdadeiro protesto contra qualquer tipo de imposição aos corpos. Contudo, este estranhamento da forma pode tornar-se risível por conta do caráter absurdamente falso, conforme observa Sarduy. O riso, muitas vezes depreciativo, indica a nossa incapacidade de lidar com as diferenças. Neste caso, é opressor do comportamento homossexual, de forma a estabilizar o que é o padrão masculino e feminino.

Dito de outra forma, o travesti é uma negação da totalidade masculina ou feminina, mostrando-nos que esta relação é complexa e não pode ser imposta. Além disso, o travesti se permite ter relações sexuais por prazer, por amor ou somente pelo dinheiro, conforme o diálogo provocativo no filme de Beto Brant.

> - Você tá amando ele?
> - Não é amar. Tô apaixonada por uma ideia de que pudesse, de repente, ser ele.
> - Acorda! Bola pra frente! Clientes.
> - E você? Me fala de você. O que você ganhou hoje na rua?
> - Encontrei um bofe incrível. Ele me pediu pra comer ele. Foi ótimo.
> - Eu não entendo como um homem pede pra que você possa, enfim, que você foda ele. -
> - Foi ótimo. Ele me deu muito dinheiro.
> - E só valeu pelo dinheiro?
> - Só.
> - Eu não tô satisfeita só com o dinheiro. Eu quero mais que dinheiro, aliás, eu troco dinheiro por amor.
> - Eu também quero mais que dinheiro. Quero jóia. (BRANT, 2003).

Algumas reflexões de Maria Consuelo Cunha Campos (2011) aprofundam a posição contraditória do travesti, no sentido do exercício da racionalidade. O travesti tem uma grande preocupação com a estética, com a performance, com a teatralidade das relações sociais. Muitos travestis são, geralmente, artistas, pessoas talentosas, ligadas à moda, às artes plásticas, ao artesanato, cabeleireiros, esteticistas, funcionários de grifes, de apoio em eventos, enfim, seres

---

sobre a qual o Ocidente hegemônico veio encenando o drama de suas relações com o Outro" (cf.

cuja qualificação testemunha um tipo de inteligência criativa, racionalidade sensível e mentalidade vanguardista, emancipada e até visionária. Ao mesmo tempo, eles têm algo das figuras ficcionais, que representam um papel, criam seu figurino, dependem da maquiagem, praticam um exibicionismo lúdico, totalmente afetado e artificial.

No filme *Crime Delicado*, entretanto, os travestis não entram em cena glamourizados, maquiados, vestidos em belas roupas. Ao invés disto, o cineasta os mostra em sua decadência, em sua feiura, maltratados pela vida, marginalizados, violentados, discriminados, tal como produtos do triunfo da repressão capitalista, consumista, que precisa padronizar os corpos para manter a ordem e potencializar as vendas da indústria da beleza. Ainda assim está presente o exagero na fala, nos gestos, enfim, uma afetação comportamental e o mascaramento do homem em mulher. É interessante pensar como esse grupo questiona a identidade de gênero, que se torna móvel, transitória, conforme destaca Maria Consuelo Campos (2011, p. 52).

No artigo intitulado "Terceiro Manifesto Camp", Denilson Lopes (1997) destaca outros pontos importantes ligados ao travestimento: a subjetividade e o esteticismo. A subjetividade contemporânea tem como principal problema a relação entre homem e mundo (p.2). O espaço público passou a ser vivido em termos pessoais, foi psicologizado. Por seu turno, a sociedade tornou-se intimista, homogênea e segregadora. Mais celebratória e menos politizada. "A não ser pela arte, o espaço público parece trivializado pelo consumo e turismo, desprovido de uma experiência humana". (LOPES, 1997, p.2). Isso nos causa um terrível mal-estar.

Tal como o personagem Antônio, o indivíduo contemporâneo é solitário, defensivo, narcísico (fechado em si, na sua intimidade), como consequência do afastamento da subjetividade. Como Denilson Lopes destaca, "A capacidade de ser outro, de compreender um outro se rarefaz" (LOPES, 1997, p. 2).

Em meio a estas questões, o pesquisador resgata a posição de Lipovetsky[41] acerca da moda, que transita do consumo à identidade, como possibilidade de pluridade, através da fantasia. O real é fantasioso, repleto de crenças, costumes, fruto de determinado olhar padronizado que se torna comum e imperceptível. Tudo o que está fora desse consenso sobre o real é visto como fantasioso.

As fantasias podem nos fazer perceber quão fantasiosa é a realidade. Os travestis

---

https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11953/11220).

[41] Gilles Lipovetsky (Millau,1944) é um filósofo francês

(mascarados e fantasiosos) podem desvelar a fantasia da realidade, retirar algumas das máscaras do próprio mundo. A realidade passa a ser vista como subjetiva.

Pela via da máscara e da fantasia, Denilson Lopes toca o travestimento também pelo ponto de vista estético (esteticismo). Baseado nas ideias de Susan Stong, Denilson Lopes destaca o travestimento como um traço do *Camp* - palavra oriunda da língua inglesa, cujo sentido conotativo designa um comportamento exagerado, artificial, por vezes brega, que culmina numa estética irônica, crítica, debochada, capaz de desvelar o comportamento dominante.

O camp, "que procurou dar mais visibilidade e mesmo assimilar comportamentos originários de tradições culturais mais diversificadas e 'menores' dentro da história ocidental (...)" (LOPES, 1997, p.5), percebe o mundo como um teatro. Constrói um imaginário relevante em seu conjunto de imagens e atitudes. O camp está associado a uma sensibilidade gay, não a pessoas gays. Contudo, os travestis estão ligados ao camp por uma predileção pelo exagero, pelo brega assumido, a artificialidade, a afetação nada intimista. Os travestis possuem um tipo de esteticismo e uma forma de ver o mundo como fenômeno estético (LOPES, 1997, p.5).

Na obra de Beto Brant, o travesti, mesmo desglamourizado, permanece como travesti. Ainda assim, leva para a obra cinematográfica uma estetização da vida, uma ludicidade, uma teatralidade, a indicação de artificialidade. Dessa forma, os travestis constroem um campo semântico (um imaginário) rico, ambíguo, plural, logo, relevante, ao formar um contraponto com a uma moral universal (heterossexual e misógina). Segundo Lopes (1997):

> A estetização da vida cotidiana implica uma revitalização lúdica da comunicação, da representação, artifício de sedução e liberação de uma identidade individual única. A aparência do vestuário faz do próprio corpo algo indeterminado, indefinido, fluido. (LOPES, 1997, p. 5)

Tangentes ao travestimento estão os personagens centrais do filme *Crime Delicado*. Numa primeira leitura (aquela que se escora em esquematismos e acaba reduzindo complexidades a oposições extremadas), Inês pode ser lida, na obra cinematográfica, como expressão artística da luta das minorias na busca de direitos (das mulheres e dos deficientes), tais como os de expressão, de pluralidade, de liberdade sexual (contrária à misoginia). Também como este grupo, o corpo de Inês é fluido: transita entre o perfeito e o imperfeito, o belo e o feio, o sedutor e o repugnante. Por seu turno, Antônio, ao violentá-la (no filme *CD*), faz-se representante da opressão, da misoginia, do patriarcado. Nesse sentido, pune Inês por ter manifestado a diferença

corpórea e a nudez sexualizada, que escapa à submissão ao homem e às prescrições morais do recato.

A inserção dos travestis na película de Brant pode ter sido motivada por outras causas. Tal como o próprio travestimento, outras possibilidades de leitura ficam mascaradas na obra de Brant. O travesti pode indicar simulacros da narrativa fílmica e romanesca. Por trás da máscara, o verdadeiro e o falso perdem o sentido. Podem indicar a simulação e a dissimulação. Imitam as mulheres em sua aparência, em sua superficialidade, como produto da imaginação masculina. A mulher, no imaginário sexista, é imagem, aparência, artifício, objeto de desejo. Ambos, contudo, buscam algo para além das ideias misóginas: aspiram à identidade e à essência, uma profundidade.

Podem ainda trazer as ambiguidades dos fatos narrados por Antônio na narrativa romanesca; trazer a teatralidade do mascaramento, a estética exagerada, o estilo tragicômico, tão presente no romance, quanto na narrativa fílmica. Podem reforçar a importância das minorias e de seus movimentos na luta contra a padronização da beleza, contra a padronização comportamental; reforçar a violência sofrida contra aqueles que representam uma ameaça à ordem antropocêntrica.

No Brasil dos anos 1970, a figura dos travestis ganhou importante destaque através de um grupo de teatro e dança ligado à contracultura. Na luta arma da contra a ditadura do Governo Militar, o grupo *Dzi Croquettes (*bailarinos e atores desobedientes e debochados) se tornou símbolo da liberdade de expressão do corpo.

Integravam o grupo homens de saia, travestidos de mulher, mas nem todos eram na realidade travestis. Em função da qualidade técnica e da receptividade de sua proposta artística, divulgaram ideias até então impronunciadas publicamente entre nós: que o ser humano não se divide em apenas dois gêneros; que a androginia é um dos aspectos da cultura antropofágica brasileira; que a violência não é exclusiva de homens, nem todo homem precisa ser violento, nem a sensibilidade existe só nas mulheres, nem toda mulher tem de ser "maria mole".

Os *Dzi Croquettes* desempenharam um papel educativo, no sentido de trazer esclarecimentos sobre o disparate de uma sociedade econômica, material e tecnicamente avançada, como a brasileira, ainda encarar as diferenças sexuais de forma redutora; enxergar homem e mulher por meio de uma visão simplista, maniqueísta etc. Afinal, como pessoas, todos temos muito tanto do feminino quanto do masculino.

Atualmente, essa forma de expressão e performance dos DZI Croquettes, tal como a de Ney Matogrosso, ou mesmo a "bicha louca", tem sido cada vez mais rechaçada e substituída pelo "macho gay".

> Mesmo a crescente normalização do meio homossexual tende a rechaçar o camp, como se pode ver pela substituição da bicha louca pela figura do macho gay, como mistura de ideal e auto-imagem. O que nos anos 70 foi uma resposta criativa ao esteriótipo gay de almas femininas em corpos masculinos ou de pessoas incomuns, longe do cotidiano, hoje é sobretudo um elemento da indústria do corpo perfeito, reafirmação impositiva da imagem do 'gay saudável' (LOPES, 1997, p. 8)

No intuito de afastar o riso e integrar o *status quo*, os homossexuais rejeitam os travestis, representantes de uma estratégia corrosiva da ordem. Consequentemente, enfatizam "mais uma inclusão legalista e respeitosa do que a procura de uma sociedade multicultural" (LOPES, 1997, p. 11).

Os travestis, este grupo andrógino, ambíguo; impele a repensar o comportamento homossexual como "a manifestação do corpo como consciência diante de certos valores"? (RAWET, p. 41). Maria Consuelo Cunha Campos (2001) destaca que os valores impostos pelo patriarcado, que tem como consequência a dominação violenta sobre os corpos e comportamentos de homens e mulheres (de forma a garantir o desempenho de papéis determinados, tradicionais, de gênero, que envolvia projetos de povoamento no Brasil e a transmissão patrimonial), entraram em crise no mundo moderno.

Este fato ensejou atingiu os alicerces da identidade feminina (movimentos feministas desde o século XIX, na França; e século XX, no Brasil) e também da masculina (desmoronamento da virilidade moderna à época da Primeira Guerra, cujos autoritarismos totalitários visavam um retrocesso de conquistas das minorias em pleno século XX). As mulheres (com o feminismo) e os transgêneros (nos grupos referidos por identidades antes ignoradas) lutaram em prol de direitos e pela multiplicidade das identidades de gênero.

O primeiro efeito do novo quadro é a percepção de que o sexismo estrutura uma ordem nas relações sociais entre os sexos e sexualidades, que gera uma subordinação psicológica e cultural do outro. O aspecto perverso da prática sexista é privilegiar um determinado gênero ou orientação sexual em detrimento de outro(a), origem de percepções exacerbadas e maléficas como o machismo (forma socialmente aceita de misoginia), a androfobia (muito menos visível, também

denominada misandria) e a homofobia[42].

Estes e outros nomes fazem parte de uma prática ideológica que organiza as relações entre os sexos e usa as diferenças naturais para justificar e legitimar práticas que começam na esfera privada (familiar, sexual, patrimonial) e atinge à esfera pública (política, cultural e social). Dessa forma, os grupos minoritários (mulheres e transgêneros) tornam-se contestadores do *status quo* cultural, político, social, e são, portanto, achincalhados, rejeitados, ironizados, violentados, marginalizados.

> Quando um número significativo de pessoas, no mundo, a cada ano, torna-se vítima de crimes de ódio unicamente pelo que são, isto é, tão somente por questões identitárias, o projeto herdeiro do Iluminismo, ancorado na Razão, demonstra sua incapacidade de realizar a pretensão da Modernidade em tornar-se alavanca do bem-estar generalizado, entendido como progresso.
> Violência física, agressões motivadas unicamente por diferenças dos agredidos em relação aos agressores, integram práticas de poder de uma pedagogia do desprezo, visando ao confinamento das diferenças a guetos. (CAMPOS, 2011, p. 55).

Num passado longínquo, o travestimento feminino de rapazes era típico das iniciações, um rito de passagem aplicável ao momento de ingresso num grupo. Podia estar ligado a provas de força, à capacitação para uma tarefa ou à conquista de uma mulher. Aquiles[43], Héracles[44] (o Hércules latino) e Dioniso[45] (o deus do vinho e da orgia) são célebres travestidos míticos. As Amazonas – mulheres que se comportavam como homens – só não eram ameaçadas por Dioniso. De qualquer forma, era constante o laço entre travestimento e união sexual, agregação definitiva dos jovens à virilidade total. É recorrente a existência de deuses duplos, em todas qualquer mitologia. Entre os gregos, ao menos, a androginia simbólica devia ter um valor positivo e benéfico: cada um dos sexos recebendo alguma coisa dos poderes do outro (DELCOURT, 1992).

É ainda Maria Consuelo Campos (2001, p.62) quem nos rememora que os papéis femininos nas tradicionais óperas da China, tal como na Ópera de Pequim, eram desempenhados por

---

[42] In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sexismo

[43] Não está em Homero, mas Tétis, mãe de Aquiles, para evitar que o filho fosse enviado para Tróia, mandou-o para a corte de Licomedes travestido de mulher. Guerreiros gregos pegaram-no, entretanto, numa armadilha: mostraram à estranha jovem suas armas – neste momento Aquiles se traiu.

[44] Héracles se traveste com as roupas da esposa, Ônfale, para entretê-la, enquanto esta trabalha. Sente-se bastante à vontade, entre criadas, no gineceu, o que quer dizer muita coisa (NUÑEZ, 2014).

[45] Trata-se essencialmente do deus da máscara, o mais afeminado ou, ao menos, ambíguo dos deuses.

homens feminilizados para este fim desde a infância, por vezes através da violência sexual (estupro ou mutilação sexual) ainda na infância ou na puberdade, dado que, nesta cultura sexista, de submissão da mulher ao homem, esta não podia exercer nenhuma profissão fora da esfera privada, ensejando numa grande violência contra ambos os gêneros.

Pois é justamente o travesti a figura social que abala o sexismo. Esteticamente, o travesti é *camp* - brega, exagerado, afetado – comunica e reauratiza (no sentido de recuperar a aura perdida), por meio do lúdico, do artifício, do mascaramento, um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo e se portar diante dele como fenômeno estético, capaz de reconciliar a marginalidade com a ubiquidade, numa identidade individual única em contraponto a uma moral universal, conforme podemos extrair das ideias apontadas por Denilson Lopes no artigo *Terceiro manifesto Camp* (1997, p. 5).

Nesse sentido, os *DZI Croquettes* representaram um exercício livre da sexualidade e da linguagem artística. A exemplo de sua própria nomeação – "croquettes" – conjunção de croquetes deliciosos (bolinho fritos feitos da mistura de algum tipo de carne com outros ingredientes) e coqueteria (faceirice, garbosidade) –, o grupo mistura elementos do cabaré, comportamento da meretriz, o gingado do samba e da macumba com o catolicismo e a cultura europeia, da elite. Um misto de breguice e sofisticação permitiu, enfim, uma revolução comportamental que ameaçava o controle exercido à época da ditadura militar. O que se viu naquele contexto foi uma magnífica troca cultural entre passado e presente, entre o povo e a elite, que rompia com valores de gosto e demais hierarquias de valores.

Os bailarinos gays expressavam, por exemplo, o amor um pelo outro ao dançarem um bolero, com a grande sensibilidade artística de um grupo não convencional. Do grupo dos artistas, dos treze integrantes dos *DZI Croquettes*, quatro morreram de AIDS e três foram assassinados. Esta realidade violenta que envolve os travestis nos faz pensar sobre a vida desse grupo marginalizado e considerado promíscuo, pois livres.

Retomando a narrativa de Brant, outra fala dos travestis dá a perceber esta marginalização.

> – O importante é que eu consiga um homem que me tire dessa vida, só isso.
> – Você não vai achar.
> – Pode ser que não. Mas também eu não vou desistir de procurar.
> – Você acha que é ele?
> – Não sei.
> – Ele me ama. Ele te ama? (Este travesti faz referência ao parceiro que está sentando em silêncio ao seu lado e que a acaricia).

> – Bom, mas eu não tô falando dele.
> – (...) um ser qualquer, alguém que te ama. Você se ama?
> – Eu não sou tão bonita quanto você pra trabalhar na rua, você sabe disso.
> – Mas a vida cresce, amiga. Você tem que mudar, você tem que ser violento, você tem que matar, você tem que ter homens. Não é só ali nesse mundinho. Você ganha o quê? Cinco reais por mês ou um real, um ticket?
> – Bom, eu, com certeza vou sair de lá (...). Por mim ou por um homem que me tire de lá, mas eu vou sair. Isso é que me inspira. Quem vai pagar a conta?
> – Você não vai sair, você tá presa.
> – E quem vai pagar a conta? Porque eu não tenho dinheiro.
> – Como não?
> – Se eu pagar a conta, eu não almoço hoje. (BRANT, 2003).

No trecho acima, é claro o desejo que um dos travestis manifesta de sair da prostituição. Entretanto ele não se acha capaz de tomar tal decisão. Sonha com um salvador, um príncipe encantado.

Este grupo é colocado à margem já mesmo nos primeiros anos escolares por uma escolha sexual não convencionada, pela maneira não usual de se expressar. Devido ao grande preconceito contra aquele que ousa ser diferente e libertar seu corpo das imposições sociais, os travestis muitas vezes abandonam as escolas e geralmente não são aceitos no mercado formal de trabalho. Como consequência, grande parte deste grupo trabalha no mercado informal e pertence às camadas sociais mais baixas da população[46].

Ao observar os desdobramentos do corpo do travesti, Sarduy analisa também o mascaramento da literatura, da linguagem, que escamoteia a si mesma. O estudioso lembra-nos que a linguagem é o espaço de transformações e disfarces, uma máscara que engana, uma aparência, um mascaramento construído, que "simula a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação" (SARDUY, p. 49).

Os gays criaram uma variedade linguística denominada "Pajubá" ou "Bajubá", que mescla vocábulos de variantes africanas com o português. Muitos termos eram usados no candomblé e passaram a ser utilizados pelos gays. Quase um código, para que não fossem entendidos por outras pessoas – o uso do pajubá tinha como objetivo desde uma simples fofoca até uma proteção contra a polícia.

> Eram 11 horas de uma linda noite de sábado na capital do estado... As travas chegavam na pista, enquanto os bofes nos seus corre-corres passavam afoitos e loucos para acuendá-las. No sábado à noite a pista fica florida, além das bonecas, as bibas também

[46] No Brasil, somente em 2009, o primeiro travesti – João Filho Nogueira de Andrade, conhecido como "Luma" – conseguiu se matricular no curso de doutorado na Universidade Federal do Ceará – segundo a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT).

> costumam passar pelo local, pois é o caminho para a boite. Algumas bibas param e ficam no bajubá com as travas. É bom fazer a linha, afinal toda a montada tem que ficar esperta, pois seu picumã pode ser azuelado a qualquer momento...Que noite, o agito está legal, a erezada também passa em corre-corres geralmente amontoados em quatro ou cinco, ouvindo música alta e embalados pelo otim... Ao passarem pelo point saem na janela e gritam com as travecas, o bajubá é o de sempre: - e aí quanto tá a morte? - O "João", tem futebol mais tarde... - Ô sacuda!... Dificilmente eles elogiam, naquela linha maldita de companhias. (...) E a babadeira? Ah! O segurança está catandoela no sofá, está jogada lá, nem sabe onde está, todalmente desacuendada... Por sorte um dos taxistas já a conhece e a leva pra casa, o pagamento fica por conta da sua imaginação. [47]

Conforme observa Scarlett Marton (2000), cujo texto tem por base a doutrina nietzschiana, aquilo que o homem pensa a respeito do mundo e de si mesmo está impregnado pela linguagem. A linguagem designa o mundo sob um determinado olhar, e esta perspectiva se torna uniforme e imposta por convenção para todo o grupo. Logo, o desenvolvimento da linguagem e também o da consciência ocorrem juntos, de forma imbricada. A linguagem traz em si ideias que implicam uma determinada forma de pensar o mundo, de se posicionar diante dele; implicam uma forma de ação uniforme, nada singularizada.

Talvez possamos interpretar o Pajubá como um desvio da maneira de pensar o mundo e o homem. São as palavras que possibilitam a identificação e expressão do que se sente e do que se deseja. Esta nova forma de expressão, então, teria surgido sob uma necessidade de comunicar, preservando a integridade dos falantes, novas ideias, uma tomada de consciência cujo traço conteria um fator mais singular, criado para comunicar algo um pouco mais original em meio à linguagem comum. Um mundo colorido, mais livre e mais plural pode ser criado.

Retomemos uma frase proferida por um dos travestis na cena do filme CD: “Você não vai sair, você está presa” (referindo-se à vida de prostituição). Esta frase é mais tarde repetida por Inês numa cena do filme, e, no livro, ao menos Antônio diz que pressupõe tê-la ouvido dizer “ele me escraviza”. Um campo semântico é formado pelas palavras “presa”, “escraviza”, “prisioneira”, de forma a problematizar a relação mercadológica dos corpos: a vida de prostituição dos travestis, a troca mercadológica que ocorre entre a modelo e o pintor.

Vimos até aqui como o discurso da repressão perpassa a representação dos corpos na arte. Os corpos são controlados, seja pela padronização física, seja pela busca excessiva da perfeição; seja pela padronização comportamental pré-definida para cada gênero (masculino ou feminino).

---

47 Dicionário Pajubá. Fonte: pajubadocallcenter.comunidades.net/index.php?pagina=1140806134 Acesso em 20/09/2014. Autor desconhecido.

Em todos os casos, o resultado é a intolerância com o que escapa ao controle: a lógica industrial recai sobre o destino do corpo do outro, que descarta socialmente o despadronizado – aí se incluem o deficiente físico, o homossexual, o travesti, o negro, o pobre, o doente mental, o nordestino, o obeso, o albino, o muçulmano, o judeu, a mulher, entre outros, de acordo com as determinações culturais.

Nessa perspectiva, uma parte oculta desse comportamento emerge até a superfície: quem é o verdadeiro monstro? Sobre quem na verdade *poderia* recair a piedade ou o riso? O despadronizado ou aquele que determina o padrão; que colabora para a manutenção do padrão, de forma intencional ou não; que julga, discrimina e descarta o despadronizado?

A ambiguidade, que supera as dicotomias, porque mantém os pares em tensão, está materialmente representada na obra de Brant na própria figura do travesti - termo bastante operatório – nem homem, nem mulher, corpo ambíguo, duplo, real e fictício; no livro de Sant'Anna, a ambiguidade está materialmente representada em Inês: a princesa russa, cujos traços são da beleza clássica, perfeita, é coxa. Seu membro inferior constrói uma tensão entre a perfeição e a imperfeição.

A peculiaridade da arte está exatamente neste recorte realizado por Brant e Sant'Anna: o enfoque de uma realidade nestes momentos de tensão: páthos; permuta: contrários que se interabastecem: realidade e ficção. Narrativa literária e narrativa fílmica; o positivo e o negativo. A função precípua da arte: negar (travesti- nem homem, nem mulher; Inês- nem totalmente perfeita, nem totalmente imperfeita) para avançar.

Conforme acrescenta Maria Consuelo Campos, os travestis e transgêneros apontam para o outro gênero, logo, são seres em trânsito, cuja imagem formada (do padrão estabelecido ao homem em direção ao da mulher) nos rememora a figura dos campos de força magnética, que tornam complexas as ideias, desestabilizam as normas, rompem fronteiras.

Denilson Lopes, no já citado *Terceiro Manifesto Camp*, destaca que "Por vivermos numa sociedade onde tudo que se refere ao individual está tão presente, no gosto, no comportamento, na cultura, esquecemos, ou nos fazem esquecer, que o indivíduo é uma construção e não um dado inerente ao humano" (LOPES, 1997, p.1).

Através da máscara, o travesti acaba por desvelar algumas destas construções feitas em torno do que é e o que deve ser o homem para a sociedade. O travestimento possibilita o desmascaramento do que é aparentemente não mascarado (o homem produzido, construído

socialmente) e retira o padrão que nos torna homogeneizados.

> Os ansiosos esforços de heterossexualização compulsória de tais crianças, a transmissão acrítica e reforçada de estereótipos de gênero, tais como os de que meninos não brincam com bonecas, bem como a política de recompensas e de punições conforme tais estereótipos sejam reproduzidos e introjetados, ou não, exemplificam o fato de que, em tempos pós-modernos, percebe-se um descompasso entre o singular avanço tecnológico efetivo e o projeto, adiado, de uma sociedade universalmente inclusiva.(CAMPOS, 2001, p.55).

Podemos tomar as imagens do travesti (a máscara) e a de Inês (o monstro) – pois ambos problematizam a feiura e a beleza, a perfeição e a imperfeição - como representantes materiais dessa temática, dos opostos em tensão.

> Etmologicamente, monstro provém do mesmo radical de monstrare, mostrar, e de monere, advertir, indicar com o olhar, sinalizar: é aquilo que, híbrido, reunindo espécies diferentes, torna móveis as fronteiras tradicionais entre identidade e alteridade, entre identificações e distanciamentos. No monstro, tais fronteiras se tornam porosas, permeáveis e os trânsitos de intransitáveis se efetivam: ao instaurar como sujeito da história o indivíduo do sexo masculino heterossexual, o patriarcalismo relegou à instância monstruosa as diferenças – o feminino, o homossexual – que, reprimidas, controladas, provocam fascínio e terror (daí a homofobia e a misoginia sexistas) e por isso demandam o exercício do poder sobre elas para que não ameacem, com sua plena inclusão, o status quo.
> 'Na modernidade, uma política de identidade e diferença garante as margens de segurança e de perigo. O diferente precisa ser colocado fora das fronteiras: negros, estrangeiros, animais, classes inferiores, doentes e mulheres. São corpos considerados ameaças à norma, significantes transgressores' (VILLAÇA, 1999; 52. In: CAMPOS, 2011, p. 103).

Esse *concordia scordans* presente na máscara e no monstro (significantes transgressores), que permeia as obras homônimas de Sant'Anna e Brant, age como catalisador da eterna mudança de pontos de vista distintos, conforme veremos no próximo capítulo.

Estas figuras de corpos ambíguos (do travesti e do monstro) indicam uma problematização entre o real e o irreal: os travestis na narração fílmica; o monstro na romanesca. A ambiguidade é reforçada pela percepção do mundo como uma peça em ambas as obras. Vale ainda destacar que o relato romanesco de Antônio, repleto de lacunas da memória, serve como ingrediente para o descentramento dos fatos.

O resultado do exposto é a confusão provocada no espectador e no leitor entre o que é realidade ficcional e o que é fantasia do personagem Antônio. As fronteiras entre o real e irreal são borradas. Não há como pensar num sistema dual. O corpo do travesti (tal como o do monstro:

outrora visto como nem animal, nem humano) aponta para uma fluidez, uma indeterminação: nem homem, nem mulher (e ao mesmo tempo homem e mulher); artificial e profundo; real e mascarado... atordoador da ordem... caótico em uma *concordia scordans*.

2 *CONCORDIA SCORDANS*

Vimos que corpos dissonantes do padrão, tais como o dos travestis e dos deficientes, podem ter uma leitura relevante que aponta para o caótico, para a complexidade do pensamento, através da fluidez de conceitos fechados (homem, mulher; normal, anormal; bonito, feio; real, irreal, sublime, abjeto; abjeto, objeto, entre outros). Ao provocarem um estranhamento, uma perturbação da ordem, estes corpos poderiam ser vistos, por vezes, de forma abjeta?

A pesquisadora Judith Butler (2002, p.2) refuta em chamar abjetos os corpos de prostitutas, lésbicas, travestis, homossexuais, dementes, moradores de rua, mutilados, criminosos, presidiários, entre outros. Contudo, estes e outros corpos podem ser levados à abjeção pela via da repulsa (quando vistos de forma preconceituosa) e da exclusão. A questão é extremamente relevante, pois "A abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política". (BUTLER, 2002, p. 3).

A estudiosa explica que "corpos que não importam são corpos 'abjetos'. Tais corpos não são inteligíveis (um argumento epistemológico) e não têm uma existência legítima (um argumento político ou normativo). Daí não conseguem se materializar". (BUTLER, 2002, p. 4). Os corpos abjetos não são reconhecidos como vivos, pois sua materialidade não é considerada importante. Assim, os corpos dos judeus, de armenos, refugiados libaneses, turcos, entre outros, foram vistos como abjetos em épocas de aniquilamento, matança. Assim, o conceito de abjeto pode funcionar em alguns contextos, mas não em outros.

Butler toca a questão dos binarismos (quando aborda conceitos de mulher própria e imprópria, feminina ou não; o que é ou não concebido como mulher, segundo a visão heterossexual e, acrescento, misógina) pela via do abjeto: "a abjeção tenta sinalizar o que permanece fora dessas oposições binárias, a ponto mesmo de possibilitar esses binarismos" (BUTLER, 2002, p. 8), complexando-os, constituindo o avesso dos binários.

Assim, o estudo do abjeto ganha importância, pois um corpo abjeto pode ser tratado como objeto, como matéria. E aqui voltamos à questão de Inês, não somente observada como corpo dissonante (abjeto), mas também percebida por Antônio como objeto de desejo. Então, o abjeto estaria ligado ao objeto?

Vimos que a obra de Beto Brant e de Sérgio Sant'Anna abordam questões sobre a arte pornográfica. Vale ressaltar que o conceito de pornografia é modificado ao longo do tempo,

conforme a cultura e a moral de cada sociedade.

A pornografia é vista como suja, vulgar, dado que o corpo é reduzido à matéria, usado como objeto. O signo pornográfico pode envolver inclusive as excreções fisiológicas, como fezes, urina, vômito e ejaculação, enfim, o abjeto.

Do verbete – cuja etimologia latina remete ao verbo *abjicăre* 'lançar, atirar', para seus correspondentes abstratos 'desprezar, rejeitar' (HOUAISS), denominando o indigno, vil, abastardado, desprezível, asqueroso etc – e destes aos discursos que interrogam a Biologia (lembramos Simone de Beauvoir (1908-1986), demonstrando o quanto a noção de gênero serve ao "achatamento" da mulher, em todos os sentidos[48], e Judith Butler[49] [1956], discutindo a "natureza biológica" de homens e de mulheres, a "ordem compulsória" que exige a coerência total entre sexo, gênero e desejo/prática obrigatoriamente heterossexuais), as Ciências Sociais (VIEIRA, 2014), a Filosofia (Kristeva, 2001, e outros).

Através dos estudos de gênero, da sociologia da arte, de literatura, para citar alguns campos em que se encontram estudos a respeito, o abjeto e a abjeção se tornou um tema frequente, nos séculos XIX e XX, em função da crescente autoconsciência da interrelação entre corpo, psiquismo e intervenção social. A identificação de traumas individuais e coletivos que se manifestam em comportamentos decorrentes de regramentos sociais permitiu que o abjeto e a abjeção fossem vistos como sintomas, e as palavras se tornassem usuais.

Shirley Carreira (2011) baseando-se na definição de abjeto desenhada por Júlia Kristeva, o apresenta como

> aquilo do que o eu deve se liberar para vir a ser um eu: uma substância fantasmática, alheia ao sujeito, mas íntima a ele a ponto de produzir pânico. O abjeto aponta para a fragilidade dos nossos limites corporais, para a precariedade da distinção espacial entre dentro e fora (CARREIRA, 2011, p. 55).

[48] Ainda hoje a filósofa francesa, com sua obra pioneira (*O Segundo sexo, de 1949*), ensina que o sexo é natural, o gênero é cultural; e alavanca a renovação dos estudos que visam à emancipação sexual ainda em curso. Vê-se hoje a questão associada aos estudos pós-coloniais, orientando-se no sentido da descolonização também do gênero, no bojo de muitos outros aspectos da vida social, tais como o conhecimento, o trabalho, a participação política etc.

[49] Judith Butler é uma filósofa estadunidense da Universidade da Califórnia. Butler reconceitua gênero, tendo em vista a sociedade heteronormativa em que o conceito aparece. Suas proposições sobre a existência de ***corpos abjetos*** são propositalmente contraditórias: colocadas como fórmulas performativas, feitas para *impor* ou *invocar* uma existência 'impossível'.

O abjeto, a despeito do choque que produz, abre a possibilidade de se observar o regime da repressão que envolve os corpos. Por esse motivo, o signo pornográfico abjeto deve ser analisado.

O erotismo, por sua vez, contendo elementos comuns ao pornográfico, é bem mais recebido por um teor sensual mais nobre. A referência sexual erotizada é, aliás, bastante usada pelas artes. O sexo é insinuado de forma estética e não apresenta um fim em si mesmo. Todavia, a delimitação entre o erotismo e a pornografia não é muito simples. O que é visto como pornográfico por uma determinada sociedade em determinada época, pode ser visto como erótico por outra. Em outras palavras, a pornografia depende dos quadros de referências culturais (o moral vigente, a religião, o regime político, as tradições locais etc).

A arte, desde os primórdios, problematiza esta questão. Na contemporaneidade, muitas obras usam o signo pornográfico para subverter a própria ideia de arte e relativizar o conceito de pornográfico.

Neste segundo capítulo, abordaremos algumas questões que partem de ideias aparentemente ainda mais divergentes, dado que estamos acostumados a reduzir a complexidade das coisas, ao dividi-las em duas ou mais categorias. Os pares aqui colocados em tensão - objeto e abjeto[50]; unidade e multiplicidade; perdas e ganhos podem parecer, inicialmente, inconciliáveis, mas veremos como a tensão, que deles brota dialeticamente reverte em energia capaz de transformar a sociedade e a arte.

A concórdia entre os pares ocorrerá sob o ponto de vista de outros sujeitos (dos artistas Nebreda, Sant'Anna e Brant), que nos colocarão em contato com signos que nos atordoam, como a feiúra, o asco, a pornografia, a fisiologia, o sujo, o que escondemos, o que reprimimos.

O livro *UCD* nos impulsiona a investigar o abjeto, ao narrar a passagem em que Antônio vomita ao se lembrar do cheiro da tinta do apartamento de Inês, associando esse momento a memórias psicologicamente desconfortantes (*UCD*, p. 24) e também a questão da retratação de Antônio como um ser monstruoso (vampiro), após ser acusado do crime de estupro contra uma mulher coxa. A questão do abjeto é prolongada para o filme *CD*, principalmente por usar o signo pornográfico da retratação da tela do artista plástico. No capítulo que se segue, aprofundaremos estas questões.

---

[50] Objeto e abjeto não são noções, em si, contraditórias. São colocadas em contradição, no contexto deste trabalho, como se verá adiante.

2.1 **O objeto e o abjeto (pornografia, obscenidade, erotismo)**

Etimologicamente, *objeto* vem do latim "*objectus*, *us* 'ação de por adiante, interposição, obstáculo, barreira; objeto que se apresenta aos olhos'"[51]. Filosoficamente[52], objeto é o que está colocado diante de um sujeito. Não há objeto se não houver um sujeito, pois estas noções são indissociáveis, dado que todo objeto é uma construção subjetiva do sujeito que o percebe de forma supostamente (ilusoriamente) objetiva. O objeto seria uma espécie de primeiro não-eu, conforme explica Júlia Kristeva (apud: SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39).

Por seu turno, o abjeto, pelo viés etmológico, apesar de possuir a mesma raiz de *objectus*, procede da palavra latina *abjectus, ab-* significa separação, afastamento. "O abjeto é algo que se detesta e do qual prefere-se manter muita distância. Ao contrário, o objeto é algo que se coloca em frente, para que nos lancemos à sua frente para alcançá-lo. Daí vem o sentido mais explícito de objetivo". [53] Dessa forma, o abjeto dialetiza com o objeto. São conceitos atrelados. Na percepção filosófica, conforme vimos em momentos anteriores desta pesquisa, através dos apontamentos de Judith Butler (2002), o abjeto, quando referido ao estudo dos corpos, pode ser enquadrado em termos de gênero, sexualidade, etnia, fisiologia, materialidade, religiosidade, dentre outros.

O pesquisador Márcio Selligmann-Silva (2005, p. 39-44), observa a entrada do abjeto na arte em contraponto com o sublime. O estudioso rememora que a teoria do sublime atingiu seu auge no final do século XVIII e início do XIX, como parte do movimento de autonomização das artes com relação aos demais sistemas – moral, político e religioso. Nesse sentido, deixa-se de idealizar as catástrofes e passa-se a representar o terror, a morte, fato que provoca um deslize do sublime em direção ao abjeto. E qual seria a diferença entre estes conceitos?

Selligmann-Silva (2005) observa que Júlia Kristeva é a principal teórica desse conceito, mas que, apesar de aproximar diversas vezes o sublime do abjeto, não se preocupa em estabelecer diferenças entre ambos. Diferentemente do objeto, que, como vimos, somente surge com o nascimento do "eu", o abjeto seria anterior ao surgimento do "eu", um não-sentido que nos

[51] HOUASS Eletrônico.

[52] Dicionário Filosófico, p. 421-422.

oprime (pré-significado, aponta para baixo). Por sua vez, o sublime é um sobre-sentido (excesso de significado, aponta para cima) que nos escapa. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.39). Tanto o sublime, quanto o abjeto, são manifestações de ausência de limites, contudo, enquanto o sublime aponta para cima (o céu, o dia, a luz), o abjeto aponta para baixo (o sem sentido, o cadáver, a noite, o tempo pré-objetal, a violência, o imundo, a desordem).

> Se o sublime apresentou no século XVIII uma categoria através da qual migraram para a estética elementos da teologia em dissolução, o abjeto, por sua vez, não aponta mais para o céu, para um excesso de significado, mas sim para o negativo pré-significado. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40).

Parafraseando Kristeva (SELLIGMANN-SILVA, 2005), o sublime remeteria ao sublime espiritual, enquanto o abjeto, ao nosso corpo. A teórica destaca a importância do abjeto na arte: a quebra de tabus, de limites, através de um signo novo, chocante.

No livro *Um Crime Delicado*, o corpo da personagem Inês, coxa, pode ser visto, como abjeto: na perspectiva do senso-comum, o corpo deficiente aponta para um lugar de repulsa, um corpo que não deve ser reproduzido, com o qual não tendemos a nos relacionar sexualmente. E Sant'Anna avança as fronteiras ao colocar esse corpo abjeto no centro da narrativa e no centro da tela pintada por um artista plástico na ficção.

O narrador Antônio, crítico de teatro, observa esse corpo não como abjeto (ele não sente repulsa, ao invés, este corpo o atrái), mas como objeto, após ser retratado em nu artístico (supostamente, ele toma posse desse corpo à força, viola-o, e não importa se o faz por amor, conforme argumenta).

No livro, como mencionamos ao longo deste trabalho e deste capítulo, o corpo abjeto é retratado nas ates plásticas, na arte visual (pintura). E a adaptação cinematográfica de Brant potencializa a força abjeta proposta no romance: o corpo de Inês é ainda mais repulsivo (para os padrões da sociedade atual, que almeja a perfeição) e toca a fronteira da arte pornográfica (o sexo).

O sexo e as secreções sexuais são abjetos não somente por envolver tabus, mas também pela assepsia exagerada em que mergulha nossa sociedade, temerosa pela transmissão de doenças. Assim, "A pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os suportes privilegiados dessa arte abjeta" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 41).

---

[53] Dicionário Filosófico, p. 421-422.

Sobre corpos mutilados, deficientes, na abertura deste trabalho, tocamos *Guernica* (1937), painel de Picasso. Esta composição retrata não somente corpos abjetos (cadáveres, corpos mutilados pela guerra, que choram, gritam, sofrem), mas também a temática da guerra é abjeta (perda, violência, morte, nazismo, fascismo, campos de concentração, bomba atômica, morticínios, o trauma).

Brant, pelas mãos do personagem Campana (Felipe Ehrenberg), Picasso, com *Guernica*, são exemplos de artistas que, na contemporaneidade, abalaram conceitos impensáveis em outras épocas nas artes visuais.

A arte visual (fotografia, escultura, pintura, cinema, desenho), apesar da habilidade de imitar os objetos visíveis, não costuma expressar a feiura, pois prefere os semblantes e sentimentos agradáveis, conforme observa Lessing (2011).

Para que possamos entender um pouco mais a importância do abjeto na arte, especialmente nas obras de Sant'Anna e Brant, exploraremos, a seguir, outro artista contemporâneo – David Nebreda (fotógrafo espanhol, nascido em 1952).

A arte de David Nebreda – artista espanhol do escabroso, que apresentamos na introdução, cuja obra foi descoberta pelo galerista Renos Xippas, expositor da arte do artista esquizofrênico na Xippas Gallery em Paris, e, posteriormente, pelo editor Léo Scheer, editor e divulgador da obra do artista, por meio da publicação de dois livros de fotografias[54] – vai além da exterioridade do corpo que a arte tem por hábito retratar – gestos, expressões, posições, movimentos.

Nebreda utiliza o signo pornográfico, porém não o sexual, como em Beto Brant, mas já o escatológico (fig. 22). Suas obras nos deixam espantados com a inserção de excrementos humanos na arte. O vulgar, o sujo, o imundo, o que temos por hábito esconder, mas que fazem parte da fisiologia do corpo humano, vêm para o centro da obra, e despertam o sentimento do asco no receptor, que, acostumado ao deleite diante da arte, estranha a obra.

O deleite que poderia surgir, posterior e momentaneamente, através da ânsia do saber, da vontade de se conhecer o que é estranho, não tem espaço quando o sentimento desperto é o do asco.

O asco se diferencia da feiura por seu efeito desagradável ainda mais violento. Nebreda surpreende a todos, critica o observador, ao retratar o asco. Porém, se a compaixão nos é

[54] http://es.wikipedia.org/wiki/David_Nebreda. Acesso em 17/02/2015.

despertada, ao tomar conhecimento de que o artista é esquizofrênico, que vive de forma isolada, o sentimento do asco se torna menos desagradável.

Cara coberta de merda

Figura 22[55]- NEBREDA. Local e data desconhecidos.

Sem título

Figura 23[56]- NEBREDA. Local, data e título desconhecidos.

Boi Esfolado

Figura 24[57]- Local e data desconhecidos.

Lessing (2011, p. 266) observa que o paladar, o olfato e o tato, este por meio de uma moleza dos corpos, que não resistem às fibras que os tocam (sentidos chamados por ele obscuros), estão expostos ao asco.

Não existem objetos asquerosos à visão propriamente dita (função ocular), mas os objetos e corpos que despertam o asco, tornam-se insuportáveis também para a visão. Este é o caso das imagens fotográficas de Nebreda, devido à associação de conceitos, pela qual recordamos o desgosto provocado ao paladar, olfato ou tato: a imagem das fezes no rosto do artista rememora o mau cheiro, a sujeira, o imundo, as possíveis moscas e larvas que habitam as fezes, a densidade mole.

---

[55] "Cara coberta de merda". David Nebreda. http://www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/01.htm

[56] http://www.boumbang.com/david-nebreda/

[57] "Boi esfolado". REMBRANT, 1655. Museu do Louvre, Paris. https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=rembrandt+boi+esquartejado&source=images&cd=&ved=0CAcQjRw&url=http%3A%2F%2Fangelweing.blogspot.com%2F2013%2F02%2Frembrandt-van-rijn-rembrandt-teve-dias_17.html&ei=-3t6VMf-IcWgNr7GgPAD&bvm=bv.80642063,d.cWc&psig=AFQjCNH0GZdes8Y_qpeeOwhHkhDp4in7Gw&ust=1417399672172791

Pela associação que o observador promove da imagem com os sentidos obscuros, Nebreda consegue despertar o asco pela fotografia. A imagem se torna asquerosa para a visão.

Nesse sentido, conforme teoriza Scarlett Marton (2000), influenciada pelas ideias de Nietzsche e de Foucault, não percebemos as coisas ao nosso redor apenas com o cérebro, com a visão. É todo o corpo que nos permite uma percepção, através de sua atividade fisiológica. É a fisiologia que permite conhecer a intensidade da repulsa e o rechaço aos objetos que os sentidos capturam.

O sangue, as fezes, a interdição ao sexo são elementos fisiológicos que Nebreda usa para fazer sua arte, seu "projeto vital" que tem traços tangentes à morte, mas que fazem parte do processo que nos permite conhecer.

> Conhecer é, pois, apropriar-se. Trata-se de uma atividade que se verifica em todos os seres vivos; mais ainda, está presente nas células, tecidos e órgãos. No limite, é todo o corpo que conhece e, ao fazê-lo, simplesmente desempenha uma atividade fisiológica. Portanto, é a fisiologia que fornece o paradigma do ato de conhecer. (MARTON, 2000, p. 168).

A circulação sanguínea, o metabolismo, o sistema digestivo e o reprodutor: os menos nobres produtos orgânicos são utilizados como elementos de pornografia, da abjeção, para alcançar um efeito anestético que causa nojo e fascínio.

A arte de Nebreda é capaz de incitar questões sobre a relação ainda obscura entre corpo e mente, pensada na observância da psiquê doente que castiga e adoece um corpo anteriormente saudável. Além disso, a arte de Nebreda abala os valores de gosto – o abjeto se liga ao desgosto, ao repugnante, à auto-degradação, ao impuro.

O desgostoso é construído por elementos que nem mesmo a arte consegue purificar, mas que contém "dimensões fisiológicas e não apenas cognitivas da experiência" (PERNIOLA, 2010, p. 30). O fotógrafo do asqueroso coloca em xeque o teor nobre da arte. Quando ele expõe os excrementos humanos, coloca o próprio homem como um ser abjeto, como na tela em que o artista se posiciona tal como Cristo crucificado, mas em posição invertida, de costas (figura 23).

Assim, dessacraliza-se a imagem do corpo, o elemento impuro erradicado visualmente pela imagem cristã, prevalece na posição estapafúrdia, que é rebaixa ao nível da matéria, à pura carne, e se intertextualiza também a tela de Rembrant, "Boi esfolado" (figura 24). É notório que, além da posição do corpo, as cores e a luminosidade são bastante semelhantes (figura 24).

O artista nos oferece uma arte que apresenta elementos em tensão da vida e da morte – o sangue e os excrementos são componentes de um corpo vivo, em funcionamento. Os humores não estão presentes no cadáver. O excremento é produto da fluidez vital do corpo. Por outro lado, é capaz de exalar um miasma nocivo capaz de evocar a morte. O sangue também é elemento da vida; entretanto, ele somente vem à mostra através de um ferimento. Perdê-lo significa colocar a vitalidade em risco (figura 25). Juntamente com a perda do sangue, a vida se esvai.

Fig. 25 – NEBREDA. Título, data e local desconhecidos.

Baseado nas observações de um outro crítico de arte, Moses Mendelssohn, o teórico, poeta e dramaturgo alemão, Lessing (2011), nos capítulos XXIV e XXV do *Laocoonte*, diferencia os sentimentos desagradáveis da natureza (o asco) dos desagradáveis da imitação (o terror).

O medo, a tristeza, o terror, entre outras emoções, são sentimentos da imitação, pois, apesar de causarem o desprazer, quando representados (estrutura) e tomados (recepção) como algo efetivo, estes sentimentos podem ser neutralizados pelo efeito estético de que se reveste a mímesis (imitação própria à arte). Por outro lado, o asco (tal como a feiura das formas, que desperta a repugnância) é um sentimento da natureza, pois, o objeto, tomado ou não como efetivo, é representado na alma pela imaginação.

Retornando às análises, caso a feiura seja inofensiva, pode tornar-se ridícula tanto na

literatura, quanto na arte visual. Esta é a situação de Antônio, no episódio de *UCD* em que relata como os jornais estamparam uma caricatura dele próprio com dentes de vampiro, cobrindo-o de escárnio, após a publicação da carta que o crítico escrevera à Inês, relatando que ele provara do sangue da modelo[58].

No entanto, vale destacar que a descrição da imagem da caricatura, cujos traços guardam a feiura das formas, foi ingrediente para a instauração do ridículo (sentimento misto, assim como o terrível). Para que o ridículo acontecesse, foi necessária a utilização do contraste como recurso entre a perfeição (o crítico renomado) e a imperfeição (cometeu o crime e provou do sangue da vítima).

O vampiro realça a abjeção. Antônio agora, e não mais Inês, é o monstruoso, tanto pelo crime, quanto pela entrada da figura do vampiro no circuito figurativo da personagem. Contudo, conforme reflete Maria Conceição Monteiro (2006), a figura do vampiro é subversiva (talvez por isso também, e principalmente, seja considerada abjeta) da ordem tradicional ocidental acerca do fantasma da unidade do sujeito em meio à rigidez social.

> A figura do vampiro subverte aquilo que Michel Maffesoli denomina "fantasma do um" próprio da tradição ocidental. Para o sociólogo francês a razão dogmática pode, e quer impor a unidade. Os sentimentos, os afetos, de sua parte, conduzem-nos à turbulência, ao desconforto da multiplicidade. Assim, a genealogia do espírito rebelde remete-nos a uma revolta contra uma concepção estática do indivíduo. É por ser múltiplo em si mesmo que o indivíduo não se reconhece na rigidez social. (MONTEIRO, 2006, p.1)

As obras de Sant'Anna, Beto Brant e Nebreda, cada uma à sua maneira, explorando as questões polêmicas dos corpos e seu funcionamento, seguem a esteira do pensamento filosófico moderno, pelo qual as operações intelectuais são fruto da constituição biológica; portanto, o corpo não deve ser desprezado. Pela fisiologia, somada às circunstâncias sociais, é possível chegar mais perto das operações intelectuais.

O conhecimento está reintroduzido no contexto fisiológico, ou seja, do próprio corpo; não havendo um espírito como um tipo superior de existência. O embate principal seria entre as estruturas orgânicas do nosso próprio corpo, sem que haja distinção entre físico e psíquico.

[58] SANT'ANNA, 1999, p. 124-125

> Diferentemente da preocupação de Lessing, que, como vimos, proibia a representação de cenas extremas, agora o extremo é a regra. Contra Mendelssohn, Lessing e Kant, que viam na representação de objetos asquerosos um tema estranho à arte por ser 'sempre Natureza e nunca imitação', o que conta agora é justamente o antiilusionismo do asqueroso como realidade tout court. Ele bloqueia a nossa imaginação, mas estimula a nossa reflexão. (...) Se Lessing no século XVIII não suportava a representação da boca escancarada, agora, se nos recordarmos de um artista como Bacon, veremos que ela se tornou uma de nossas obsessões. Queremos registrar o instantâneo do grito, registrar o tremor visceral, o frio na espinha, nosso grito de horror primevo. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43).

Assim, tal como o Antônio de Sant'Anna e Brant, que estupra Inês após observá-la nua num quadro, o ser humano pode surpreender com suas atitudes, dado que não é agente das ações, mas efeito delas, conforme teoriza Nietzsche.

Para Antônio, ou qualquer outro personagem que se apresente como representante do ser humano no exercício de uma vontade, esta será apenas relativamente autônoma. Na posição de sujeitos (de carne e osso ou ficcionais), não são exatamente executores de uma ação, mas sim o efeito delas. Nesse viés, a dúvida permanece: como entender Antônio e sua atitude criminosa após a observação da tela "A Modelo"? Outras se abrem: o que terá provocado o crime: a modelo real ou a pintada?

Podemos especular a motivação do crime de Antônio como uma resposta ao efeito estético da arte – uma confusão gerada pela desconstrução de um imaginário comportamental feminino aos moldes machistas, que perturba e fere moralmente Antônio.

Ainda considerando que o crime de estupro tenha sido uma resposta de Antônio ao efeito estético, a reação imprevista nos faz questionar o efeito da arte sobre o observador diante da complexidade humana. O efeito gerado pela arte pode ser controlado, ou, ao menos, limitado? A arte desejaria qualquer tipo de controle?

As respostas ao efeito estético são consequência de uma assimetria entre o texto e o observador. Pensar sobre a possibilidade de respostas desagradáveis e não previsíveis, como a violação de Inês, a ultrapassagem dos limites morais, o não questionamento das próprias ideias, talvez seja enriquecedor.

Antônio foi levado ao limite do suportável, numa experimentação do limite humano, quando foi preciso escolher pela própria morte ou a morte simbólica de Inês. É neste ponto que reside o trágico. Ao decidir pela de Inês, metaforizada no estupro (comprovado ou não), Antônio também se destrói, dado que arruína a sua imagem como crítico renomado. Até este ponto da narrativa, a conciliação dos conflitos para Antônio não foi possível. Esta tensão culminou no

estupro (ou ao menos na acusação dele).

Nesse sentido, considerando livro e filme, a obra é intitulada (*Um*) *Crime Delicado*, cujo nome materializa a dialética da realidade subjetiva, criada, imaginada pelo narrador-personagem, o qual relata a experiência de um (suposto) crime cometido com amor, carinho, que, se acaso ocorreu sem o consentimento da modelo, o zelo a ela dedicado o desfigura enquanto ato penal.

A antítese contida no título evidencia a possibilidade de reunir contrários; paradoxo que expõe outros paradoxos, entre vida e morte, beleza e feiura, perfeição e imperfeição, abjeção e virtude, relativizando a todos; oximoro entre a brutalidade do crime e a delicadeza da obra que o provoca e na qual ele se transforma.

Numa brilhante intertextualização, as obras aqui tratadas de Brant e Sant'Anna nos fazem observar que o efeito gerado em nós pode ultrapassar os limites da crença na razão. Não há como compreender a obra de arte somente através do *éthos*, como tenta acreditar o crítico teatral em suas análises ao longo da narrativa de Sant'Anna. É preciso romper o dualismo entre *páthos* e *éthos* e encontrar uma conciliação dialética para compreendermos melhor a complexidade do personagem, em outras palavras, do ser humano.

A genealogia de Nietzsche – a qual aponta para o processo da subjetividade, que engloba noções de vontade, consciência e sujeito do conhecimento – pode nos ajudar neste percurso de encontrar a unidade dos contrários postulada por Heráclito. Para alcançar este fim, no próximo subtópico, será preciso fazer uma leitura do personagem não pelo viés do sujeito cartesiano (rígido, acabado), mas pela via da multiplicidade do "eu".

2.2 **Unidade e multiplicidade**

Segundo a doutrina de Nietzsche, desenvolvida e traduzida no texto de Viviane Mosé (2005), a subjetividade envolveria três noções: a *vontade*, como o desejo de construir um mundo-verdade, dado que é exterior ao sujeito; a *consciência,* como a atividade da interioridade, lugar da liberdade e da responsabilidade, aparelho de conhecimento, de distanciamento entre interior e exterior; e, por fim, o *sujeito do conhecimento, com*o ser consciente de si, do exercício livre do pensamento e de atividade autônoma, detentor de uma crença na certeza da razão.

A noção cartesiana que temos de interioridade, baseada na simples oposição entre mundo

interior e exterior se arrogou a possibilidade de criar uma força, segundo a qual seria possível ordenar e criar um mundo-verdade. Ainda nesta oposição simplista entre o mundo interior e o exterior se funda a ilusão de uma única e inquestionável interpretação da vida.

Na perspectiva deste sujeito dotado de saber, que compreende a si mesmo, tal como na perspectiva do narrador onisciente tradicional, o mundo complexo se simplifica. Observamos esta questão, através da narração do personagem Antônio, no romance *Um Crime Delicado*.

Viviane Mosé afirma que, na modernidade, a antropomorfização do mundo fez com que a medida da realidade fosse o homem como unidade, como substância. A partir daí, valoramos o mundo, como real, verdadeiro, e construímos uma identidade, uma substância compreensível. Contudo, a matéria e as imagens que sobre elas construímos são formas subjetivas, na tentativa de compreensão de mundo.

Antônio tenta esclarecer, explicar-se, ordenar seu mundo, mas ressaltamos que ele problematiza, já no início da narrativa, a distância entre o ser e o parecer, pelas lacunas na memória do narrador, pelo uso do álcool, por velar fatos, objetivando a defesa do crime.

Antônio oscila entre a racionalidade e a subjetividade. No início da narrativa, ele destaca a importância da subjetividade, afirma que a vida é uma experiência subjetiva e que a realidade é algo construído em cada mente:

> 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 (...). 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? (SANT'ANNA, 1997, p. 11).

Antônio percebe seus instintos, seus sentimentos. Num determinado dia, pouco antes de Inês cair na rua em seus braços, ele foi acometido por uma premonição, da qual procurou afastar o pensamento: de que algum incidente estava na iminência de acontecer: "constatava 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" (SANT'ANNA, 1997, p. 12).

Em alguns casos, afirma permitir-se ter convicções supersticiosas e até fala em destino, ideias estas que vão de encontro ao pensamento cartesiano, e parece não dualizar razão e emoção.

> –até logo e tudo de bom – acrescentei, estendendo-lhe outra vez a mão, antes de dar-lhe às costas para mergulhar de novo na entrada do metrô, não mais com premonições ou sobressaltos, pois tenho a convicção supersticiosa de que um acidente nos imuniza contra outro durante algum tempo.
> Mas antes que o meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo enquanto narro – tive a ideia de olhar para trás. Talvez sem esse gesto meu destino seria diferente.(SANT'ANNA, 1997, p.14).

É, evidentemente, que se trata de um personagem múltiplo, complexo e contraditório. Tenta recalcar, sem sucesso, toda a sua emoção enquanto exerce a profissão de crítico, mas, no momento em que ele vê o quadro de Inês, abre ainda mais espaço na escrita para descrições emotivas.

Insere em seus comentários sensações, cheiros, cores, fantasias e memória subliminar, escreve inclusive sobre a autonomia do seu pensamento, a falta de controle ao pensar, como observamos na transcrição a seguir.

> (...) 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 entrevisse, mais a cima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. 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 regê-lo, quando penetrara no espaço que abrigava a cama de Inês. Um quadro com suas tintas ainda frescas e que só agora se revelava plenamente a mim como aquele quadro, que depois foi trazido para o centro. O que explicava também a memória subliminar, mas insistente, que eu tinha de uma Inês mais exposta (...). (*UCD*, p. 55).

Muito embora maneje, no início da narrativa um pensamento menos dualista, Antônio acaba por perder-se, ao tentar recalcar (sem sucesso) seus instintos e emoções. Dessa forma, não consegue escapar à força dos instintos.

Em alguns momentos, na luta entre a razão e a emoção, o crítico desabafa:

> 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. E foi como se me surpreendessem numa situação embaraçosa e injustificável que estremeci, como se tivesse levado uma descarga elétrica (...) (*UCD*, p. 57).

Diante da tela, Antônio faz nenhum comentário estético. Apenas transmite ao leitor seus

pensamentos moralistas e externaliza um grande ciúme de Vitório Brancatti, como observamos nos dois trechos a seguir:

> (...) Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria num auto-retrato utilizando um espelho. E que fora outro a pintá-la e ali estava sua assinatura: Vitório Brancatti. (*UCD*, p. 56).

> Embaraçado, eu nem 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 tivesse exposta daquele modo. (*UCD*, p. 57).

Observando de outro modo, Antônio começa a narrativa com sua imagem arranhada como homem e crítico de teatro e tenta recuperar o prejuízo; tenta reconquistar seu prestígio resgatar seu antigo lugar e a forma como era visto sociedade. Procura se imbuir de uma verdadeira convicção racional, mas é nítida a luta entre os afetos e a falta de unidade do sujeito.

Antônio já entra na narrativa em crise: ele perde a capacidade de autocontrole, é vítima do bombardeio de sensações, no mundo congestionado pela efervescência de percepções e atiçamento das "sensações". Sensacional é aquilo que atrai a atenção, o chamativo, o espetacular. Como o define o filósofo alemão Christoph Türcke, "é chegado o momento de se falar de uma sociedade da sensação" (TÜRCKE, 2010, p, 10).

Observamos o comportamento da personagem Antônio através da visão de Türcke, que empreende uma abordagem sensualista da temática social, no quadro deste início do terceiro milênio. Nessa perspectiva, o crítico de arte de Sant'Anna/Brant pode ser interpretado como um representante do que o filósofo alemão chama de "sociedade excitada" (inquieta, efervescente). Vivemos numa sociedade acossada por estímulos (químicos, imagéticos, visuais, auditivos, erotizantes, mercadológicos), submetida aos choques (propaganda, aceleração, assédios de múltipla ordem – até mesmo positivos: superação de preconceitos, pensamento ecológico, rejeição a qualquer atitude discriminatória etc.) provocados pela disseminação generalizada de produtos e subprodutos da revolução tecnológica do século XX.

O livro *Um Crime Delicado* emerge dessa sociedade e, internamente, tanto na estrutura da obra, quanto no imaginário dos personagens, temos exemplos de uma sociedade contemporânea estimulada pelas sensações, que as valoriza de forma desmedida, culminando na brutalização do

desejo. Uma sociedade espetacular (DEBORD, 1997), que valoriza o corpo, que sente emoções intensas e estas, submetidas à intensificação e variedade, alcançam níveis de manifestação e externalização violenta, nesse mundo excitado. O descontrole e a brutalidade se naturalizam. A narrativa de *UCD* toca no ponto problemático deste ritmo jamais vivenciado das práticas modernas: a naturalização do excesso, do culto ao prazer desmedido, da exposição voluntária a riscos e ao perigo em nome das "emoções fortes": se o ritmo alucinado, o espaço caótico, a atmosfera asfixiante e saturação de desejos (inesgotáveis e inalcançáveis) se tornaram comuns e quase um estilo da pós-modernidade, neste contexto, teria se preservado uma ilha de "sobreviventes" laicos – os homens das artes – espécimes que cultivam um comportamento sensível, delicado, até mesmo por força de ofício?

Na narrativa romanesca, confuso, o crítico Antônio percebe a obra de Brancatti (Campana) como sensacionalista, mercadológica. Na narrativa fílmica, o espectador também se sente confuso diante das imagens chocantes de retratação do sexo.

O filme materializa visualmente o paradigma da "desmedida" (*démésure* trágica) adotado na era do consumismo universal, da apoteose da mercadoria, da reprodutibilidade técnica, da reificação, da alienação do trabalho e do gozo, do tempo quântico: o descontrole de Antônio, o ciúme, a atração por uma forma exótica de amor (com uma amputada), a própria arte (tela Campana) parece exagerada, apelativa, pornográfica. No livro, lembramos que a narrativa é originada, possivelmente, por conta dessa sensação, desse desejo incontrolável, brutalizado. O homem contemporâneo é bombardeado por estímulos sensacionalistas e parece não haver espaço para reflexão, tão necessária ao homem, esse ser pulsional, a fim de que se saiba lidar com emoções recalcadas, represadas. A percepção do homem como um ser múltiplo faz parte desse processo de reflexão.

Nesse sentido, a dissolução interna do crítico em diversos "eus" pode ser observada pelas marcas de um discurso que nos incita dúvidas sobre o narrador, tal como observamos no trecho a seguir:

> Mas por que estou falando agora de Maria Clara, se não saímos juntos aquela noite? Ouvi sua voz na secretaria eletrônica, comunicando que não podia atender naquele momento, o que me deixou enciumado e enraivecido a ponto de não lhe deixar nenhum recado, pois imaginei-a ainda a dormir, acompanhada.
> Se me refiro a ela desde já, é como uma introdução que poupará posteriores preâmbulos, e para deixar claro que mantinha relações que indicavam uma afetividade e uma sexualidade normais, se cabe bem o termo em tais questões. (*UCD*, p. 63).

A dúvida em vários pontos: houve ou não houve estupro? A tela é ou não arte? Se Antônio cometeu o crime, foi motivado pela visão machista ou pelo retorno incontrolável de emoções recalcadas? Estas questões podem não ser observadas da mesma forma pelas personagens, em separado: para Inês, pelo fato de ela levar o caso a julgamento, inferimos que ela realmente estava desacordada (conforme Antônio deixa dúvidas em sua narração), sem chances de se defender, e foi abusada.

Contudo, há pelo menos dois momentos em que Antônio parece ter ciência de que se aproveitou de uma situação de vulnerabilidade da modelo. Um deles está presente no trecho da carta escrita por ele, por meio da qual diz que teme ter provocado medo na modelo. Este sentimento seria fruto de que ação de Antônio? "A única coisa que me assusta, verdadeiramente me aterroriza, é que o medo que senti em você, antes e depois de tudo, possa ter sido provocado também por mim" *(UCD*, p. 111).

O outro momento, quando confessa que seu advogado impugnou o caso. Antônio se questiona, mas termina a frase de forma escorregadia:

> Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa. Pois 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 está se rendesse a mim, no final, bandeando-se para meu lado naqueles momentos definidores. (*UCD*, p. 119).

Ele teria assim tanta certeza de que não cometera crime algum? Entrevemos, durante todo o livro, um 'parecer' em Antônio, por mais que ele tente construir uma imagem una. Aproveitamos o momento para destacar que a unidade, aqui, não tem nada a ver com *concordia scordans* (unidade dos contrários); trata-se da unidade, no senso comum, privada de contradições que constituem o método que resulta em concórdia.

As dúvidas liberam o conhecimento dos juízos preestabelecidos, conforme afirma Mosé. As respostas são menos relevantes que as inúmeras possibilidades de debates levantados. Generalizando um comentário de Antônio numa passagem sobre a tela de Brancatti, uma mesma coisa pode despertar em nós sentimentos contraditórios, o que torna relativo ou inútil todo juízo de valor: "não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor?" (*UCD*, p. 97).

Através do personagem Antônio, a vontade (que culmina em ações humanas) pode ser

percebida como algo inintencional, não é decisão exclusiva da razão, mas algo complexo que envolve o querer, o sentir e o pensar. Tal ideia é permeada pela dúvida. Sua vontade violenta de ter relações sexuais com Inês vem mesclada de declarado amor, desejo, ódio, ciúme. No filme *CD*, o ato violento pode ter sido motivado pelo comportamento ousado de Inês (o nu artístico) que ele simplesmente não tolera. Nesse sentido, Antônio a teria castigado com o desejo desorientado, ou orientado para outros fins – fins que se opõem, no fundo, ao amor. Acaba preponderando a violência subjacente a um pensamento machista que pune e agride a mulher que foge a moldes pré-estabelecidos.

Nesse ponto, as obras de Sant'Anna e de Brant apontam para a problematização da autonomia do corpo feminino e da violência contra ele. O sexo feminino descompromissado, o comportamento sensualizado e a maneira de se vestir mais provocante da mulher, o nu da modelo em um trabalho realizado para um artista, na visão machista, parece mais imoral que o crime de violação cometida por Antônio contra o corpo de Inês.

Em 2014, foi realizada uma pesquisa do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), que divulgou a opinião de brasileiros sobre o crime de estupro. A cada quatro brasileiros, um acha que as mulheres merecem ser estupradas pela forma como se vestem (26% dos entrevistados); e 58% concordam com a afirmação de que, se as mulheres soubessem se comportar, haveria menos estupros.

Em pleno século XXI, a violência sexual ainda causa espanto. Nos chamados "trotes universitários", este crime é cometido por alunos veteranos de universidades brasileiras (os casos da Faculdade de Medicina da USP são os exemplos mais recentes) contra um outro grupo de alunos recém egressos (homens e mulheres); contra mulheres em metrôs, trens e ônibus do Brasil e do mundo inteiro, além de outras formas de abuso; e são conjugados a verdadeiras atrocidades contra o corpo feminino: após serem abusadas, violentadas, por um ou por um grupo de homens, são enforcadas, queimadas, agredidas por socos e chutes até a morte, principalmente na Índia.

A mulher não pode ser culpabilizada por um crime que tem por base o ciúme ou um preconceito machista que exige um comportamento padronizado e moralista.

Na obra cinematográfica de Brant, Antônio, enciumado, faz várias perguntas à Inês que não têm a ver com a pintura propriamente, mas com o relacionamento entre a modelo e o pintor. O crítico afirma – com um prazer cruel, quase vingativo, como ele mesmo confessa – que o apartamento é um cenário para ela se movimentar dentro dele, onde Vitório a encerra de forma

diabólica. Inês desfalece, e Antônio descreve de forma singular como ocorre o ato sexual entre o casal.

> 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 – já sem qualquer música a romantizá-lo suspeitamente - , 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, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição 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, e onde Inês, igual a 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. (*UCD*, p. 103).

Este trecho da obra *UCD* contém uma importantíssima questão: a evidência da confusão entre vida e arte. Antônio invade a obra e a estupra metaforicamente. Este é o "crime delicado" que ocorre no livro. Antônio atravessa um território que não poderia entrar, assim, provoca um deslizamento entre realidade e ficção. Estes dois mundos são dialetizados.

No filme, conforme veremos mais adiante, no capítulo 3, a invasão dessa fronteira (o crime delicado) é representada pela cena do enquadramento do casal, simultaneamente dentro e fora do quadro.

A violência de Antônio teria sido uma resposta negativa ao efeito estético? Teria sido motivado pela visão machista que acredita que a mulher, por não se comportar da maneira que ele deseja, merece ser estuprada? Em ambos os casos, a violência é inadmissível.

Se supusermos este efeito negativo, poderíamos teorizar sobre a estrutura da arte e a sua recepção, dado que a obra em si não possui uma significação fechada, uma totalidade. A estrutura apenas serve de guia para distintos caminhos, pois é possível a existência de várias interpretações. Conforme sabemos, cabe a cada observador descobrir sentidos que medram na obra de arte.

> (...) o significado do texto só pode ser preenchido pelo sujeito que lê e não existe independente dele; tão importante quanto isso, contudo, é que o próprio leitor, ao constituir o significado, é também constituído. E nisso reside a total significação da síntese passiva. (ISER, apud: BORBA, 2003, p. 104).

Em cada observador, uma imagem é gerada, quando em contato com a estrutura da obra. Pelo afeto, o observador atualiza a estrutura. Entre esses dois polos, da estrutura e do afeto, constrói-se o significado.

O crítico construiu, através de suas experiências, de suas ideias, uma imagem, que não sabemos ao certo qual tenha sido. Contudo são múltiplas as possibilidades de imagens formadas pelo observador no efeito experimentado.

Assim, sem justificá-lo, podemos pensar que o suposto estupro tenha sido motivado por um jogo de forças afetivas, uma vontade de potência, a pluralidade contida em Antônio enquanto parte que comanda e parte que obedece. Talvez nesse jogo de forças que compõem a vontade, a parte racional de Antônio tenha sido subjugada para que o desejo sexual se pudesse manifestar. A vitória do ciúme e do desejo sobre a moral e a racionalidade do crítico teatral.

Não há como separar de forma cartesiana o autor de sua ação, tal como causa e efeito. Há paixões que se chocam, e o "eu" apresentado por Antônio durante a narrativa, que busca uma imagem unificada, racional, diz-se apaixonado por Inês, vítima de uma possível armadilha e da acusação de estupro, é uma construção do personagem em sua obra dentro da obra de Sant'Anna que tenta contornar e esconder essa batalha entre instintos e paixões.

Na construção de sua declarada defesa, seria Antônio um homem extremamente sincero, franco e quer deixar tudo às claras, ou um homem que constrói um discurso bem estruturado para esconder o estupro? Diante das dúvidas provenientes de contradições, Antônio revela um "eu" multifacetado.

Em seu discurso, por mais que Antônio se esforce em convencer a si próprio e ao leitor, nada fica comprovado. É impossível chagar a uma única interpretação dos fatos, dado que as verdades são muitas e diversas as possibilidades de leitura.

Ao final, o crítico duvida (ou incita a dúvida no leitor) das intenções do artista plástico, Brancatti, e da sua modelo Inês.

Porque a dúvida prevalece, não é possível dicotomizar (manter em discórdia) razão e emoção, em relação a Antônio, nem nenhum conceito aparentemente oposto que surja a partir das obras de Brant e Sant'Anna, tal como arte e pornografia. Os autores colocam abaixo estes dualismos, as hierarquias de valor ligadas a estes conceitos: tudo concorre para a formação dos opostos em uma unidade de sentido.

Vimos que, sobre a questão pornográfica, tudo depende do olhar de cada observador. É

possível chegar a um saber através do signo pornográfico utilizado a partir de um corpo que foge ao paradigma da saúde perfeita e da beleza convencional.

De forma especial, Brant constrói uma arte em que "o não existente é representado de forma tão intensa quanto o existente" (BRETTON apud BORBA, 2003), a ponto de sentirmos a mesma confusão de Antônio. A linguagem do cinema, audiovisual, virtual, segundo Türcke (2010), está na esteira da "sociedade da sensação". Assim, o "inexistente" se expressa pelo virtual, o acústico. É o imaterial, o insólito que fascina, encanta, provoca uma sensação real.

Pelas palavras de Türcke,

> O mundo virtual tem sua própria realidade, uma realidade prepotente, mas por outro lado fraquíssima, muito fugaz, não consistindo senão numa constelação de impulsos eletrônicos. Ao desligar a eletricidade a virtualidade inteira desaparece. (TÜRCKE 2011, p. 3).

O filósofo alemão observa que, a partir da Revolução Industrial, fazemos parte de uma grande engrenagem maquinal. Buscamos o que nos fascina, pois assim obtemos alívio. Na contemporaneidade, há todo um aparato visual com esse fim: as telas coloridas de computador, celular, jogos eletrônicos, cinema, todo um estímulo de comunicação de massa capaz de atrair até mesmo o mais renomado intelectual, tal como Antônio.

Somos inundados com impressões audiovisuais, num verdadeiro espetáculo midiático (uma adaptação dos espetáculos do Entra-e-Sai, dos monstros, como vimos anteriormente), utilizado como propaganda mercadológica, um fetiche do culto imagético, que, segundo Türcke (2010, p. 9-12), corresponderia à estetização espetacular da mercadoria, a estetização do capitalismo (e talvez por isso Antônio, assim como o espectador, fique tão confuso diante da tela de Campana: arte ou mercadoria assustadoramente estetizada?).

A percepção da sociedade superexcitada do século XXI está enfraquecida diante de tantos estímulos. Reza o adágio latino, "*Esse est percipi*", "Ser é ser percebido". A superpercepção sensorial é também infrapercepção intelectual. Os choques audiovisuais são descarregados em termos de quantidade e de qualidade daquilo que a sociedade é obrigada a ver, não pode ignorar, tem de olhar, testemunhar. Cumplicidade, curiosidade, visibilidade coletiva – onivisibilidade, onicumplicidade.

Dados os apontamentos até aqui realizados, não seria, então, uma pretensão redutora tentar explicar o comportamento de Antônio, personagem de Sant'Anna, em relação ao suposto estupro

de Inês? Não seria uma pretensão redutora da vida e da complexidade do personagem, da complexidade humana?

Se realmente houve estupro, este ato, voluntário ou não, não pode ser explicado unicamente pela ideia de vontade de um sujeito. Mesmo um homem crítico e intelectualizado como Antônio, não é plenamente capaz de controlar todos os seus atos, sua pluralidade instintiva, seus sentimentos. Apesar de querer (re)construir sua imagem, não sabemos quem é Antônio, nem ele mesmo sabe, mas parece ter encontrado um caminho através da arte, uma possível catarse, como veremos a seguir.

Como vimos, o narrador de *Um Crime Delicado* tem como meta esclarecer, ordenar fatos, explicar tudo e explicar-se, tal como pretendia a visão cartesiana, entretanto, após tantas dúvidas sobre suas colocações, o narrador fracassa neste seu projeto. Antônio quer apresentar ao leitor um sujeito capaz de compreender a si e ao mundo, capaz de explicar seus atos, mas isto não é possível. Conseguimos entrever um sujeito múltiplo.

Na narrativa de Antônio, o narrador duvida de sua memória, mas nós, leitores, duvidamos da imagem que ele tenta recriar, inclusive duvidamos de seu esquecimento. Como observamos, são tantas as justificativas dadas pelo narrador, explicando que em suas colocações há sempre um motivo específico para cada fato, e argumentos que devem ser explicitados, que se torna impossível desfazer os vazios deixados pelas dúvidas.

O narrador centrado, capaz de explicar o mundo, perdeu a credibilidade; mesmo sem desejar. Ele se torna múltiplo, numa sucessão de impressões pela dúvida que nos provoca.

2.3 **Perdas e ganhos**

Passemos, para fechar este capítulo, a alguns contrapontos formados por perdas e ganhos dos personagens principais e da própria narrativa *UCD* e *CD*. Comecemos por Inês, em sua forma corpórea divergente, é por si só a metáfora da ruptura com os modelos padronizados por uma sociedade que controla e escraviza a mulher dentro de seu próprio corpo.

Através do olhar do outro, do pintor, Inês parece ter sido capaz de se olhar de forma diferente. Na cena final do filme, ela observa a tela, retira a prótese e a coloca no chão. Quando a

câmera se afasta, percebemos que a perna foi colocada exatamente em frente à tela de Campanas, que está pendurada na parede.

Esta imagem formada pela tela na parede, com a prótese à frente, nos dá a impressão de que a perna que falta à modelo, retratada na tela, foi-lhe arrancada e colocada no chão. Quando a câmera mostra Inês em frente à tela, ela e sua imagem retratada, ambas estão sem uma das pernas, e a prótese, no chão, parece não servir mais a nenhuma das duas.

Talvez a modelo e seu duplo (a imagem do quadro) não precisem mais dos artifícios que servem de apoio (tanto para o corpo quanto para a psiquê), dado que a jovem se liberta também da saia longa, deixando bem à mostra a falta de uma das pernas. Inês caminha para fora da exposição, usando minissaia.

A visão que resulta, na situação desta Inês corajosa, que enfrenta sem a perna a corrida contemporânea para o novo conceito de belo, é fruto da criação de uma consciência social que tem por base padrões fixos, rígidos, portanto, alienantes (porque se afastaram de seus propósitos). Tangencia a experiência do trágico, ao projetar a superação no plano das decisões individuais e radicais. Não há conciliação, mas elevação a um plano a que poucos podem ascender.

Podemos especular que, ao observar a arte, fruto do resultado de seu trabalho para o artista plástico, Inês pense no absurdo da violência sexual cometida, motivada talvez pelo pensamento machista. Inês, nem qualquer mulher, pode ser punida por um comportamento que não agrada ao homem.

Ainda na cena final, em suas nítidas digressões diante do quadro, é possível que Inês tenha passado por uma experiência da arte como catarse? A personagem transcenderia o efeito de prazer a partir de um objeto artístico? No caso da Inês de Brant, a arte depende dela, do que ela é, de seu defeito físico; é o espelho de Parmigianino devolvendo ao exterior da tela a deformidade que dela se exclui, nela, minora – pois dentro da tela não há pressões sociais, vergonha. A tela é o cosmo da diferença, que acolhe o reflexo, a simulação da realidade.

A Inês de Brant, portanto, perderia a perna postiça para ganhar autonomia pessoal perante o mundo? Sem ela, fisicamente, claudica, mas adquiriria, assustadoramente, estabilidade moral, psicológica, num mundo flutuante para todos.

Este viés não pode ser pensado, questionado, na narrativa do romance, visto que o narrador não dá voz à Inês. No livro, a tela do pintor parece-nos sensual, erótica, mas somente podemos criar uma imagem da obra através do olhar de Antônio. Por outro lado, conforme dissemos,

enquanto uma possibilidade catártica em Inês somente pode ser observada no filme, a de Antônio somente pode ser inferida no livro. Antônio é o autor-personagem do livro *Um Crime Delicado* e parece alcançar, o equilíbrio através da arte. Antônio perde sua reputação com toda essa história, mas ganha a sua obra, o livro que o reduplica e estetiza (torna "delicado") uma deformação (o "crime"). Explicitamente, no livro, a delicadeza do crime é ironicamente sugerida pelo requinte e polidez do criminoso.

A tela que retrata Inês nos serve de base para pensar que, pelo signo pornográfico articulado com o erotismo, o objeto não ambiciona a pureza da narrativa tradicional. Ao contrário, lida com o desejo como conteúdo e forma, afastando-se dos padrões vigentes, ousando ver o interdito, sentir o proibido, ouvir o impronunciável, violar, violentar, romper com o *déjà vu* (já visto) - até mesmo o *déjà lu* (já lido) do qual o filme se origina.

Vimos, ao longo deste capítulo, que, por meio do abjeto é possível reagir contra a violência de transformar os corpos em objeto, seja por meio da padronização da beleza, da venda da imagem do outro como belo ou como monstro, seja por meio do crime de estupro. O abjeto, no repúdio que provoca, aponta o que foge a padrões, o que escondemos, o que é feio, o que é múltiplo.

E, apesar de o múltiplo (a fisiologia, o feio, o asco, o sujo, e também o homossexual, o deficiente, o despadronizado) constituir o homem, ele é calado pelo controle social e pelo controle que exercemos sobre nós mesmos. Reprimidos, estes elementos retornam com força, promovendo infelicidade, desrespeito, exclusão do diferente, loucura, crime, morte.

Nesse sentido, os travestis, que, em geral, perdem as melhores oportunidades de emprego, as chances de viver um amor (conforme retrata a narrativa fílmica), mas ganham voz, e possibilitam um caminho contra o controle social. Ganham espaço na arte como *camp*, e uma leitura política, que aponta para a liberdade de expressão, do corpo, do comportamento. Tornam-se relevantes para artistas e intelectuais pela coragem, ousadia, rebeldia.

Campana, o artista plástico, perde Inês na conclusão do trabalho artístico, ao menos na condição de modelo, mas ganha a oportunidade de expor sua tela no museu e contestar valores socialmente naturalizados, conforme mencionamos ao longo desta pesquisa (ferem o tabu do signo pornográfico na arte, o machismo, o sexo feminino, a padronização da beleza, a exclusão o corpo deficiente).

A narrativa de Sant'Anna começa com uma verdade, a tentativa do ato de narrar centralizado inicialmente na razão, por meio do discurso de defesa do narrador, principal categoria ficcional. No entanto, ao longo do romance, esse narrador percebe-se em um mundo não muito coerente: duvida das personagens, e o leitor começa também a duvidar da sua visão dos fatos.

Baseados na teoria de Rosenfeld (1959), observamos que o narrador Antônio pouco a pouco se esfacela, torna-se múltiplo, numa tensão entre o racional e o emocional, que tem por consequência o esfacelamento da própria narrativa. O que de fato teria acontecido fica em aberto e vale mais discutir a experiência do narrador e não mais o seu imperialismo sobre a verdade. Narrador e narrativa se esfacelam numa sucessão de impressões, fazendo com que ambos percam seus contornos tradicionais, em meio a uma verdadeira corrente de sensações.

Contudo, não há que se confundir o esfacelamento da escrita do narrador-personagem com a verdade interna da narrativa de Sant'Anna. Antônio é tão real que acreditamos na sua escrita e ainda duvidamos do seu discurso. Antônio existe e constrói uma narrativa que se esfacela juntamente com a unidade desse sujeito.

Na narrativa contemporânea de Antônio, que traduz sua experiência, o tempo cronológico também é perdido, mas ganha-se o tempo da experiência desse sujeito, fruto do presente e do passado: a experiência de ser moderno, múltiplo, descentrado, descontrolado, perdido, superexcitado, integrante da sociedade do choque, do trauma, do espetáculo, do estupor, enfim, da sensação.

A experiência narrativa de Antônio permite refletir que o passado está no presente, dentro do sujeito, em imagens, cheiros, processos. A experiência do passado é narrada pela memória reflexiva do narrador. Somos simultaneamente passado, presente e duração. Curiosa também é a forma pela qual Antônio apresenta os espaços, a cidade do Rio de Janeiro, que se fecha em torno das lembranças do personagem. Os espaços somente são narrados à medida que o personagem se recorda de algum episódio relevante na sua percepção, a partir da internalização do espaço:

> Além disso, eu atravessava aquela área densamente povoada e de tráfego intenso, ponto de convergência de várias linhas de ônibus e com seus muitos desocupados e pessoas que vivem de pequenos expedientes. Eu ia a um banco no centro da cidade, coisa que detesto e me angustia, mas constatava em mim uma sensação de alerta maior do que o 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 sua toca. (*UCD*, p. 12).

Interessante é notar como os espaços são subjetivos, experimentados, ao longo da narrativa *UCD* (subjetivação dos espaços).

> Porém, ainda quando se exerce um ofício, durante boa parte do tempo, dentro de casa, não se consegue evitar a realidade externa, a rua. Não quero me referir com isso ao ambiente circunscrito dos bares e restaurantes, com seus estímulos artificiais, ou à realidade transfigurada da noite, seus cenários e espetáculos. Não, quando falo em rua estou me reportando às batalhas do dia, com seus suores, ânsias e lutas. (*UCD*, p. 12)

O homem contemporâneo se sente esvaziado perante a grandiosidade das coisas que ele mesmo criou. Antônio se fecha em seu tempo subjetivo, isola-se desse mundo incompreensível e irracional, cujas forças o aniquilam e o fragmentam ("À parte que o meu trabalho já faz com que minha comunicação com o mundo se estabeleça de forma absolutamente singular e arredia", *UCD*, p. 11). O mundo cartesiano e compreensível se dissolve, na luta entre o inconsciente e a consciência individual.

Longe das análises exatas dos romances psicológicos, do herói como centro psicológico em destaque, Antônio mais se assemelha ao anti-herói, cuja brutalidade e descentramento provocam inúmeros conflitos, abalam as fronteiras entre sujeito e objeto, entre o espírito humano (pulsional) e o espírito externo (a moral que o controla). O crime (ou a acusação de) é uma ruptura com o pacto social. Antônio, no livro, deseja refazer esse pacto com a sociedade e constrói a sua defesa, a sua peça, mas esta é permeada pela dúvida suscitada no leitor.

Tais circunstâncias produzem um golpe de morte para o romance, que se desmantela de forma lírica. O enredo não se compõe de fatos; a verdade a ser apurada inexiste, porque o narrador a despista, a desconstrói; a narrativa se centra na experiência do narrador personagem: "Desfeita a personagem central, desfaz-se também a história romanesca. Tal desfabulação, ainda acentuada pela introdução de largos trechos ensaísticos, marca a crise (...) do romance como gênero" (ROSENFELD, 1959, p. 32).

O tempo, na narrativa de Sant'Anna, é uma categoria fundamental da realidade psíquica do narrador. Podemos dizer que a história propriamente dita não importa tanto quanto a experiência do narrador ao vivenciá-la, ao representá-la. Interessa menos saber se Antônio é realmente um crítico renomado, se é pobre ou rico, brasileiro ou estrangeiro, do que o seu papel como sujeito de uma experiência. Diferentemente de um poema épico, o romance atual não se limita a contar fatos.

As memórias de Antônio mesclam o sentimento de derrota diante da vida com a esperança ao tentar ordená-la para defender-se da acusação do crime. Conforme observa Lukács,

> (...) esse instante é tão rico da duração que flui e reflui, e de cujo estancamento ele oferece um momento de contemplação consciente, que essa riqueza comunica-se também ao passado e ao perdido, e chega mesmo a adornar com valor de vivência o que então passou despercebido. (LUKÁCS, 2000, p.133).

Na esteira de Lukács, observamos que o tempo lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, ordena o caos aleatório das reminiscências. Somos tempo: na forma de pensar, de ser, de agir, como também na própria existência finita do corpo. Ao contrário do que pensava Parmênides ("não se pensa o que não é"), professa Nietzsche o aforismo 539: "O que pode ser pensado, há de ser, seguramente, uma ficção" (NIETZSCHE, 2008, p. 282). E acrescenta "Antes que seja 'pensado', há de ser já 'inventado'" (NIETZSCHE, 2008, p. 283).

Nesse sentido, compreendemos a narração de Antônio – repleta de lacunas, de dúvidas sobre a fidelidade de suas próprias lembranças -, que se abre para a percepção de uma realidade singular, experimentada unicamente por ele. A narrativa lacunar de Antônio, entretanto, aponta para o mundo real, também repleto de cavidades/ experiências singulares. Em algumas passagens da narrativa, percebemos como nosso mundo pode ser diariamente inventado.

> 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 antecâmera 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?** (*UCD*, p. 11, grifo nosso).

Pelo viés da experiência, a visão monocular (unilateral) e subjetiva da história narrada na primeira pessoa se torna rica. Contudo, em certos trechos, a soberania uníssona do narrador provoca uma demanda de vozes dos demais personagens. Sentimos, em algumas ocasiões, a necessidade de ouvi-los, de conhecer um outro ponto de vista. O filme atende a esta demanda de vozes, de olhares, mesmo quando seus personagens se calam, pois o discurso também é corporal (olhar, gestos, ações). A transposição da mídia em papel para a cinematográfica tem como

consequência um ganho: a visão multifacetada da câmera, que, ao mostrar lugares e personagens, torna-se menos monocular que a literatura de Sant'Anna.

A escrita do romance utiliza recursos da técnica audiovisual ao trabalhar com a imanência do passado no presente, a relatividade do espaço e tempo, em outros termos, com a impossibilidade de definir os meios em que a mente se move, conforme destaca Arnold Hauser (1980-1982), ensejando na espacialização do elemento temporal e na descontinuidade do espaço.

Essa técnica possibilita à literatura a mesma habilidade que o cinema possui de dar forma sensível à dissolução do espaço homogêneo e tridimensional da perspectiva cartesiana através da heterogeneidade e da fragmentação do espaço histórico, conforme observa Schollhammer (2007). Ademais, o tempo cronológico, com a técnica cinematográfica, perdeu sua irreversibilidade. A escrita de Sant'Anna explora este recurso: o tempo é repetido, resgatado em retrospecções, lembranças; avança em visões premonitórias. O tempo histórico se manifesta de forma fragmentada. Consonante à técnica fotográfica, a narrativa permite a ilusão da captura de um tempo passado.

Antônio constrói um enredo que entrecruza experiência e imaginação para narrar sua brutalidade. Não se limita a representar um acontecimento, visto que nos proporciona a observação da desintegração do mundo moderno. Ao longo da história, testemunhamos perdas e ganhos advindos de brutalidades mundanas, tal como a da presente narrativa. Estas mesmas brutalidades possibilitam, todavia, repensar ideias arraigadas e o nascimento da virtude.

> Não vivemos num mundo predeterminado. O livre arbítrio não está liquidado. As forças dominadoras sempre provocam forças de resistência, tanto em termos educacionais quanto sociais. A história continua em aberto. (TÜRCKE, 2011, p. 3).

Na relação entre contradição e unidade, a contradição se afirma, como unidade dos opostos. A contradição entre a coisa em si mesma e o que as relações particulares propõem passa por predicados objetivos e o olhar de cada um, a subjetividade individual. A arte potencializa esta tensão, incitando o retorno a situações inusitadas, que o olhar do artista captura. O que se ganha, o que se perde, no bojo da contradição, é sempre da ordem da experiência humana, que não se cansa de refazer seus caminhos, reescrever suas histórias, reencenar seus dramas.

Nada, afinal, se perde.

3 DILATANDO O CORPO DA ARTE

Neste capítulo, pretendemos observar a arte menos pelos questionamentos incitados que pela estrutura das obras. Assim, estarão em evidência a forma artística e a intermidialidade, ou seja, a "representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não-verbais" (CLÜVER, 1997 e 2011) e vice-versa, da representação de textualidade não-verbais em sistemas sígnicos verbais.

Dito por outras palavras, vamos pensar o processo que as duas obras aqui em relação, o romance de Sant'Anna e o filme de Brant, estipulam. A "interação entre as mídias" verbal e visual está na trama de ambas as narrativas e é tão forte, na narrativa literária, que fomentou a materialização das imagens verbais nas telas de pintura e de projeção cinematográfica que dão sustentação à narrativa fílmica.

Walter Moser (2006) contribui para nossa abordagem, com duas advertências: primeiro, a de que "a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermidiáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que a arte inclui a *midialidade*" (MOSER: 2006, p. 42); logo adiante acrescenta que as relações intermidiais, na arte, entretanto, exigem um tratamento específico: "por algumas determinações – de natureza estética – que lhe impõem um campo mais reduzido" (MOSER: 2006, p. 43).

Estamos, pois, no contexto do *paragone*, em pauta entre artistas e ensaístas do Renascimento italiano[59], que retomaram o célebre adágio de Horácio – *ut pictura poesis* ("a poesia é como a pintura") – e do importante impulso que a questão tomou com Lessing e o seu magnífico tratado *Laocoonte ou As fronteiras entre poesia e pintura*, de 1766. A questão da ligação entre as artes[60] é, sem dúvida, um dos mais famosos *tópoi* da literatura. Não nos vamos deter a ela, mas aos questionamentos sobre ser e parecer, unidade e multiplicidade, enfim, questionamentos dialéticos, na perspectiva da constituição das obras que integram o corpus desta dissertação, da adaptação (e do diálogo) de uma arte para outra.

Aqui faremos uma análise, em sentido estrito, das obras. Para tal, como explica Carlinda

[59] Lembramos aqui o tratado *Della Pittura* (1435) de Leon Battista Alberti, um dos textos-chave desta tradição, ao qual se seguiram outros, inclulsive um de Leonardo Da Vinci.

Nuñez, em suas aulas, será necessário separar os fragmentos, cenas, traços, que dialogam mais com uma arte ou outra. A separação das partes é necessária para depois juntá-las melhor.

Principiamos pelo *Laooconte* de Lessing (2011), em cujo prefácio se lê que a pintura e a literatura geram um efeito semelhante no observador. Ambas as artes tomam a aparência por efetividade, assim, iludem, e esta ilusão gera prazer. Do interior deste prazer, o dramaturgo e ensaísta alemão percebeu que corria a fonte da beleza (valorada por regras e juízos impostos): a beleza dos objetos corpóreos, das ações, do comportamento, dos pensamentos.

Alguns princípios imperam na pintura, outros, na poesia. Então, ao aproximarmos uma arte da outra, é possível analisar melhor cada uma delas no esclarecimento de regras, ações, pensamentos, que são próprios de cada arte. Entenderemos aqui, adotando o critério de Lessing, a pintura como artes visuais em geral, e a poesia como a escrita literária também em prosa.

Para dizermos o mínimo, a narrativa fílmica de Brant se fundamenta no diálogo com a pintura. No final do século XIX, o cinema se desenvolveu e permitiu a retomada e a democratização da pintura. Distante da obra a que nos referimos, Philippe André Michaud (2014, p. 24) lembra que, para Diderot, o quadro devia inspirar a constituição do palco teatral (o que, na modernidade, incluiria o palco cinematográfico), pois a pintura nos soa psicologicamente como um dispositivo fechado, pelo qual existe um mundo independente do da experiência. Inspirada nesta arte, segundo o historiador francês da arte, nova dramaturgia cênica foi desenvolvida (o teatro e o cinema narrativo).

Michaud vai adiante: esclarece que a diferença entre o cinema de ficção e o teatro (2014, p. 25) reside no fato de o cinema propor a versão moderna de conteúdos que, antes, seriam veiculados apenas por peças teatrais. Além disso, o cinema envolve reprodutibilidade. A apreensão do espaço pelo sujeito também difere: no teatro, quando este não envolve tecnologia gráfica e computadorizada, o espaço é compreendido como o palco, e, em relação ao espectador, este espaço é estático; no cinema, por outro lado, o espectador em posição fixa não tem uma experiência estática, pois o cenário geralmente está em constante movimento, e o olho se identifica com a objetiva da câmera.

Em termos gerais, o cinema narrativo, o longa de ficção, é tal como uma cena teatral, que também une elementos visuais presentes no espaço (próprios da pintura) com ações sucessivas no

---

[60] Remetemos a LEE. *Ut Pictura poesis: Humanisme et théorie de la peinture: XVe-XVIIIe siècle*. Trad. Maurice Brock. Paris: Macula, 1967.

tempo (próprios da poesia).

Se, entre teatro, literatura e cinema, as relações interartísticas são facilmente dedutíveis – pois as três artes enfatizam, com maior ou menos intensidade, a palavra e o movimento –, a entrada da pintura no circuito mimético impõe levar em consideração o que faz da imagem pictórica tão impactante: afasia e estaticidade.

Com base nestas referências, jogaremos com o adágio horaciano – *ut pictura poesis*, em função das combinações entre artes propostas pelas obras aqui em estudo: no primeiro tópico deste capítulo, observaremos a narrativa romanesca de Sant'Anna em diálogo com a pintura; em seguida, trataremos do diálogo estabelecido entre a narrativa fílmica de Brant e a tela que é o pivô da intriga romancesca e ganha materialidade visual no filme; por fim, terceiro tópico destacará a aproximação também da narrativa de Brant, mas agora com o poético. Vale ressaltar que, na transposição de mídias, algumas modificações são inevitáveis, e este será não apenas um ponto de atenção, como uma das questões centrais que nos levarão às nossas conclusões.

3.1 *Ut pictura poesis* – a poesia é como a pintura...

A narrativa de *UCD* tem início com a descrição de Inês pelo narrador, Antônio. O signo verbal aponta para a figura feminina, provocando no leitor a imagética da bela princesa russa.

> 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 traiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa (UCD, p. 9).

Na pintura, a fim de retratar e incitar no observador a contemplação da beleza, o artista precisa pincelar traços paradigmáticos do belo, ou promover uma estetização do modelo despadronizado. No romance, o escritor faz um esforço menor, pois bastou Antônio dizer que Inês era bonita, compará-la a uma princesa russa, para que o receptor construísse na imaginação o seu modelo do belo feminino. Lessing (2011) destaca que a beleza é imaginada através dos olhos.

É incontestável que a visão (mais do que os demais sentidos) é subjetiva. Conforme observa o crítico,

> (...) se nem todo traço que o poeta pintor precisa pode ter o mesmo bom efeito na superfície ou no mármore; talvez todo traço que o artista utiliza poderia ter o mesmo bom efeito na obra do poeta? Incontestavelmente; pois o que nós achamos belo numa obra de arte não é o nosso olho que acha belo, mas antes a nossa imaginação através do olho." (LESSING, 2011, p. 131-132).

Antônio incita a imaginação da beleza através de palavras que pintam um quadro imagético de acordo com sua percepção do belo – "traços finos e delicados", "mulher magra, com corpo bem proporcionado", "cabelos claros", "princesa russa" – que nos remetem a traços europeizados, valorizados e cultuados na cultura ocidental. Vai além: "seios pouco salientes dentro de uma blusa graciosa", que, por serem descritos positivamente, remetem à ideia de firmeza da pele e sensualidade.

Apesar de a imagem de Inês parecer muito visível para o narrador-personagem, a observação se deu através de espelhos, os quais refletiam uns aos outros, provocando um jogo de imagens, uma ilusão possível de ser retratada pela literatura, mas talvez não pela pintura.

Ademais, o narrador conseguiu esconder um detalhe da personagem (a sua forma corpórea pendulante), que a pintura, ou mal o conseguiria retratar, ou o revelaria de pronto, de forma nada sutil, roubando-lhe o detalhe da graça e da beleza, por vezes contida num defeito. A forma incomum, fora dos padrões, mas ao mesmo tempo o traço mais característico de Inês, foi tornado visível somente mais adiante na narrativa, quando o narrador teve "a ideia de olhar para trás. Talvez sem esse gesto meu destino seria diferente. (...) E o que vi foi aquela mulher se afastando com dificuldade, quase arrastando uma das pernas." (*UCD*, p. 14).

Como postula Lessing, o poeta possui maior habilidade que o pintor para " expor com traços negativos e, através da mistura desses traços negativos com os positivos, concretizar duas aparições em uma." (LESSING, 2011, p. 152), o que se constata na forma pela qual Antônio constrói a bela Inês, apesar do contraste entre as pernas (uma atrofiada e outra sadia, forte). "Uma beleza que aquela imperfeição só realçava." (*UCD*, p. 32). "Quanto à perna, digamos assim, lesada, não havia nela nada de repulsivo: só fazia redobrar meu desejo de dar carinho a Inês" (*UCD,* p. 37). Como retratar com habilidade, na pintura, uma imagem bela de um corpo tão assimétrico? O trecho abaixo, de *UCD*, descreve a assimetria e destaca a sua beleza:

> Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã, enquanto eu me debruçava sobre seu corpo. Uma cena quase subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com outra sadia, forte e, por que não dizer?, bela. (*UCD*, p. 25)

O juízo de traços vistos como negativos ou positivos nos são ensinados culturalmente. A marca claudicante, pendular, coxeante, culturalmente é recebida de forma negativa, como um defeito, tal como alguns traços de certas etnias. Nelson Mandela escreveu uma conhecida frase a respeito dessa questão. "Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar." (MANDELA, 1995).

Vale destacar a reflexão de Lessing (2011) sobre a influência dos conceitos de beleza na arte. Os juízos influenciam a arte. A consciência desse ponto permite não só a revisita e superação de modelos anteriores, tal como o fazem Sant'Anna e Brant em relação ao deficiente físico, mas também a verdadeira autonomia artística (arte *heautônoma*[61], não presta serviço ideológico, mercadológico etc). Neste aspecto, é necessário compreender que somos herdeiros de uma concepção de beleza de extração clássica, que passa pela teorização e pelo talento artístico dos filósofos, poetas e artistas alemães dos séculos XVIII e XIX, puristas essenciais. Schiller defende o culto ao belo – "a forma tem de perfazer uma unidade com a existência da coisa para produzir beleza" (SCHILLER, 2002, p. 90) – e "a natureza em conformidade à arte" (SCHILLER, 2002, p. 90), que é explicado com grande clareza:

> (...) apenas o belo é, no mundo sensível, um símbolo do acabado em si ou do perfeito, pois ele não precisa ser referido, como o que é conforme a fins, a algo externo, e sim comanda-se e obedece a si mesmo simultaneamente, realizando sua própria lei" (SCHILLER, 2002, p. 90).

Retomando Sant'Anna, Antônio relata o segundo momento em que viu Inês. A movimentação dos acontecimentos implica a descrição do espaço e novamente há uma troca de características intermidiáticas das duas artes (a pintura e o poético), dado que observamos um entrelaçamento na descrição de traços próprios da pintura (o espaço, os corpos visíveis, as

[61] O conceito é introduzido por Schiller, na correspondência trocada entre o filósofo-poeta e Krömer (cf. SCHILLER. *Kallías ou Sobre a Beleza.* Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002,p. 90).

simultaneidades), com traços próprios da poesia (o tempo, corpos alusivamente visíveis, objetos dinâmicos, ações, sucessividades).

> Quando descia os degraus da escada, ouvi murmúrios sobressaltados e pequenos gritos às minhas costas, o rumor de corpos se entrechocando, e percebi que os olhares das pessoas, na escada rolante de subida, ao lado, se concentravam assustados, em alguma coisa atrás de mim. Ao virar-me instintivamente, uma mulher caía sobre 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. (*UCD*, p. 12).

Nesta passagem, o narrador descreve um quadro com elementos narrativos: o espaço (o metrô, suas escadas), a multidão, um homem e uma mulher em destaque. Essa imagem se constrói no leitor, como se estivéssemos diante de uma pintura, contudo, a gradação sonora e simultânea entre "murmúrios sobressaltados", "pequenos gritos" e o "rumor dos corpos se entrechocando" não poderia ser representada devido à limitação da mídia pictórica.

A imagem, por mais que indicasse um movimento, não o retrata com a riqueza de detalhes que a literatura é capaz de alcançar, pois como representar pictoricamente, numa mesma cena, o curto instante de tempo entre virar-se para trás, ver uma mulher caindo, e apará-la instintivamente nos braços? Como representar a sensação do personagem de sentir um corpo leve?

Em conformidade com as ideias de Lessing (2011), o poeta pode representar de forma profunda e gradativa o invisível (sentimentos, sensações, pressentimentos), mas não o pintor. É o que se verifica quando Antônio nos revela que reconheceu Inês no metrô apenas quando ela levantou os olhos (*UCD*, p. 14). Por outro lado, o pintor nos daria uma riqueza de detalhes físicos, tanto do ambiente, como dos personagens, que o poeta não nos oferece, por não considerar imprescindível ao entendimento da obra. Na pintura, o detalhe se torna imprescindível ao entendimento do que é retratado.

Para justificar sua brutalidade, Antônio mostra ao leitor o convite de Inês em seu inteiro teor. Mostra os objetos, quando lhe interessam, para justificar ou criar uma realidade subjetiva. Destaca, separa e rearranja algumas palavras utilizadas pela modelo na redação do bilhete ("intimamente, crueldade, secretamente, desejo e desafia", *UCD*, p. 50-51), de maneira a deformar a realidade de um convite não para uma crítica feroz da arte, mas para um sexo cruel com o crítico.

> (...) Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor do que um crítico!
>
> Inês
>
> PS: A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será o que secretamente desejo, o que me estimula e desafia? (*UCD*, p. 48).

O crítico esmiúça as palavras, desarticula as frases e as rearticula de maneira destorcida o que lhe instiga todos os sentidos. O narrador descreve essa passagem romanesca de forma muito viva: atribui à Inês uma massa corporal (leve e cheirosa), que dorme e respira bem próxima a ele.

> E mais que o encadeamento do bilhete, eram algumas palavras suas isoladas, como intimamente, crueldade, secretamente, desejo e desafia; a sua caligrafia e seu perfume; os seus pontos de exclamação e 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 em 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 meu único instrumento, um vício intelectual, mas que não me impede agora, como não me impedia ao esmiuçar aquele bilhete, de experimentar uma excitação dos meus sentidos todos. (*UCD*, p. 51. Grifo nosso).

Destaca-se que o desejo de Antônio vai surgindo ao longo dos encontros com a modelo, e não imediatamente após a observação da tela. Ao entrar no apartamento da modelo, o narrador tem a sensação de penetrar não num ambiente real, mas num espaço cênico, como o interior de um quadro (esse enquadramento é adaptado para uma cena do filme de Brant, conforme veremos no capítulo 3.2). O apartamento era como um ateliê: havia um biombo, um cavalete, uma tela, a muleta, o cheiro de tinta, uma luz suave do entardecer (cf. *UCD*, p. 96), e a presença da modelo e do crítico de arte, os quais atuavam dentro desse cenário, como se, diante de uma tela, o observador imaginasse o desenrolar da narrativa protagonizada por estes personagens.

> Pois ao atingirmos o que poderia ser chamado de sala, fui assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura - que iria estigmatizar-me daí em diante -, de que eu não penetrava num cômodo real, e sim 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 Vitório Brancatti. (*UCD*, p. 94)

Nesse entrecruzamento das artes, na construção da narrativa, interessante é notar a perspectiva do narrador que, por enxergar o apartamento da modelo como um cenário, acredita que Inês é prisioneira do artista, como se estivesse dentro de uma tela.

> Será possível que você não se dá conta (...) 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. (*UCD*, p. 101)

Para Antônio, essa percepção é tão vivaz, que a modelo parece ter saltado de dentro da tela para cair em seus braços. Essa observação provoca no leitor imagens estetizadas por uma luz, como se realmente estivéssemos diante de uma pintura falante, em movimento:

> (...) 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, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição 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, e onde Inês, igual a uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas. (*UCD*, p. 103).

A tela construída no romance perturba tanto o personagem, provoca-o de maneira tão intensa, a ponto de ele questionar o objeto em suas contradições. A relativização de suas propriedades leva-o a romper, assim, com o pensamento cartesiano, que pretende classificar sujeitos e objetos, criando uma imaginária e limitadora unidade. Antônio questiona inclusive a crítica de arte e seus juízos de valor, que podem torná-la tão arbitrária, em seu ponto de vista, quanto a obra de Brancatti. Apesar dos comentários de Antônio caminharem para um sentido de que a tela *A Modelo* só poderia ser considerada subarte, essa perturbação que o acomete, somada à incompreensão e à contradição de ideias, não são próprios da arte?

> A verdade era que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já a houvesse obtido, faltando apenas um fecho para organizá-la mentalmente. Uma

> iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: 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? (*UCD*, p. 97).

A narrativa de Sant'Anna não só representa o corpo, como também o mostra, o transmite, o expõe em movimento, em momentos sucessivos. Não se limita, portanto, à picturalidade, dado que não mostra todos os fatos e objetos para o leitor. Estes vazios (a tela de Brancatti, as vozes e interpretações de outros personagens sobre o suposto crime) abrem espaço para a imaginação e para diferentes leituras.

O trecho a seguir mescla objetos visíveis pelo signo verbal com memória e imaginação. A recordação da muleta aciona seu sentido visual por meio de uma série de imagens (o sofá, o ângulo da parede, o cavalete de pintura, a tela, por fim, a cena), que, por sua vez, rememoram-no o sentido olfativo (o cheiro de tinta), que o transporta para o experimento de uma nova sensação (um lugar semelhante a um sonho). Essa nova e singular experiência de reviver o real gera efeitos físicos em seu corpo no presente: Antônio sente imaginariamente o cheiro da tinta, o que lhe provoca náusea e vômito (descrição que toca o abjeto). O vômito lhe proporciona uma espécie de libertação de um veneno, uma alegria.

> Tão logo levantei-me para ir ao banheiro, aflito porque já eram onze e meia e devia ir inadiavelmente à cidade, fui assaltado pela recordação de uma peça entre os móveis e objetos no apartamento de Inês: uma muleta.
> 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. 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.
> Fui tomado por uma náusea repentina, associada àquele odor e ao gosto de álcool em minha boca, e tive de me debruçar sobre o vaso, praticamente rastejando nos ladrilhos, a fim de aliviar o enjoo adocicado em minhas entranhas. Havia, estranhamente, uma espécie de alegria nessa abjeção de estar caído sobre o piso do banheiro e vomitando. Como se eu me libertasse, me esvaziasse de algum veneno, deixando-me vazio para outras sensações e visões. (UCD, p. 24-25)

Dessa forma, Sant'Anna inicia a descrição pictórica de uma cena, mas mergulha profundamente nas memórias, sensações, sentidos do personagem, acionando a imaginação não apenas do seu narrador-personagem, mas também as do leitor. Sant'Anna alcançou a

picturalidade da narrativa, mas se acautelou dos efeitos excessivos da visualidade, mesclando-a com outros sentidos.

Desta forma, a narrativa explora a técnica da pintura (deseja tornar seus objetos visíveis) e a da poesia (deseja escondê-los), compondo um jogo de mostra e esconde, conforme o objetivo do narrador na condução da sua defesa contra o crime. Sobre a tela de Brancatti, pouco o leitor sabe. As descrições do crítico são mais subjetivas, atêm-se menos no esforço de descrevê-la para o leitor, que na vida da modelo.

A análise da tela também é superficial, talvez pelo fato de Antônio não ser crítico de pintura, mas de teatro. Para o narrador, a grande exposição da modelo está menos no sexo exposto que na invasão da "área recôndita e interdita de um estigma físico" (*UCD*, p. 89), mas desaprova o uso do signo pornográfico na arte e questiona se a obra de Brancatti pode ser chamada de arte.

> (...) 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. (*UCD*, p. 89).

A tela permanece invisível, calada, tal como Inês na narrativa do romance. Lessing (2011) observa que, ao contrário da pintura, que é determinada por suas limitações, a poesia é determinada pelas necessidades do objeto estético[62]. Assim, o narrador teve necessidade de não adentrar criticamente na obra de Campana, talvez para ressaltar as limitações do próprio crítico diante da tela. Ele não a compreende e não consegue destacar nenhum traço artístico. Dessa forma, seus comentários e questionamentos se restringem à vida particular da modelo e do pintor.

Outra interpretação possível segue o viés da defesa. Antônio escreve na tentativa de reconstruir sua imagem, portanto, caso admita que o quadro de Campana tem algum valor artístico, sua reação brutal se torna ainda menos compreensível. Antônio omite detalhes da composição, como se a apagasse, como se desejasse sumir com a obra para que ninguém, nem o leitor, contemple Inês, ou ainda para que ninguém faça análises próprias do objeto.

Lessing (2011) enriquece a análise por outra perspectiva. O objeto pode também tornar-se invisível na poesia, através da utilização de outro recurso: quando, na poesia, o detalhe é excessivo, a imaginação transcende a visibilidade. O objeto em si se torna invisível pela

imaginação. Esse recurso talvez tenha sido utilizado na narrativa em relação ao próprio narrador. Antônio justifica excessivamente muitas de suas ações, comportamentos e pensamentos, que, ao final, conforme vimos no capítulo 2, a sua desejada unidade do sujeito (identidade) esfacela-se em uma multiplicidade de "eus", tornando-o invisível para o leitor. Quem é Antônio? Quem é o homem da contemporaneidade que atravessa este mundo de sensações, esta sociedade excitada, que também se esfacela?

Não é hora de responder, mas de reconhecer que, pelas cores do romance e pelo silêncio da pintura que nela aparece, poesia e pintura tanto rivalizam quanto permutam propriedades.

3.2 *Ut pictura cinematographicum*– o cinema é como a pintura...

O filme de Beto Brant resgata a pintura de quatro maneiras concomitantes, fragmentadas e bastante elaboradas. Na impossibilidade de estabelecer uma hierarquia entre elas, escolhemos como a primeira forma de resgate a fabricação do quadro dentro da narrativa cinematográfica, que envolve o trabalho manual do pintor (a técnica da pintura). Antes de mostrar o trabalho manual do artista plástico, o filme conta a história da sociabilidade e da relação mercadológica que envolve a arte (o escândalo social que projetou a obra - o estupro e a relação mercantil que existia entre o artista e a modelo, que vivia num apartamento por ele financiado e decorado em forma de estúdio), que é a segunda forma de resgate.

A terceira forma decorre da polêmica e complexa recepção da obra pelo observador Antônio. A narrativa, então, levanta questões sobre a recepção da obra de arte, o estranhamento, a imagética e a reação brutal por parte de um indivíduo integrante da sociedade atual, estressada. E essa recepção contamina a estrutura do filme, que é a quarta forma de resgate.

Nessa última forma, da construção do filme como uma tela, toda a metalinguagem que integra o conteúdo do filme, é acompanhada por uma construção da narrativa cinematográfica como pintura, por meio de efeitos de luz, que jogam com os tons, alegram ou entristecem a cena. Brant parece não construir cenas, mas sim quadros narrativos: os abruptos cortes entre cenas

---

[62] Necessidade, *ananke* em grego, é uma categoria teórica sobre a qual Aristóteles reflete, na *Poética*.

aparentemente sem coesão ou coerência entre si nos remetem a quadros independentes que, em conjunto, requerem do observador/ espectador esforço para compreendê-las, construir a coerência entre as partes.

Antes de abordarmos a aproximação da pintura e do cinema, destacamos que o que afasta essas duas artes é a luz. Na pintura, a luz é um efeito; logo, nuances e pequenos pedaços de cor sobre um objeto ou cena podem ser destacados, enquanto o filme somente pode atingir estas condições de maneira bastante indireta. A luz, no filme, é produzida por refletores, cujos raios iluminam a cena e os objetos em bloco. A luz no cinema é mais dramática do que pictórica, e essas diferenças, baseadas na teoria de Jacques Aumont (2004, p. 167-191), permearão a análise desse subcapítulo.

Vale lembrar, na primeira forma de resgate da pintura (a filmagem da pintura), o apontamento de Lessing (2011) sobre o domínio da pintura, que é da execução. O acento cinematográfico sobre a arte pictórica, sobre a técnica que pode ser ensinada e aprendida, se opõe à ideia clássica da criação do gênio, do dom natural.

As cenas que filmam a feitura do quadro apresentam tomadas longas, que nos permitem observar as poses da modelo e do pintor, a técnica de rascunhar primeiramente o desenho em papel. O diálogo entre cinema e gravura é observado pela primeira vez. A luz usada pelo diretor na iluminação dos corpos é direcionada mais intensamente do que nas cenas anteriores que filmam o ateliê da modelo, cuja luz se projetava no chão e irradiava pouco sobre os personagens.

Figura 26 – BRANT, Filme *CD*, Brasil, 2005.

Nas cenas seguintes, o personagem Campana transpõe o desenho para a tela, em escala maior, com o uso de tintas, de cores fortes, como o vermelho e o laranja, remetendo ao fogo, ao desejo do casal que quase inflama, mas que pode remeter também ao sangue, à violência do crime. A câmera destaca o posicionamento do pincel e as mãos do artista, mas a iluminação agora é direcionada para a tela, e poucos raios refletem o artista.

A filmagem é realizada em tempo real. Nesta cena, o tempo da narrativa fílmica se aproxima do tempo da pintura, pois os movimentos são vagarosos. A tela é pintada em total silêncio (momento de concentração do artista). Ao ouvirmos o som que ecoa do pincel do artista na tela, temos a sensação de uma resistência da textura da tela, no atrito com o pincel, o que nos faz imaginar a gramatura da tela e o cheiro da tinta.

De modo fascinante, a arte final é construída e desconstruída na tela do cinema. Quando fica pronta, converte-se novamente, diante dos olhos do espectador, em rascunho. Beto Brant deixa à mostra o anverso da tela, como se as camadas da pintura fossem retiradas até ficarmos diante do esquadro e das primeiras linhas. A materialidade do quadro é colocada à mostra.

O pintor e a modelo, nus, fazem poses sexuais, enquanto o próprio artista (Ehrenberg) os desenha no papel. A câmera os acompanha nesse entrelaçamento e construção artística, contudo, a filmagem captura os movimentos do instante fixo que Ehrenberg (Campana) estampa no rascunho. O filme, conforme infere Walter Moser (2006), a partir dos postulados de Lessing, une numa mesma mídia a arte espacial da pintura com a arte temporal da poesia em sua filmagem,

pois a sequência de imagens é percebida como um desenrolar temporal (não linear em muitos momentos).

A imagem filmada da pintura, construída durante as cenas do filme, invoca um signo surpreendente, incomum, provocativo, desafiador dos códigos morais, portanto, novo. Então, tendemos a negá-lo, criticá-lo, tal como o fez Antônio. Ficamos durante muito tempo igualmente na dúvida de Antônio - estamos ou não diante de uma obra de arte?

Com as pernas e braços entrelaçados na cama (Fig 13, atrás), o pintor não desconsidera as partes do corpo que ficam embaixo de outras, provocando assim, um efeito de transparência. Sob cada parte do corpo do pintor, conseguimos sempre ver uma parte do corpo da modelo e vice-versa, como já mencionamos anteriormente. A distinção entre as partes presentes em cada um dos dois planos é possível através do contraste de tons de pele dele e dela. Na verdade, o que está embaixo pode assumir a posição de cima e vice-versa, em mais uma inteligente inversão daquela representação.

Os atores (Lilian Taublib e Felipe Ehrenberg) têm seus corpos nus expostos para o espectador, entretanto, as suas partes íntimas não nos são mostradas – somente as vimos desenhadas num complemento pelas mãos do artista, mas sentimos o desconforto desta montagem, por estarmos diante do signo pornográfico.

A imagem dos órgãos sexuais feminino e masculino desenhada pelo artista, em contato um com o outro, nos faz complementar a imagem filmada dos corpos do casal. Assim, temos a sensação de olharmos não o desenho, mas as genitálias dos atores através da câmera.

A filmagem do casal e o desenho rascunhado se desdobram num duplo ficcional: a câmera captura a imagem dos corpos vivos, em movimento, enquanto o desenho fixa o instante, a posição rígida dos corpos. Nos duplos rivais, a fronteira entre pintura e cinema é esfumaçada, não há pintura e cinema, mas uma combinação das artes, a dialética se torna complexa na concórdia do traço pictórico e do traço poético na mesma mídia (cinematográfica).

Soma-se à construção do duplo a criação de uma vertigem no receptor, a "narrativa em abismo" (cunhada por André Gide). Uma das consequências pode ser o apagamento de outra fronteira, a da aparente realidade (retratada no filme, porém fora da pintura do artista) com a ficção (retratada no filme e também na pintura do artista).

Nas figuras 13 e 26, respectivamente, Inês refaz a posição que deu origem à tela e espacializa (a superfície plana ganha profundidade) a pintura, tal como fosse uma escultura em

movimento pelas técnicas do cinema. Na figura 26, Inês e Campana simulam poses que são desenhadas no rascunho, e espacializam o desenho da mesma forma. Segundo MICHAUD (2014, p. 61), "a escultura é uma interação do espaço, movimento e tempo que convida a uma experiência do tipo cinematográfico".

A transposição da história narrada no cinema para a arte pictórica implica a escolha de um único momento e um único ponto de vista. A escolha de Ehrenberg foi o momento do coito entre o casal. Sobre a limitação da expressividade pictórica, Lessing (2011, p. 85-88) compara a figuração de Laocoonte no poema de Virgílio (*Eneida*, canto II) e na escultura helenística do século I. As mudanças de representatividade da arte pictórica para a narrativa fílmica são igualmente inevitáveis, na transposição de mídias, aqui.

A pintura, muitas vezes, para retratar a beleza, compromete a expressividade, tal como é o caso desta tela, mormente se interpretada como a representação de um estupro. Mas não observamos dor nem sofrimento na expressão facial da modelo. Esta não seria bela: a musculatura facial e o corpo estariam retraídos, talvez a boca pudesse estar aberta devido a um possível grito.

Como retratar a imagem de forma bela? A expressão da dor suscita desprazer. Por este motivo, então, o rosto da modelo não está destacado, não está voltado para o observador? Será que o artista não quis pintar os traços de expressividade mais feios e decidiu, então, encobri-los, a fim de que possamos imaginá-los?

Desconstruindo o inicialmente pensado, a arte de Campana estaria parcialmente submetida à lei da beleza? Permanecem as dúvidas, pois a cena do coito pintada não é bela. A genitália feminina é desenhada de forma hirsuta, com pelos duros, grossos, quase espinhosos na aparência. O apagamento das expressões faciais talvez ocorra para destacar ainda mais o sexo, para que as imagens não concorram na disputa da atenção do observador.

Estas perguntas não podem ser respondidas: são os vazios da obra, que a enriquecem. De qualquer forma, o mais feio (o coito, as genitálias, os pelos, a mutilação) é transformado em belo da arte, por conta da expressão, das cores fortes utilizadas, efeitos de luz e de planos, incitação de movimento. Não se trata do resgate do feio, na tentativa de salvá-lo, mas a sua releitura. Em outras palavras, é o feio, que faz parte da natureza humana, expresso com cores, luminosidade, perspectiva e estética.

Dado que já tratamos da segunda forma de resgate ao longo deste trabalho (a história social e mercadológica entre os personagens principais), passemos à terceira forma de resgate da pintura pelo cinema, que ocorre através da polêmica e complexa recepção da obra pelo observador Antônio (a recepção da obra, a comunicabilidade). Tomada por esse viés, a narrativa é construída pelo entrelaçamento de ações e imaginação de Antônio sobre uma relação sexual consumada entre a modelo e o artista, e esta interpretação aciona, por sua vez, uma outra sequência narrativa, que é o seu próprio envolvimento com Inês.

Nesse sentido, Brant rompe as fronteiras do dentro e do fora da tela. O dentro e o fora estão relacionados, pois estão cruzadas a vida do pintor, da modelo e do observador da obra. Neste processo, em nenhum momento o quadro é imobilizado nas fotos da filmagem. A imbricação do dentro e do fora da obra é tamanha, que é possível imaginarmos que toda a história narrada fora do quadro ocorreu inteiramente na imaginação de um único observador (Antônio).

Brant joga o mesmo efeito para o espectador. No momento em que o espectador se torna observador da tela, compartilha do mesmo efeito da incompreensão sentido pelo crítico de arte. Ao longo da narrativa, Brant ressignifica a pintura de Campana, a qual se torna tão intensa, tão expressiva (como ocorre também na narrativa romanesca), que o roteiro parece ter sido adaptado não do romance, mas da tela do artista (Campana). A pintura em ação, pela técnica cinematográfica, absorve a categoria do tempo. O que é o tempo na pintura? O instante construído por "formas e cores dispostos no espaço" (LESSING, In: AUMONT, 2004, p. 80). O desenrolar de ações no tempo, por meio da narrativa fílmica, implica a observação de novos espaços. O tempo é fixado através do espaço percorrido.

Esta terceira forma de resgate, ou seja, a recepção imagética da obra pelo observador, provoca a quarta forma de resgate da pintura por Brant: o conteúdo contamina a estrutura do filme. O filme é construído como uma tela. Nesse sentido, a arte de pintar é recriada. Cenas mudas, sem som, uma iluminação que imprimem uma atmosfera pictórica ao ambiente e aos personagens. Os cortes abruptos entre as cenas são como molduras que separam os quadros.

Os quadros que narram o passado mais remoto de Antônio e Inês são filmados em cores, mas as cenas do julgamento do crítico, do depoimento do artista e a cena final do filme (Inês observa a tela no museu) são filmadas em preto e branco. O efeito das imagens em preto e branco confere a estes trechos da narrativa a sobriedade de uma realidade crua, dolorosa.

Figura 27 – BRANT, Filme *CD*, Brasil, 2005

Nessa perspectiva da luminosidade da cena, o ato de Inês de retirar a perna mecânica e a saia e colocar esses objetos em frente à tela que contém seu duplo ficcional, não ganharia outra significação da que apresentamos no item 2.3 (efeito catártico)? Ao despir-se desses objetos, Inês, na dor, teria o intuito de corrigir e cobrir a imperfeição do quadro, oferecendo à modelo da tela uma perna e uma saia? Sobre os efeitos de luz, há uma cena em que Brant recria a percepção do personagem (do romance) sendo capturado para dentro do quadro. Brant filma a modelo e o crítico envoltos por uma moldura; enquadrados numa parede do ateliê que serve de moldura para as telas do artista. O casal, então, é capturado como numa pintura.

Essa cena do enquadramento corresponde à passagem do livro descrita no capítulo 2.2, pelo qual as fronteiras entre vida e arte se esfumaçam. Antônio invade um espaço proibido e, metaforicamente, viola a obra, viola Inês, e comete, no filme, o crime delicado.

A luminosidade baixa cria uma atmosfera de mistério, de dúvida, de algo sombrio e de sonho. Mais escuras são as cenas que retratam o personagem Antônio em seu apartamento, criando um clima aflitivo, frágil, obscuro, tal como a personalidade do crítico de teatro. A luz contribui para a dramaticidade da cena, na construção de espaços e de estados de ânimo e traços de personalidade dos personagens.

Ao aproximar o cinema e a pintura, o cineasta rompeu com a padronização de luz e de cenário, construindo uma estética, uma plasticidade original. Afinal, o fato filmado serve apenas de matéria bruta para o cinema. É trabalhando a plasticidade das imagens, em equilíbrio com a narrativa, que se ultrapassa o elemento meramente decorativo e se obtém o efeito artístico.

Nesse sentido, destaca-se a cena em que Inês dança no palco. A luz (azul), pela primeira vez na narrativa, parece originar-se de cima e imprime uma atmosfera oculta, de sonho, de imaginação (por parte de Antônio).

As cenas aparentemente externas (no bar, onde atuam os travestis, o casal que briga por ciúmes, e a conversa de idosos) são as que apresentam uma luminosidade mais natural, uma atmosfera mais comum. A função de tais cenas parece ser a retratação da realidade.

A tela pictórica fixa e unidimensional ganha, além do movimento próprio, o efeito fictício da tridimensionalidade das filmagens, que parecem ter profundidade. O cinema anula a frontalidade da pintura.

Sobre essas técnicas, Jaques Aumont (2004, p. 111) explica que o quadro fílmico é centrífugo, leva o olhar para longe do centro, para o que está fora-de-campo. O espectador ficcionaliza o não visto. Por sua vez, o quadro pictórico é centrípeto, pois fecha a tela pintada sobre o espaço de sua matéria e composição, e o espectador tende a ver mais uma tela pintada que uma cena ficcional. A cena do enquadramento dos personagens ficcionaliza o pictórico.

Como observa Aumont, "pictórico, por um lado; fílmico, por outro." (AUMONT, 2004, p.111). Enquadrando Inês e Antônio, Brant confere uma finitude para a cena, que, detida, se torna menos indefinida. A moldura permite à tela se enunciar como discurso que é lido pelo observador do lado de fora. Essa leitura do lado de fora é realizada pelo diretor e passada ao espectador pela narrativa cinematográfica. Contudo, através de sua filmagem estetizada, Brant permite que o espectador, por outro lado, ficcionalize a imagem emoldurada.

A pintura (como a janela) permite ver, mas, ao mesmo tempo, enclausura o olhar (como o quadro), um processo misto denominado por Aumont "quadro-janela". Assim, o efeito provocado no espectador pela filmagem é ótico e imaginário, o olhar encerrado e o para além dos limites (centrípeto e centrífugo), o limite e a janela, percepção objetiva e subjetiva, o campo visual e fantasmagórico, a realidade e o sonho, a imobilidade da pintura e a mobilidade do cinema, sem que haja delimitação rígida entre os pares.

Philippe-Alain Michaud (2014, p. 19), referindo-se ao teatro, também menciona este caráter duplo da moldura, que serve de preliminar e de remate para o ilusionismo do palco-quadro. Na verdade, a da cena emoldurada dentro da tela do cinema também se abre como uma janela para o espectador observar os acontecimentos.

O cinema e a pintura não representam seus objetos da mesma maneira. A aproximação e o intercâmbio de recursos entre elas, sem predomínio de uma ou do outro, geram, entretanto, maior efeito no observador/ espectador. O emolduramento do casal imprimiu à cena cinematográfica a emoção da pintura, efeitos mútuos de cor e luminosidade, ou seja, uma momentânea indiferenciação no campo da representação plástica.

Brant joga com os efeitos de luz que conferem emotividade e alteram nosso olhar sobre corpos e espaços. Estetizados no jogo plástico (decorrente da combinação de mídias), cenários e corpos são envoltos numa atmosfera pictórica ou ainda de sonho.

O personagem Antônio metaforicamente mergulha na arte e o espaço imaginário da representação, que havia saído da tela para ganhar mobilidade no cinema, retorna ao plano do quadro novamente. Dessa forma, o espectador contempla a história dos atores emoldurados.

A tela de Ehrenberg faz o movimento inverso ao da cena do emolduramento de Brant. O quadro recorta a cabeça do personagem masculino e possibilita que o observador imagine o fora-de-campo, pois a borda parece ter transbordado, desenquadrado, como no cinema, que apresenta um olho móvel (câmera), com bordas móveis. A pintura, então, define-se pelo que ela contém e pelo que ela exclui (cf. AUMONT, 2004, p. 136). Também parece buscar os descentramentos das imagens do cinema moderno. O campo visual é dilatado, dialogando com os recursos do cinema.

A escolha de um trabalho transgressor provoca um grande impacto no observador. A tela não é apenas transgressora por trabalhar o signo pornográfico, mas também por romper com algumas regras tradicionais da boa arte. Para a retratação de corpos, na pintura, a cabeça é geralmente concebida como a parte mais importante, pois permite que a face exprima os sentimentos, auxilie a tradução de paixões. Ao invés disto, na pintura em discussão, centralizados estão os corpos e o sexo. Os corpos se encarregam da expressão, não os rostos. O rosto da mulher está sombreado, virado para o lado, escondido no canto superior da tela. A cabeça do homem não aparece. A cabeça imaginada pode ser inclusive a do observador.

Interessante é observar como o cinema de Brant e a pintura de Sant'Anna utilizam recursos para conferir profundidade à mídia plana, como as aproximações e afastamentos, sombreamentos e luminosidade capazes de situar objetos em primeiro ou segundo plano.

Como vemos, a adaptação para o cinema da obra *Um Crime Delicado* realizada por Brant

interroga e explora a pintura. A mudança de mídia da pintura, passando pela fotografia[63], até chegar ao cinema, modificou a percepção do anteriormente concebido, conforme observa Walter Benjamin[64]. As imagens, antes fixas, perenes, dão lugar ao caráter não fixado, do movimento cinematográfico.

A câmera cinematográfica faz o papel do narrador onisciente e, segundo seu desejo e perspectiva, abre alguns caminhos: deixar todos os corpos visíveis e ocultar as ações (como se dá na pintura); estimular o espectador a criar uma imagem dos corpos, através da fala de outros personagens ou de uma voz em *off*, mas sem mostrá-los na filmagem (como na poesia); ou ainda combinar ambas as técnicas, mostrando os corpos no desenrolar das ações, dado que a técnica do cinema o permite.

Em outros termos, a técnica pictórica, assim como a fotográfica, retrata objetos homogêneos; o "cinema, em contrapartida, é fundamentalmente polissêmico: aplica-se, ao mesmo tempo, a um sistema de formas e a um lugar (...), o lugar teatral (...)" (MICHAUD, 2014, p. 17).

Nesse diálogo entre cinema e pintura, o filme age sobre a pintura de Felipe Ehrenberg (conferindo-lhe voz e ação), enquanto a pintura do artista age sobre a narrativa de Brant (transformando-a num instante, num momento estático, que suscita reflexão, capaz de retornar à dinâmica das ações e transformá-la).

3.3 ***Ut poesis cinematographicum*** **– o cinema é como a poesia**

Na adaptação do romance para o cinema, Beto Brant precisou traduzir o modelo da mídia poética para a cinematográfica. Nesse percurso, o diretor não criou uma cópia, mas, sim, recriou a obra de Sant'Anna, através de desvios do seu modelo. Lessing (2011, p. 139) ressalta que a arte imita a arte. Ao imitar, o artista é original e não um copista. Ademais, nesse processo, os modelos que serviram de base ao artista são revisitados e podem ser superados.

[63] Michaud (2014, p. 17) esclarece que o cinema não é um prolongamento da fotografia no tempo. O princípio da fixação fotográfico é associado ao princípio da projeção.

64 In: MICHAUD, Philippe-Alain, 2014, p. 17.

Na tradução do modelo do romance de Sant'Anna para o cinema, Brant adentrou pelo domínio da imaginação, do sonho, onde habita a boa história. O diretor aproveitou as imagens criadas pela narrativa de Sant'Anna, tal como a construção do livro como uma peça teatral, ou, ainda, como uma peça processual, e recriou-as com suas próprias imagens.

Brant, como cineasta, não desprezou as propriedades inerentes à sua mídia, mormente a iluminação, a principal delas[65]. É através do manejo da luz que o trabalho cinematográfico se dá. Luz e sombra vão sendo moldadas, intensificadas ou esmaecidas, escurecidas ou colorizadas, formando imagens – a ficção visual, no cinema. Luz solar ou luz artificial, luz dura (provinda diretamente do sol) ou luz suave (difusa, indiretamente recebida do sol); ampla gama da penumbra (da nitidez ao enevoamento) à iluminação transmitida (por filtros, difusores, telas etc.) ou refletida (por rebatimento da luz), os graus de dispersão da luz (das sombras nítidas às suaves), nada é gratuito ou acidental, na manufatura da luminosidade. Melhor dizendo, este é o procedimento decisivo em que técnica e arte se associam, formando o signo de estética cinematográfica. Ele se potencializa através das montagens com a luz (natural, secundária, de enchimento, contra-luz), os tipos de refletores e os mapas de luz (SALLES, 2015, p. 73-80).

A iluminação e o espaço cênico de *Crime Delicado*[66] (2005) remetem a um palco de teatro. Nesse sentido, destacamos a cena do encontro íntimo entre Maria Luíza, uma atriz principiante, e Antônio.

A jovem está no apartamento do crítico, nua em sua cama. Ela o desafia no desempenho sexual e solta uma gargalhada. Antônio se intimida, e esse sentimento é traduzido para o espectador em forma onírica. Antônio (Marco Ricca) olha para a câmera e imagina-se num palco. A câmera focaliza uma plateia, que ri juntamente com a personagem Maria Luíza, propagando por eco o riso da jovem. O efeito da luz, que momentos antes provinha de um abajur, estetiza-se, torna-se azulada, para criar uma atmosfera teatral no novo cenário. Antonio, ainda de pé, e Maria Luíza, ainda nua, deitada na cama, são projetados do cenário de um quarto para o do palco (cf. BRANT, 2005, 33:25 min).

As imagens poéticas, que projetam uma narração, são construídas na narrativa fílmica de Brant pelo diálogo especialmente com o teatro e pelos processos de iluminação e de sonorização,

---

[65] É imensa a bibliografia que trata do assunto. Destacamos a dissertação de André Reis Martins, *A Luz no Cinema* (Belo Horizonte: Escola de Belas Artes / UFMG, 2004.

[66] A partir daqui, passaremos a citar o título do filme de Brant como *CD*.

que projetam uma estética, uma quarta dimensão, a da recepção emocional da situação (cênica, fílmica, onírica, mas verdadeira para a personagem). A sonorização do filme é particular. A ausência de música em praticamente todas as cenas mantém o espectador atento aos efeitos visuais. A imagem prevalece, e a sensação é a de estarmos ora numa peça de teatro, ora numa exposição, galeria ou museu.

Na narrativa cinematográfica, as imagens trabalham para contar histórias (cf. AUMONT, 2004, p. 139). E como as histórias conseguem ser contadas através de imagens? Jacques Aumont explica que a narrativa é o emprego de causualidade e acontecimento. No cinema, a causa é sempre imaginada ao mesmo tempo que se percebe o acontecimento. Este seria o resultado de uma atividade ou de um movimento de objetos da percepção e é arrolado na narrativa por processos que operam tempo e espaço. Contudo, o espaço é apenas uma modalidade do tempo. "As formas temporais da imagem narrativa não existem fora do espaço" (AUMONT, 2004, p. 140).

> Desenvolvida no tempo, a obra não é por isso percebida como um simples desfilar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, comparação, de classificação, em suma, de memória, que, por definição, fixa o tempo – em uma espécie de espaço (...). Eis, portanto, um primeiro sentido no qual a narrativa, o acontecimento, implica um espaço: o espectador o relaciona sempre com um espaço narrativo, se entendermos por isso, com Stephen Heath, a construção de uma rede imaginária, e imaginariamente especializada, onde se acumulam elementos sucessivos da narrativa fílmica (...) o tempo será, finalmente, traduzido em espaço. (AUMONT, 2004, p. 140).

Esse constructo, que se organiza a partir da interação entre os elementos imagéticos, sonoros, cenográficos, espaciais, temporais, provoca uma profusão de sentidos no espectador, conforme discorre Gaston Bachelard (1978). O teórico ressalta que o cinema é a arte que mais diretamente lida com a ilusão, no que diz respeito a colocar tudo em jogo (*in-ludus*). Imagem é abstração. No cinema, a imagem passa a ser o mundo, o cosmo, no qual a realidade se materializa. É da imagem que sai a percepção, no momento mesmo em que é percebida. Acústica, visual, verbal – o cinema produz um bombardeio de imagens no espectador. Mas a imagem visual é o signo do sistema fílmico por excelência.

O filme *CD* explora esse campo do domínio cinematográfico. A conjunção formada pelos cenários, atuação, posição dos atores diante da câmera, distância da câmera, efeitos de luz, gera o

que Bachelard denomina de gramática e sintaxe da narrativa e sistema semântico, em outros termos, a abordagem do tema e seus simbolismos.

A narrativa de Brant, como demais películas, informa o espaço e o marca. Aumont afirma que o cinema é a arte do espaço (cf. AUMONT, 2004, p. 141). Os espaços são marcados pelo enredo. A narrativa informa o espaço da representação e por esse recurso o tempo é também traduzido. A peculiaridade da dimensão espacial está no fato de ser construída por percepções visuais, cinésicas e táteis. A técnica da perspectiva tem aí um papel decisivo, pois, fazendo com que o espaço não seja visto diretamente, exige a interpretação.

Coerentemente, o roteiro fílmico, cujos principais personagens – o crítico, a modelo e o artista – pertencem ao campo da arte, foi construído em uma atmosfera da arte. Os espaços são estetizados pela iluminação. A imaginação e a atmosfera onírica permeiam toda a narrativa, de forma que toda a história narrada, conforme apontamos anteriormente, parece ter sido imaginada pelo crítico diante da tela de Campana. Os espaços construídos no filme atuam sobre os personagens de maneira muito intensa. O apartamento de Inês é como um ateliê, e Antônio interpreta o espaço, de forma que Inês, como vimos, é percebida como uma prisioneira do artista dentro desse espaço.

O filme é observado como um constructo coeso e coerente entre o conteúdo e a forma, resultando num sistema intersemiótico, no qual cada código envolvido em sua construção tem uma função específica, conforme discorre Bachelard (1978). As fotografias do filme são perspectivadas pela sensibilidade do artista, o que determina o caráter poético da imagem. Como o define Pierre-Jean Jouve (apud BACHELARD, 1978, p. 187), "A poesia é uma alma inaugurando uma forma". Pois bem: o que se vê no cinema (de arte e ficção) é esta poesia que ganha forma, ou – em outras palavras – a projeção das imagens poeticamente elaboradas por esta alma (a alma do cineasta), na forma que a ela (alma) mais se assemelha; sombra e luz, som e imagem, saídas da penumbra e a ela retornando, em atmosfera onírica.

Em *CD*, Brant constrói uma imagem poética através do constructo narrativo e estrutural, estetizado e inquietante. A imagem poética é definida por Bachelard como uma imagem efêmera, fugaz, fenômeno que se mostra a partir da técnica poética, que se encontra com a imaginação do espectador.

> A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não

> vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir ou morrer (BACHELARD, 1978, p. 183).

Ainda conforme Bachelard, a imagem poética é um emaranhado de signos, formas, cores, representações. No cinema, a imagem está representando o cosmo cinematográfico, EM MOVIMENTO. Esta peculiaridade interfere na recepção, que se mobiliza, e nas emoções das plateias, de forma muito mais ativa que na recepção de outras artes (talvez só a música rivalize neste quesito com o cinema, pois a fenomenologia musical é completamente diferente e peculiar[67]).

O cinema lida com a fusão das artes figurativa e verbal. O roteiro, os diálogos, representações textuais compõem as cenas. Aquelas estão presentes na composição dos planos cinematográficos, tais como cenários, locações, figurinos, atores, plasticidade fotográfica, processo de montagem etc., envolvidos na construção da narrativa fílmica. O entrelaçamento desses sistemas maximiza os efeitos do signo cinematográfico, pois já surgem sobrecodificados, plurívocos, multifacetados, aglutinando propriedades diversas que agem simultaneamente. Acrescente-se a isto o fato de o cinema reunir características da pintura (corpos visíveis no espaço) e da poesia (ações sucessivas no tempo). As ações projetadas por imagens mostram o que a pintura oculta.

Pensando no filme em questão, o aparecimento da imagem fixa, pictórica (a tela pintada de Inês), torna-se polissêmica (pois o sistema de formas é atrelado a um lugar teatral, onde as ações se desenrolam). Através das imagens em projeção, Brant explora a experiência de Antônio acerca do espaço. Quase uma alterego do próprio Brant, Antônio também submete a categoria ficcional e as potencialidades estéticas do espaço (que aciona dispositivos cênicos de outras artes - a pintura, o teatro, o museu) a uma experimentação pela fantasia, pela imaginação, pelo lúdico.

O diretor parte da percepção de Antônio sobre o ambiente e, assim, pinta cinematograficamente verdadeiras telas faladas, que se impregnam de poesia, conforme mencionamos anteriormente, ao inserir atores em molduras, que dilatam (ao mesmo tempo que concentram) o campo visual. O mesmo se verifica ao construir tomadas longas da narrativa, que, por sua vez, dilatam o tempo cinematográfico, dando-nos a impressão de um tempo moroso, no

---

[67] Cf. NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. *Fundamentos para uma análise musical* fenomenológica. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007; ROCHA, Sérgio de Figueiredo. ***Fenomenologia*** aplicada à performance musical: um recorte na peça **Bajulans** de Manoel Dias de Oliveira. In: *Per musi.* Nº.18. Belo Horizonte: July/Dec., 2008. Pp. 90-94.

qual é possível gozar tudo que nos é mostrado. A percepção do espaço não é um processo ingênuo, envolve esquemas mentais e perceptivos. Na arte, discorre Aumont (2004):

> (...) o espaço representado é percebido a um só tempo em virtude de "mecanismos" perceptivos inconscientes, fundados sobre as semelhanças do gênero "regras de Leonardo", e em virtude de pressupostos mentais, intelectuais, mas também afetivos (religiosos, ideológicos etc).
> A lógica de meu próprio programa é, portanto, evidentemente, de chegar agora ao que é o espaço, não mais para o olho, mas para o espírito. (...) o espírito nunca está separado das raízes culturais, das grandes construções imaginárias que cada época privilegia e socializa (...). (AUMONT, 2004, p. 147).

O crítico de teatro, Antonio, enquanto observador, não possui um papel meramente de intérprete da obra; ele imprimiu, na tela e também na narrativa, uma leitura imagética. Por consequência, o filme não foi construído unicamente sob o pretexto do relato biográfico do crítico (que deseja se defender da acusação do crime). Nessa narrativa metartística, o crime tem significado metafórico da entrada do crítico na obra. A invasão da análise do crítico na obra é tão violenta, que é capaz de modificá-la, machucá-la, interferir no seu destino (a recepção do público). Antônio e Inês representam a força interativa máxima entre a obra e o seu fruidor.

Na construção da narrativa pelas imagens, que implica a construção dos espaços, Brant move a câmera, na última cena do filme (Inês diante da tela no museu), de forma a despertar no espectador a sensação de observar a tela juntamente com a modelo. O espectador parece adentrar no suntuoso espaço do museu, onde a tela de Campana está exposta, ouvir o silêncio deste espaço, sentir a paz das paredes brancas e apreciar a beleza da tela, auxiliados por nossa compaixão despertada pela modelo (excluída socialmente por sua forma física e violentada sexualmente). Lessing, ao comentar a construção do texto poético, observa que, se o personagem conquista a simpatia do leitor ou do observador,

> as suas qualidades nobres nos ocupam de tal modo que nem sequer pensamos na figura corporal, ou, se pensamos nela, somos tão seduzidos que atribuímos a ele automaticamente, se não uma figura bela, ao menos uma indiferente. (LESSING, 2011, p. 107).

O movimento pelos espaços também se dá através da mescla de gêneros cinematográficos (é o que se observa no depoimento de Ehrenberg e nas cenas realistas dos travestis), que alteram radicalmente os cenários e também o tempo da narrativa. As cenas que envolvem a história de Inês são construídas em cenários mais artísticos, elitizados; enquanto as dos travestis são

gravadas em um ambiente de bar, permeado pela pobreza e pela violência, frequentado por bêbados. Já o depoimento real de Ehrenberg é filmado em preto e branco.

Michaud (2014, p. 46) ressalta que o cinema nos habituou a observar o objeto artístico não mais por um ponto de vista fixo. O espectador gira em torno dos corpos e escolhe suas perspectivas. A narrativa de Brant pode ser lida, desta forma, analisada, em mais de um viés. Ao fixar os corpos visíveis em movimento, o filme desafia a principal propriedade do meio, transforma tempo e espaço em categorias mais dinâmicas do que passaram a ser com a invenção do cinema: têm a capacidade de imobilizar a imagem, libertada da estaticidade fotográfica.

Na narrativa do romance, o dinamismo espaço-temporal é conferido por ações sucessivas no tempo e pela memória, que retrocede e avança em meio a lembranças. As cenas são como lampejos de memória, desconexos. O fluxo mnemônico, aparentemente não desconexo precisa ser organizado pelo espectador, juntamente com o personagem Antônio. No romance, os *flashes* de memória implicam uma fragmentação menos abrupta, pois as lacunas são preenchidas por elucubrações do narrador-personagem.

Bachelard discorre sobre o fato de as imagens poéticas da película serem observadas em função do olhar proposto pela imagem. Nesse sentido, no cinema de ficção, os objetos conhecidos são apresentados de forma ambígua, reconotada, única e renovada, algo que também se dá, guardadas as devidas diferenças, com o signo pornográfico na arte: o comportamento brutalizado que parte do crítico de teatro, as cenas que cobrem o apartamento de Antônio, filmadas numa atmosfera sombria, dúbia, imagética, e o próprio enredo do filme. Beto Brant, desafiado pelas modificações inevitáveis da transposição de mídias, que geram implicações no conteúdo da história, opta por não deixar dúvidas sobre o estupro cometido por Antônio. As imagens mostram o crime, mas o diretor não empobrece a narrativa.

A baixa iluminação das cenas, que cria uma atmosfera sombria, também ajuda a construir uma ambiguidade sobre a personalidade dos personagens e sobre a história narrada. A ambiguidade se torna ainda mais forte na última cena do filme. Ao longo do trabalho, analisamos esta cena, desconsiderando as cores da filmagem, e indicamos a possibilidade de uma catarse de Inês diante da tela *A modelo*. No entanto, a iluminação também simboliza e deve ser considerada em relação aos objetos, corpos, cenários e conteúdo da narrativa. Por mais fragmentada que seja a narrativa, "ela é sempre retotalizada por seu espectador, que, ao menos tanto quanto na duração, a apreende na sequência, à custa da percepção incessantemente modificada de um conjunto."

(AUMONT, 2004, p. 140).

Portanto, o sentido desta cena, reconsiderando o conjunto formado por outras cenas e os efeitos de cor, ganha um outro significado quando é aproximada de demais cenas em preto e branco, a saber, o julgamento de Antônio e o depoimento de Felipe Ehrenberg (artista plástico que interpreta Campana) sobre a questão do corpo deficiente. A cena do julgamento transmite uma carga dramática mais realista, e o depoimento de Ehrenberg, que apresenta um tom sóbrio sobre um tema delicado - o corpo deficiente -, é real. Considerando o conteúdo das cenas, a iluminação sóbria, ausente de colorismo, imprime uma carga psicológica negativa, presente em momentos de tensão, que envolvem sofrimento. Inês sofre na cena final.

A interpretação pende mais para a interpretação apontada na subparte 3.2 desse trabalho – Inês parece desejar cobrir o quadro, dar **a sua perna mecânica** para a modelo retratada na tela e cobrir sua nudez com **a saia**, seus dois pertences abandonados no chão, exatamente em frente ao quadro. O signo da perna mecânica aponta para a correção de uma imperfeição e para a possibilidade de locomoção. Vestida e com a perna mecânica, a modelo da tela pode, simbolicamente, deixar o quadro, que é o movimento que Inês faz em seguida: deixa a exposição. Ela atrela à causa do crime a modelagem artística? Haveria o desejo da modelo de nunca ter posado para o artista?

Diante do comportamento desastroso e metalinguístico do crítico Antônio, na tentativa de analisar uma imagem poética, singular, que parece contaminar, ao final, o olhar de Inês sobre a tela, transportamos as divagações de Bachelard:

> Fiel a nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-nos insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação. (...) Aí está, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento do pensamento que por mais parcial que seja seu objeto – uma simples imagem – não deixa de ter uma grande repercussão psíquica. Mas esse pequeno drama da cultura, esse drama que está no nível simples de uma imagem nova, contém todo o paradoxo de uma fenomenologia da imaginação: como uma imagem por vezes muito singular pode aparecer como uma concentração de todo o psiquismo? Como acontecimento também singular e efêmero (...). (BACHELARD, 1978, p. 184)

A tela de Ehrenberg foi construída no filme e para o filme. Essa imagem, projetada a partir de sombras, na grande tela, tem um dinamismo próprio, e, conforme discorre Bachelard, advém de uma ontologia direta, apresenta forte repercussão no espectador. Uma imagem poética

que escapa à causalidade. Apresenta um caráter novo, inesperado, no cinema.

Bachelard salienta que um filósofo deve esquecer seu saber, romper com seus hábitos, se quiser estudar os problemas colocados pela filosofia poética, pois o passado de cultura é ineficaz para dar-lhe sentido. É preciso estar presente à imagem no minuto da imagem. A filosofia da poesia, se houver, deve nascer nesse momento.

Será, no futuro próximo, tão chocante a imagem poética da tela filmada por Brant? A imagem poética não necessariamente necessita da filosofia do choque, mas o estranhamento é intrínseco à arte. Conforme discorremos ao longo desse subcapítulo, Brant constrói mais do que uma imagem singular em sua obra, mas isso não exclui o fato de a obra ser, inteiramente, também uma imagem poética. O filme, como sistema de signos vários, de múltiplas ordens, polissêmicos e sobrecodificados, tem como energia propulsora de sentido, o elemento poético, disseminado por tudo o que nele figura: personagens, ações, diálogos, efeitos sonoros, luz, sombras, muitas sombras...

CONCLUSÃO

Ao longo desse trabalho, o corpo humano e o prolongamento para o estudo do corpo (estrutura) da arte foram os eixos sobre os quais giraram questões dialéticas. Através de questionamentos sobre os valores que permeiam a vida e a história social do corpo, fomos impelidos a repensar comportamentos que levam à opressão daqueles que são diferentes (como deficientes e travestis), em relação a modelos socialmente sancionados de saúde e beleza corporal. A opressão muitas vezes começa pelo corpo do outro, anulando a sua alteridade, sua condição e "diferença", agora já relativizada pelo simples fato de ser pensada, questionada.

Um Crime delicado (romance) e *Crime delicado* (filme) atualizaram antigos códigos estabelecidos para o corpo feminino, por meio de trocas culturais com o novo. Na literatura, a frágil Eugênia, de Machado, parece ter sido vingada por Inês, de Sant'Anna. O corpo de Inês entrelaça elementos heterogêneos e provoca o caos nas noções de beleza, moralidade, arte e pornografia. Um caos que aciona uma sucessão de noções também abaladas, implicando desalienação.

A beleza está menos ligada ao ato de olhar que à imaginação. O belo, em Inês, se torna uma questão para a arte, porque nos afeta, em nossos sentimentos e comportamentos, que mudaram na compreensão e na forma de lidar – hoje mais humanizada do que antes – com pessoas *handicapped*. Por isto e porque se insere em obras com alto nível de elaboração técnica, o belo (como conceito que se encontra na base da trama) passa por um duplo processo: é construído, desconstruído e reconstruído, ao longo das narrativas (LESSING, 2011, p. 132), cada qual de acordo com seus meios. Ao promover uma oscilação entre beleza e monstruosidade; entre erotismo e pornografia; o pintor cria dialéticas capazes de proporcionar a experiência do desnudamento, e não apenas mascaramento. A imagem assimétrica do corpo de Inês aciona uma forma de ver, uma sensibilidade.

Pela teoria de Samuel Rawet, aprofundamos a questão do corpo dissonante pela perspectiva da figura que se mascara, o travesti, tematizado na narrativa de Beto Brant. A partir do travesti, é possível pensar que a relação corpo-consciência nos é imposta de forma totalizante. Nossa cultura tende a admitir somente corpos perfeitos e heterossexuais. Nesse sentido, a figura do travesti é por si só questionadora da imposição heterossexual da sexualidade e também dos

padrões de beleza.

O lugar do corpo ideal e do corpo imperfeito é também o do crime, nas narrativas literária e fílmica de *UCD* e *CD*, de onde parte e se conjuga a dialética contida no título: o corpo imperfeito sofre um crime delicado – um paradoxo construído pela ideia de violência e delicadeza, que carreia o pensamento dialético para dentro da obra.

Dialetizar é colocar objetos, pensamentos, conceitos em correlação. Propusemos, além da articulação entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica, uma leitura correlata com pinturas ao longo da história, e outras obras literárias contemporâneas, observando afinidades e discrepâncias entre as obras e corpos representados, o que comprova o ecletismo do nosso objeto de análise.

Nesse sentido, foi operatório investigar a estética do abjeto (oposta à estética do sublime), presente, no romance, desde o vômito de Antônio, o sangue de Inês (que ele provou), da caricatura do vampiro, da personagem coxa, a possibilidade de ter havido um estupro; na adaptação cinematográfica, a representação pictórica e sexual do corpo imperfeito e nu; a presença de travestis, a consumação da hediondez, o estupro.

A tela construída em *CD* alavancou a necessidade de ampliar o campo das imagens. Então, percorremos um trajeto que teve início nas pinturas históricas, como Parmigianino, a qual demonstra que não existe uma realidade única e correta. A distorção é tão natural quanto a aparência normal das coisas. Parmigianino foi o primeiro a apresentar a deformidade num corpo aparentemente normal, dialetizando o natural e o disforme.

Na pintura dos *Embaixadores*, Holbein antecipa alguns posicionamentos que a literatura assumirá de acordo com seus procedimentos, ao colocar uma anamorfose no centro de sua tela, como que mediando os proeminentes. Lessing não é definitivo, mas o ponto de partida fundamental para o desenvolvimento de novas teorias – a pesquisa sobre as especificidades da literatura e das outras artes prossegue até alcançar o estudo da intermidialidade.

Com os avanços sociais e das mentalidades, as pesquisas iniciadas por Lessing ampliaram também esse campo, por explorar materiais artísticos e temas que não cessaram de ser discutidos e, graças à investigação dos processos de representação artística, não cessaram de se desenvolver até os contemporâneos, até chegarmos a um Nebreda e sua pintura da abjeção. Neste sentido, deduzimos que a própria arte funciona como uma reflexão por espelhos convexos: a

transformação estética, nas obras contemporâneas, não é totalmente estranha à tradição; foi pressentida, vislumbrada por obras anteriores.

Parmigianino relativizou, dialetizou a normalidade e a anormalidade; Nebreda dialetizou o mundo e o seu contrário, o imundo. Pela relação dialética que se instaura nesta oposição, pelo imundo é possível perceber e reler o mundo. O mundo é o lugar onde predomina a ordem, enquanto o imundo é o não-mundo, o caos, a desordem. Nosso mundo é permeado pelo imundo. Nebreda ostenta o imundo para mostrar o mundo que se quer, através da dialetização, à sociedade que se desmantela.

Partindo do mundo para o corpo, nosso organismo funciona numa ordem fisiológica, que, em perfeito funcionamento, produz a mais perfeita imundície. Somos gerados pela mistura de secreções. Nosso desenvolvimento e nascimento ocorre em meio ao sangue, ao plasma e à placenta. Tudo toca o abjeto. A estética de Nebreda foi pressentida nos espelhos da arte, que vislumbraram realidades antecipadamente. A arte abjeta não é uma agressão ou um desrespeito, mas uma conquista desses pressentimentos. O efeito é o do estranhamento, elemento indispensável à obra de arte.

Na análise do romance e do filme, o enfoque na estrutura textual não consegue dar conta da complexidade das obras. Para uma leitura satisfatória, que atinja a plena significação (conceito) do significado (experiência), é fundamental considerar a entrada do observador, representado por Antônio e Inês, diante da tela de Brancatti. Tanto o romance *UCD*, quanto o filme *CD*, tematizam exatamente o efeito causado pela arte, que Aristóteles chamou de catarse. Diferente da recepção costumeira da arte pictórica, o efeito, no filme e no livro, vem de uma tela construída pelos ficcionistas. Sobre a obra pictórica, tanto no romance quanto no filme, pairam dúvidas sobre o efeito do que foi pintado/ escrito/ filmado. A catarse ficcionalizada se exponencializa.

Nenhuma das três obras é acabada, fechada. Em articulação, funcionam como verdadeiros jogos de espelhos, projeções ao infinito, ficções ficcionalizadas. Elas mantêm, por isto, a recepção do observador/ leitor/ espectador em suspenso. A recepção é inesgotável, fecunda. Tinha razão, mais uma vez, Lessing (2011, p. 101): "só é fecundo o que deixa espaço para a imaginação*"*.

Nas cenas do filme em que o observador é colocado diante da tela, representado ora por Antônio (na mostra), ora pela modelo (no museu), os olhares fixos dos personagens podem ser os

nossos, os dos espectadores do filme. É o momento de imaginar. A própria composição de Campana abre espaço para a imaginação, por meio de vazios estruturais que tocam à representação pictural: o instante capturado é uma metonímia da imagem do estupro, ou a imagem representa a libertação de Inês (emocional e corpórea)? Talvez nem um, nem outro, mas a representação de ambas as ideias.

Na narrativa de Sant'Anna, o vazio que se abre à imaginação está ligado à dúvida da consumação ou não do crime. "Quanto mais nós olhamos, mais devemos poder pensar além". (LESSING, 2011, p. 101) – esta observação vale para os vazios instaurados nas três formas de arte, conforme mencionamos acima. Por outro lado, a certeza que Brant traz para o estupro não empobrece a narrativa, pois nos faz pensar que o crítico, ao violar Inês, comete de forma simbólica uma violência também contra a tela de Brancatti, destruindo-a. Aí está uma complexidade encoberta nas sombras fílmicas. Este talvez seja o *crime delicado*.

Este vazio deve permanecer, para que a obra literária continue a proporcionar uma experiência *sui generis*, e não didatismo. Não é importante saber se a tela de Vitório é ou não pornográfica, ou ainda ter certeza se o estupro de fato ocorreu. Essa certeza não é relevante. As problemáticas levantadas neste trabalho surgiram justamente das dúvidas suscitadas. Então, abramos espaço para complexidades da vida, sem tentar reduzi-la a maniqueísmos inconciliáveis. A arte nos faz pensar que a ciência é um não saber. Do contrário, se reduz à técnica. Conciliar sem eliminar as contradições, como destaca Manuel Antônio de Castro (2013).

> Como reduzir a dialética a um método que tudo analisa e conhece, em sínteses de superação para eliminar as contradições, se, na sentença 18, já nos advertiu o grande pensador Heráclito, primeiro pensador do *Logos*: 'Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso' (HERÁCLITO, 1991,63)? Por outro lado, o poeta-pensador Rosa tomado pela escuta do acontecer da realidade nos diz: 'Tudo é e não é." (ROSA, 1968, p. 12), onde, portanto, nenhum método pode de antemão eliminar o inesperado que não é (CASTRO, 2013, p. 9-10).

Durante nossa pesquisa, observamos que os contrários são, então, fruto de pontos de vista diversos, implicam o par realidade-aparência. A união de contrários, de perspectivas distintas dos seres (sempre em contradição) e a perceptiva da própria coisa configuram-se como a aparente realidade.

Através de questionamentos, nossa visão de mundo é ampliada; dilata-se o modo como percebemos a realidade, nossos corpos, o belo, o deficiente, enfim, o outro. De acordo com

Christoph Türcke (2010), a arte é um dos canais de percepção, no contexto de uma contemporaneidade assolada por estímulos. Transformamo-nos na "sociedade excitada", hiperestimulada e automatizada a respostas imediatas.

Neste contexto, questionamos as respostas dos protagonistas aos eventos ficcionais: poderia a reação de Antônio ser fruto da interação com a obra de arte? Se a interação com a obra é capaz de provocar efeito estético, e este culminar numa resposta no observador, será esta reação sempre ética, positiva? Pode ser contrária aos valores sociais desejáveis? É possível prever a reação dos observadores? Controlá-la? Estará o homem da sociedade das sensações altamente descontrolado, brutalizado? Constatamos que estas são perguntas que, edipianamente, já contêm as respostas. É possível, entretanto, ir além: perceber, no rastro de nosso binômio comparativo, que a arte, como fonte de prazer, é em si excitante; quer ser amada, reconhecida publicamente, ir ao encalço de seu objeto e, ao fim e ao cabo, falar de si – como obra de arte – e do desejo.

De fato, o romance e o filme tematizam técnicas artísticas para falar sobre a arte. A arte, atingindo autonomia na técnica, não é antinatural, mas também não está preocupada com isso. A arte submete o antinatural ao crivo estético, e estetiza o antinatural (o estupro, a morte, o hediondo, o abjeto) ao naturalizar a estética. Incorporando a metalinguagem, as obras também tematizam o poder da crítica de arte. A crítica tem a última palavra, é instrumento de poder cada vez mais influente e demandado: ela se autojustifica e se desvirtua dos fins da arte, pois a arte quer ser estética; a crítica, julgar. Em alguns casos, ela promove a arte, define seus rumos, ou, ao invés, retira-a de circulação, nega sua estética, comete simbolicamente um estupro. Estupra a autenticidade que se lê na obra, impossibilita outras leituras. O crime oculto no romance pode ser, conforme discutimos, o de estupro contra a obra de arte de Brancatti. Tanto no livro quanto no filme, o crime delicado é, simbolicamente, a invasão de um território proibido. A quebra da fronteira realizada por Antônio entre arte e vida, que violou a obra de arte, estuprando-a, violentando-a, surtindo efeitos negativos sobre o próprio Antônio, com sua crítica feroz sobre a arte (invasiva).

As obras em questão são uma crítica à crítica da arte e ao crítico, cuja criminalidade é também a pretensão de ver a arte como verdade – a arte não lida com a verdade, mas com *pseudos*, com falsetes, com ilusão. O contraditório e o falso são o que torna artística uma obra. Pela utilização destes elementos na escrita do romance *UCD*, o crítico, apesar de ter destruído a obra do pintor, constrói a sua própria obra.

Além do mais, conforme salienta Seligmann-Silva (2007), em *Laocoonte*, sobre apontamentos realizados por Dubos já por volta de 1720, não se pode julgar uma obra com base em traduções, ou no juízo estabelecido por críticos, o que seria o mesmo que tentar explicar as cores a um cego de nascença. Não há a possibilidade de se traduzir uma obra de arte, não há espaço para a traduzibilidade – a obra é intraduzível, pois se faz necessária a experiência da recepção de cada observador.

O processo atravessado por Antônio – na construção da imagem, na experiência estética e no esforço de se entender a obra – é ao mesmo tempo percorrido por nós, leitores do romance de Sant'Anna e espectadores da adaptação de Brant. Assim como o crítico teatral, construímos cada qual a imagem pessoal de cada obra, a partir da estrutura do romance e do filme. Através de nossos afetos particulares, atualizamos esta estrutura e ousamos preencher os vazios dos dois textos.

Nenhuma obra pode determinar um significado para a sua própria estrutura. A obra não é por si reveladora, precisa do observador para formular um conceito, outorgar significado(s) particular(es), pessoal(ais). Nós, observadores, como Antônio e Inês, fazemos cada qual uma leitura sobre a tela de Brancatti.

A adaptação de *UCD* para o cinema enriqueceu o original, pois ampliou o número de leituras possíveis para a obra e ensejou a tradução das duas obras (*UCD* e *CD*) para a tela de Ehrenberg. A tradução de mídias nos impulsionou, ao final deste trabalho, para os procedimentos da intermidialidade, vertente de estudos dialéticos sobre o corpo da arte. A intermidialidade proposta por Sant'Anna e por Brant, em relação à pintura, emprestaram-lhe o que a ela falta: a possibilidade de visitar mais de um momento temporal. A tela somente poderia fazer isso de outra forma, quando acionada diante dela a imaginação do observador.

A articulação entre as artes nega o privilégio de uma arte sobre a outra, retira possíveis hierarquias, possíveis verdades, supercompetências, pois lida com combinações, com troca, solidariedade, compartilhamentos, relativizações, tudo o que a humanidade busca para a integridade de seus próprios corpos: implantes, transplantes, próteses, tal como a mutilada que abala os códigos do crítico de arte: o "anormal" abala as certezas do que é "normal" e tudo passa a ser apenas aparência, olhar, perspectiva.

No filme, observamos a conciliação entre os opostos (pornografia e arte) através da construção de um efeito estético na pintura. Apesar de muito impactante, o quadro, que não se

presume belo, excita, instiga, ousa o inédito, representa o irrepresentável. E no romance? Como é possível afirmar uma conciliação, dado que as descrições são feitas pelo olhar de Antônio? Inicialmente, o crítico parece não ter encontrado uma forma de conciliar o conflito, e o crime talvez tenha sido uma consequência deste fato. Adiante, entretanto, Antônio escreve o livro "Um Crime Delicado" e, como Inês, talvez recupere o equilíbrio através da arte.

Se não podemos resolver os problemas que a arte propõe, concordamos que, sem ela, nos desinteressaríamos de todo e qualquer problema. É sempre melhor dizer um "Ao vencedor, as batatas!", do que assinar uma promissória. A arte é insubstituível, em sua capacidade de mobilizar à superação dos desafios que ela corajosamente propõe e desafiadoramente nos chama a reagir.

As obras aqui estudadas se levantam contra um discurso repressor, discriminatório, moralista. Lendo o romance ou assistindo ao filme, torna-se possível a promoção de mudanças no pensamento e no comportamento sociais, e a superação de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor-W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. Trad.: Jorge de Almeida. In: _____. *Notas de literatura* I. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 47-54.

ALEIXO, Ricardo. **Desvio de Ricardo Aleixo**. 2011. Fotografia. http://www.google.com.br/url?url=http://www.cultura.rj.gov.br/evento/poetica-expositiva&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=7iveVKmbIZPmgwTwjoDYAw&ved=0CBgQ9QEwAQ&usg=AFQjCNGfcWRY6K046klSK_tIVyxbrr8Cdw . Acesso em 04/02/2015.

ALVES, Marcelo Fonseca. **A crítica como autoria**: uma leitura de "Um Crime Delicado". 2001. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna/ Giulio Carlo Argan**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASHBERY, John. Autorretrato em espelho convexo e outros poemas. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

ASHBERY, John. Autorretrato num espelho convexo. Trad. Viviana Bosi Concagh. In. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0103-4014&lng=pt&nrm=iso. http://www.revistas.usp.br/eav/article/download/9013/10566>. Acesso em: 27 out. 2013.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 1999.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. [Rio de Janeiro]: Jornal O Globo; Klick Editora, 1997. (Coleção livros O Globo).

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura**]. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. In: Os Pensadores. Trad. Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BERNI, Antônio. "Suzana y el viejo", 1931. Pintura. (Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires). http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4511-2008-11-21.html. Acesso em 04/02/2015.

BLUMENBERG, Hans. Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do efeito estético**. Niterói: EDUFF, 2003.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira.
, Silvano Peloso, Org. **Descobrindo o Brasil**: sentidos da literatura e da cultura no Brasil. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011. (Coleção Brasil-Itália).

BUTLER, Judith; Baukje Prins; Irene Costera Meijer. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Femininos**, Florianópolis, v. 10, n. 1. 2002.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **De Frankenstein ao transgênero**: modernidades, trânsitos, gêneros. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Crime Delicado, de Beto Brant: cinema brasileiro sem vergonha. **Eptic. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación** Dossiê Especial Cultura e Pensamento, v.2, – Dinâmicas Culturais, dec 2006.

CARDOSO, Rosana Santos. Crime e erotismo em *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant'Anna. *IV* In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, 2012. São Cristóvão,SE. **Anais eletrônicos do**... São Cristóvão, SE: GELIC/UFS, 2012. v.4. ISSN: 2175 4128.

CARREIRA, Shirley. Do corpo objeto ao corpo abjeto: escritas contemporâneas do corpo. **Escritas do corpo - Revista Prismas**, Rio de Janeiro, n. 10, 2011.

CARVALHO, Edwilhan. **O Pesadelo (Obra Comentada)**. Disponível em: <http://thevintagegallery.blogspot.com.br/2014/01/o-pesadelo-obra-comentada_9.html>. Acesso em: 29 out. 2014.

CASTRO, Ernesto Manuel Geraldes de Melo e. [Sem título e data]. https://redacaonocafe.files.wordpress.com/2012/02/e-m-de-melo-e-castro-pendulo.jpg. Texto imagético. Acesso em 10/02/2015.

CASTRO, Manuel Antônio de. Dialética e diálogo: a verdade do humano. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 192, Dialética em questão I. p. 9. 2013.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2008 e 2011. (em meio eletrônico). Disponível em: www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/15/30. Acesso em 10/01/2015.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Trad Verrah Chamma. RJ: Contraponto, 2002.

Crime Delicado. **Direção:** Beto Brant. **Produção:** Bianca Villar, Renato Ciasca e Marco Ricca. **Música:** Caco Faria e Álvaro Fernando. **Fotografia:** Walter Carvalho. **Direção de arte:** Marcos Pedroso. **Figurino:** Joana Porto. **Edição:** Willem Dias. **Elenco:** Marco Ricca (Antônio), Lilian Taublib (Inês), Felipe Ehrenberg (José Torres Campana), Maria Manoela (Maria Luíza), Matheus Nachtergaele, Cláudio Assis. **Roteiro:** Marçal Aquino, Marco Ricca, Beto Brant, Maurício Paroni de Castro e Luís F. Carvalho Filho, baseado em livro de Sérgio Sant'anna. **Gênero:** Drama. **Duração:** 87 min. **Ano de lançamento:** 2005. **País:** Brasil. **Estúdio:** Drama Filmes / MG Ricca / Lumière / Estúdios Mega / Locall. **Distribuidora:** Videofilmes

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu.** São Paulo. Martins Fontes, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo e comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Angela Maria. Dicções *do abjeto na contemporaneidade: as obras de Marcelo Mirisola e Nuno Ramos.* In MONTEIRO, Maria Conceição; CHIARA, Ana Cristina; SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.). **Escritas do corpo**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula, org. **Valores do abjeto.** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

DICIONÁRIO PAJUBÁ. 2009. Disponível em: http://tensu.blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html. Acesso em: 10/09/2014.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. RJ: Nova Fornteira, 1989. In: THUCHERMAN, 1999.

DELCOURT, Marie. **Légendes et cultes de héros em Grèce**. Paris: PUF,1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (*La Société du Spectacle.* Paris: Éditions Buchet-Chastel. 1967.)

EHRENBERG, Felipe. **A modelo**. 2005. Pintura. In. *Crime Delicado*, Beto Brant, 2003. https://plus.google.com/app/basic/photos/100848553676405358868/album/6017025228290988097?cbp=7g5k4zdtviu1&sview=1&cid=5&soc-app=115&soc-platform=1&spath=/app/basic/stream/z12mgnbpcwnxclliy04cflm5jxuouvgz2y00k. Acesso em 04/03/2014.

FABRIS, Annateresa. "*Antonio Berni e a imagem técnica: o momento surrealista*". Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202006000100003. Acesso em: 04/02/2015

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.33, p. 11-24, jan.-jun. 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Edmundo Cordeiro e António Bento. <http://www.scribd.com/doc/2520353/Michel-Foucault>. Acesso em: 01/03/2015.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. (Surveiller et punir). Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes; Ed. 42, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. 2. ed. Organização e Revisão Técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREITAS, Clara Maria S. M. de; Ricardo B. T. Lima; Antonio S. Costa; Ademar Lucena Filho. O padrão de beleza corporal sobre o corpo feminino mediante o IMC. **Rev. Bras. Educação Física Esporte**, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 389-404, jul.-set. 2010.

FREUD, Sigmund. Trabajos sobre sobre metapsicología. In: **Obras completas**, v.14. Buenos Aires: Amorrotu, 1996. p. 137. (Título original: *Triebe und Triebschicksale, Die Verdrängung, Das Unbewusste*, 1915).

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Trad. Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água. 2. ed.,1997.

GINZBURG, Carlo. *De A.* Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GREEN, R. Mythological, historical and cross-cultural aspects of transsexualism. In: DENNY, D. (Ed.). **Current concepts in transgender identity**. New York: Garland Publishing; 1998. p.3-14.

GULKA, Carla. "Crime Delicado: erotismo e arte". Universidade de Tuiti do Paraná – UTP-PR. Travessias 07, v. 3, 2009. ISSN 1982 5035.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. **A identidade cultural na pôs-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAUSER, Arnold. *A era do filme*. In: **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. v. 2.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

ISSA, Tatiana e Raphael Alvarez. **DZI Croquette**. Documentário, 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u485921.shtml>. Acesso em: set. 2014.

KEKA, Rachel. [Sem título]. 2013. Pintura. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-t0g-nTzLxkM/UjhPuvZE1sI/AAAAAAAAE4s/av7uRlambl0/s1600/Po%C3%A9tica.jpg>. Acesso em: 13 fev. 2015.

KRISTEVA, Julia. **As novas doenças da alma**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LESSING, Gotthold Ephraim, 1729-1781. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, Valéria de Cássia Pisauro. **Matisse e a magia da cor**. Disponível em: <http://vailiteratura.blogspot.com.br/2011/05/ Matisse-e-magia-da-cor.html>. Acesso em: 27 out. 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. In: LOPES, Denilson. Terceiro Manifesto Camp. **Revista Gragoatá**, Niterói, n.3, 1997.

LOPES, Denilson. **Terceiro Manifesto Camp**. Revista Gragoatá, Niterói, n. 3, 1997.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. **A narrativa literária**: um jogo de espelhos. Seminário da Comissão do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais. MG: 1983. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/4162/4023>. Acesso em: 15 mar. 2015.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MANDELA, Nelson. Long Walk to Freedom, 1995. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/MzM1NjIw/>. Acesso em: 20 fev. 2015

MARTON, Scarlett. **Nietzsche e Descartes**: filosofias de epitáfio. Rio de Janeiro: [S.n.], 2000 . v. 14, p. 7-23.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. 1. ed. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MICHAUD, Yves. Visualizações. O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo, v. 3**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

MONTEIRO, Maria Conceição; CHIARA, Ana Cristina; SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.). **Escritas do corpo**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

MONTEIRO, Maria Conceição. Fragmented Identities in Circles of Fears and Desires. **Revista Ártemis**, v. 5, dez. 2006. ISSN 1807-8214. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2160>. Acesso em: 11 nov. 2014

MOSÉ, Viviane. *O sujeito moderno*. In: _____. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes por uma arqueologia da intermidialidade**. University of Ottawa, Canada, 2006. Disponível em: <http://www.Letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 09 ago. 2014.

NIETZSCHE, F. **Vontade de poder**: tentativa de uma transvaloração de todos os valores. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A dialética do clássico. **Revista Tempo Brasileiro, 192. Dialética em Questão I.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013. p. 93-112.

ORLAN. **A Origem da Guerra,** 1989. Pintura. Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=24&ordem=18>. Acesso em: 02 dez. 2014.

PACKER, Ian. 'A Origem do Mundo' de Gustave Courbet: realismo e erotismo. **Cadernos de Campo**. São Paulo, n.17, p.169-186, 2008.

PERNIOLA, Mário. **Desgostos**: novas tendências estéticas. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

RAWET, Samuel. **Ensaios reunidos**. Rio d e Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Reflexão / Espelhos planos: Fundamentos teóricos. [Sem autor e data]. Programa Educ@r. CDCC. USP SC. Disponível em: <http://educar.sc.usp.br/otica/reflexao.htm>. Acesso em: 10 jan. 2015.

ROSENFELD. **À procura do mito perdido**: notas sobre a crise do romance psicológico. Doze Estudos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

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

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. Eça, Autor de Madame Bovary. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Mateus Araújo dos. Notas sobre a abjeção: por uma estética da diferença. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO DA ABEH, 6. 2012, Salvador, BA. [**Anais do ...**]. Salvador: ABEH, 20012.

SARDUY, Severo. Escritura / travestimento**. Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHILLER: **KallÍas ou sobre a beleza**: a correspondência entre Schiller e Körner. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. In: _____. **Além do invisível:** o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 31-44.

SENNET, Richard. The consciousness of the eye. New York: Alfred Knopf, 1991. In: LOPES, Denilson. **Terceiro Manifesto Camp**, 1997. p.2.

SONTAG, Susan. 1987. **Notas sobre Camp**. In: *Contra a interpretação*. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM.

SZONDI. Peter. La teoria hegeliana e la poesia. In: _____. **Poética y filosofia de la historia I.** Madrid: Visor, 2005. v. 2.

TELLES, Sérgio. A origem do mundo, de Courbet. **Boletim Online**, 2013. Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=24&ordem=18>. Acesso em: 11 nov. 2015.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

TÜRCKE, Christoph.**Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

_____. Entrevista à Folha. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/09/793818-pensador-alemao-diz-que-pessoas-se-viciam-em-tecnologia-como-em-heroina.shtml>. Acesso em: 05 jan. 2015.

VIEIRA, Nanah Sanches. **O trabalho da babá**: trajetórias corporais entre o afeto, o objeto e o abjeto. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília: 2014.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**. Trad. Markus Heidiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ZAMBOLLI, José Carlos. **O poeta ao espelho (Cecília Meireles e o Mito de Narciso)**. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.