

# Artes da conspiração: figurações do intelectual em *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna

Jefferson Agostini Mello

---

**Resumo:** A proposta deste artigo é discutir, a partir da leitura do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, as formas de representação do intelectual da cultura no contexto de uma sociedade de consumo. Por meio da análise da posição do narrador-personagem e da forma dissimulada através da qual aborda a matéria trabalhada no romance, tenciona-se demonstrar as articulações entre um novo esteticismo, a forma literária e a sociedade contemporânea. **Palavras-chave:** Sérgio Sant'Anna, metáforas da crítica, literatura contemporânea.

---

**Abstract:** The goal of this article is to discuss, through the reading of Sérgio Sant'Anna's *Um crime delicado*, ways of representing the intellectual in the context of the consumer society. The analysis of both the narrator position and the dissimulated ways he works the novel material will lead us to appoint correspondences between a new estheticism, literary form and society. **Keywords:** Sérgio Sant'Anna, metaphors of criticism, contemporary literature.

## Pontos de partida

**A** produção de Sérgio Sant’Anna, dos mais consistentes e inventivos autores da literatura brasileira contemporânea, pode ser entendida como a contraface da estética realista, seja porque o exercício de linguagem, interno aos contos, novelas e romances, estranha o desenrolar da trama, colocando-a em suspensão, seja porque reflete o próprio fazer literário, como se a fábula e o enredo estivessem a serviço da metalinguagem, essa sim a protagonista das histórias.

**M**as justamente porque é aberta, fragmentária, ambígua, a ficção de Sant’Anna pode, também, suscitar outras leituras, inclusive a contrapelo, como a que pretendo aqui, examinando como o trabalho da mimese carrega, para dentro da obra, também aspectos da sociedade brasileira, os quais, rearranjados no nível da estrutura, permitem um entendimento oblíquo, por meio da construção *in progress* de uma personagem, da situação do intelectual, mais especificamente do crítico da cultura, no Brasil contemporâneo.

**M**eu objetivo, na primeira parte deste ensaio, é rastrear tal construção ao longo da obra de Sant’Anna, articulando-a a outro romance brasileiro, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para, num segundo momento, fazer uma leitura mais detida de seu último romance, *Um crime delicado*, de 1997.<sup>1</sup> Será de um exame conjunto do foco narrativo e do enredo que surgirão os elementos para a interpretação, na qual a forma tomará o lugar do conteúdo expresso, ou melhor, na qual a forma se tornará conteúdo, o qual conota a posição do escritor e ou do intelectual na sociedade brasileira contemporânea. **Aliás**, em dois ensaios anteriores já se intuem os vínculos de *Um crime delicado* seja com a obra de Machado de Assis, seja com a situação do escritor e da arte no mundo contemporâneo. Em ambos, também, percebe-se um exame mais detido da forma, notadamente do foco narrativo, que é posto em relação, ainda que de modo genérico, com aspectos da sociedade.

**Em** um estudo de 2001, Regina Dalcastagnè vê como marcas, na literatura brasileira contemporânea, além de – em referência a *Teatro*, de Bernardo Carvalho –

\* Este artigo faz parte de pesquisa mais ampla sobre o romance brasileiro contemporâneo que conta com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

<sup>1</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. O romance serviu de base para o filme quase homônimo de Beto Brant, *Crime delicado*, de 2006, no qual se ressalta, principalmente, o aspecto metalinguístico.

“a representação da angústia do escritor contemporâneo”,<sup>2</sup> a fragilidade de narradores e personagens, acordes com as diretrizes de um mundo que perdeu a ingenuidade diante da Ciência. Num mundo assim, por consequência, não se pode requerer um narrador “forte”. De modo que, “em *Um crime delicado*, deparamo-nos com um narrador que, embora se julgue sujeito, não passa de objeto de seu próprio discurso. Arrogante crítico de arte, suposto dono de sua história, Antonio Martins é enredado numa trama que outros manipulam”. Ele figura como “um homem que acredita estar construindo o próprio enredo, mas que na verdade, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível”.<sup>3</sup> Assim, a ligação com *Dom Casmurro* deriva do fato de Antonio Martins ser

[...] um desses narradores confusos que circulam pela literatura contemporânea, daqueles que se credenciam a cada palavra que acrescentam ao relato, sucessores do velho Dom Casmurro [...]. Ou seja, ao mesmo tempo em que se expõe como farsa, ele procura cooptar a simpatia do leitor, mostrando-se inapto para maquinações mais perversas.<sup>4</sup>

**Na sequência, espero demonstrar que se confusão ou inocência perpassam a obra, elas são calculadas, funcionando, justamente, para criar cinicamente essa personagem ingênua, com a qual todos simpatizam.**

**Já para Ângela Dias, em texto de 2006, a crise das fronteiras entre realidade e ficção que se apresenta em *Um crime delicado* vincula-se à lógica cultural do pós-modernismo.<sup>5</sup> Antonio Martins, o narrador do romance, “mobiliza o arsenal da**

2 DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos latinoamericanos*, n. 003. Aarhus: Universidad de Aarhus, (Paper), 2001. De fato, só para citar alguns exemplos, além do historiador de *Uma noite em Curitiba*, de Cristóvão Tezza, que ela cita, nos dois últimos romances de Milton Hatoum, *Dois irmãos* e *Cinzas do norte*, os narradores são, respectivamente, um professor e um advogado. Nos romances de Bernardo Carvalho, *Nove noites* e *Mongólia*, os protagonistas são um antropólogo e um fotógrafo viajante, e os narradores são, respectivamente, um *alterego* do autor, isto é, um escritor, e um diplomata. No último romance de Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, o narrador é um escritor frustrado. Marçal Aquino também usa narradores e/ou protagonistas intelectuais, fotógrafos, arquitetos, engenheiros, escritores. Até mesmo Paulo Lins, que escreve um romance cujo microcosmo é a favela carioca, *Cidade de Deus*, constrói uma das personagens centrais como aspirante a fotógrafo, *alter ego* do autor.

3 Idem, p. 120-121.

4 Idem, p. 121.

5 DIAS, Ângela Maria. Narrar ou perecer: Sérgio Sant’Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada), n. 9, p. 259-268, 2006.

mistificação pós-moderna e, em sua fútil tagarelice, termina por mimetizar o bovarismo das ficções eletrônicas”<sup>6</sup> O narrador, aqui, ou não é assim tão ingênuo, ou se constitui, ele mesmo, em uma paródia grotesca da crítica contemporânea de matiz pós-modernista. Nesse sentido, Sant’Anna conceberia o seu romance como peça de combate ao realismo, uma vez que a autora não descarta, e parece louvar, a ideia de que a ficção não deve referir-se ao real. Ela lê, por exemplo, no romance *Cidade ausente*, de Ricardo Piglia, “uma reflexão sobre a porosidade das mentes e corações às máquinas, na medida em que o espelho midiático invade e formata todas as cenas”.<sup>7</sup> Nesse sentido, tanto Piglia quanto Sant’Anna, numa via inaugurada por Machado de Assis, resistiriam ao real implacável pela via da ficção. Em outro momento do texto, afirma Dias, *Um crime delicado* seria habilmente conduzido “para dirimir as fronteiras e desterritorializar premissas sobre a suposta distância entre arte como invenção e vida como experiência concreta”.<sup>8</sup> A meu ver, a leitura é ambígua e, ao mesmo tempo, dicotômica, não se perguntando a autora se não haveria uma conexão forte entre o combate ao realismo que a ficção de Sant’Anna enseja e a estética pós-modernista que o narrador mimetiza. Em que medida esses intentos, ao invés de separados, não se articulam?

**De** todo modo, ambas as leituras acima mencionadas são bastante profícuas, pois vinculam aspectos estruturais do romance ao ideário contemporâneo, indo além de uma interpretação metalinguística da obra e questionando se o conteúdo explícito não estaria comprometido pela forma, implícita, como é organizado. E essa forma, a prosa volúvel de um narrador não fidedigno,<sup>9</sup> a meu ver, precisaria, num próximo passo, ser investigada mais a fundo, já que pode revelar ligações mais evidentes

6 Idem, p. 286.

7 Idem, p. 261.

8 Idem, p. 263.

9 BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. O conceito deriva dessa obra de Wayne C. Booth. Ao analisar a obra de Sterne, *Tristram Shandy*, Booth assinala que “dos múltiplos problemas que o leitor de *Tristram Shandy* partilha com o leitor de ficção moderna, o de se não poder determinar quando o juízo é, ou não, fidedigno, é aqui o mais importante” (p. 253). Se, de um lado, as “deliciosas ambiguidades” do romance “ampliam, permanentemente, a nossa visão das possibilidades da ficção” (idem), de outro, “Tristram torna o nosso caminho atribulado e inseguro” (p. 253). A essa mesma indeterminação, soma-se o aspecto niilista do romance de Sant’Anna, que encontra respaldo no caráter às vezes cínico do narrador. De acordo com Booth, “em qualquer tentativa de criar um romance ‘niilista’ não caberá nenhuma forma de narração fidedigna. Se o mundo do livro não tem sentido, como pode existir um narrador fidedigno? Em que pode ele ser fidedigno? O próprio conceito de fidedigno pressupõe que se pode dizer uma verdade objetiva em relação a ações e pensamentos” (p. 313).

tanto com a tradição da nossa literatura quanto com aspectos da sociedade brasileira, a qual, deseje ou não o seu autor, e por mais universal que seja o conteúdo expresso, acaba sendo parte compósita do romance.

### **Em busca do ator autor**

**Em** termos gerais, *Um crime delicado* é a história de um crítico de teatro, Antonio Martins, que escreve, retrospectivamente, uma peça, segundo ele, “de natureza quase processual” contra o artista plástico Vitório Brancatti e sua modelo manca, Inês, por quem o crítico, até então cético e de espírito distanciado, se apaixona perdidamente,<sup>10</sup> e com a qual mantém relações carnais, percebidas, por ela, como estupro, do qual ela o acusa e do qual ele é, ao fim, inocentado. Mas, não contente com a absolvição judicial, Antonio Martins elabora uma defesa de matiz literário, que é, igualmente, uma acusação pública da ingenuidade de Inês e da canalhice de Vitório. Ele quer provar que foi vítima de uma cilada, não apenas porque se recusou a fazer uma crítica de uma obra do pintor, como também porque tentou resgatar Inês das mãos deste. Assim, o estúdio do artista, onde habita a modelo e onde tudo acontece, acaba funcionando como uma espécie de instalação, também com características de peça teatral, onde o crítico adentra para ser incriminado por algo que, segundo ele próprio, não cometeu. Pois, para ele, se violência houve, na hora do ato, esta foi sutil, delicada, resultado, aliás, de sua paixão sincera e avassaladora por Inês e da tentativa de livrá-la das mãos de um crápula.

**Chama** a atenção, num primeiro momento, a referência à machadiana “flor da moita”, Eugênia, seja por causa do defeito na perna de Inês, que o narrador não deixa de ressaltar em mais de uma passagem do relato, seja pelo misto de inocência, graça e amor-próprio atribuídos à modelo. Mas é com *Dom Casmurro* que *Um crime delicado* efetivamente dialoga. As semelhanças começam pelo aspecto de

<sup>10</sup> No Brasil, o tema do pintor com a modelo, tópica da pintura do século XIX, aparece, segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni (*Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese. São Paulo: USP, 2004), pelo menos em dois trabalhos de Almeida Júnior, *O modelo* e *O importuno*. Nesse quadro, um pintor recebe a visita de alguém e a modelo se esconde atrás, pudicamente, de algo que semelha um biombo. O biombo também é um motivo na peça processual de Antonio Martins, só que quem se esconde atrás dele, segundo o narrador, é Vitório Brancatti. É por causa dessas referências artísticas, as quais perpassam o romance, além da ideia de uma luta entre o crítico e o artista pela posse da modelo – no fundo, uma luta pelo verdadeiro sentido da obra (quem é, afinal, que dá *sentido* à obra?) – que o romance incita uma leitura metalinguística.

defesa-acusação pública das duas obras, conduzidas por narradores-protagonistas dotados de grande capacidade argumentativa. São dois intelectuais,<sup>11</sup> um advogado e um crítico teatral. Ambos se valem da prosa narrativa para contar a sua versão dos fatos, jogando a culpa nos outros e se colocando como vítimas de armações espúrias. Mas se, de um lado, consideram-se vítimas, de outro, usam o relato como forma de vingar-se verbalmente de algo que outras personagens supostamente lhes fizeram. Em ambos os romances, o objetivo dos narradores é o de não só sair por cima como também desclassificar os seus adversários, numa espécie de teatro verbal cujos holofotes estão o tempo todo sobre eles próprios.<sup>12</sup> Às outras personagens, principalmente às antagonistas, sobra serem contadas por um narrador que as despreza.<sup>13</sup> Porém, se Machado de Assis mesclava a tradição literária do Ocidente com o que estava na moda a sua época, com o intuito de figurar o intelectual proprietário da segunda metade do século XIX, Sérgio Sant'Anna mistura a tradição literária brasileira com os modismos atuais, para, num jogo paródico nada óbvio, construir a personagem do intelectual de classe média, nosso contemporâneo.

**A** propósito, não é difícil perseguir a gênese da construção desse intelectual ao longo da obra de Sérgio Sant'Anna, cujo ápice parece ser *Um crime delicado*. Em *Confissões de Ralfo*, de 1975,<sup>14</sup> uma mescla de *Viagens de Gulliver*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, já com referências às teorias estruturalistas e experimentalismos narrativos, o narrador-protagonista é caracterizado como um viajante que aos poucos vai compondo a sua própria personagem. Ele quer tornar-se um escritor profissional, mas, em um julgamento final por seus pares, acaba rejeitado e não pode entrar para o panteão da alta literatura. A sua autobiografia,

- 11 Uso o termo aqui em sentido amplo, entendendo intelectual como aquele cuja profissão e ou ocupação estão ligadas ao uso da palavra e do conhecimento cultivados.
- 12 No filme *Crime delicado*, principalmente quando está escrevendo sobre as peças, isto é, exercitando o ato crítico, a personagem Antonio Martins também parece estar sob os holofotes de um palco, ainda que a luz seja a de um abajur, num quarto escuro.
- 13 É preciso deixar claro que a interpretação de *Dom Casmurro* em que me baseio é a que inicia com Hellen Caldwell (*The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960), passa por Silvano Santiago (Retórica da verossimilhança. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978; cf. do mesmo autor: *Uma literatura anfíbia. Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004), John Gledson (*Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997), e tem seu ponto de chegada em Roberto Schwarz (*Dois meninos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).
- 14 SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

em tom evidentemente satírico, inverte os termos e se dá à medida que acontece, do presente para o futuro, podendo ser lida, entre outras coisas, como uma crítica tanto à ditadura militar quanto às instituições ocidentais (o hospital, a cadeia, as cidades, o Império etc.), alegorizadas pelos lugares por onde passa a personagem e pela própria forma transgressora da narrativa.

**N**a novela “A senhorita Simpson”, de 1989,<sup>15</sup> a sátira vira ironia sutil, não obstante persistam o mesmo foco narrativo de narrador-protagonista e a transformação desse narrador em escritor e viajante, ao final da história. Surge aí, pela primeira vez, a dúvida quanto a *possíveis* estupros que o narrador *teria* cometido, dúvida essa corroborada pela ambiguidade estilística, entre o sério e o cômico, e pela técnica refinada, que atenua e até justifica o suposto ocorrido, sintetizada em expressões como “tapando delicadamente a boca” e “inocência bruta de um animal”.<sup>16</sup> Portanto, se o narrador de *Confissões de Ralfo* expunha-se mais, e era, de certo modo, confiável, aqui já não se deve acreditar em tudo o que se lê.

**O** mesmo vale para a “Breve história do espírito”, de 1991,<sup>17</sup> novela em que o narrador, outra vez protagonista, é um crítico cultural que acaba engravidando a ex-melhor amiga, agora quase-futura esposa, e precisa dar um jeito de sustentar o filho que vem por aí. Para isso, candidata-se a um emprego de redator de textos de uma igreja protestante e acaba convencido, por um dos concorrentes, que o espera ao final do teste, a escrever folhetos para a venda de lotes de um cemitério do qual o outro é corretor. Aflige-o, no entanto, empregar a nobre literatura, que pretendia usar na escrita de seus primeiros contos, para fins que ele, a princípio, não considera dignos. Mas como ele possui um estilo tão deslizante quanto o do vendedor de

15 Idem. *A senhorita Simpson. Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

16 Vejam-se os termos com que o narrador descreve a sua relação com Ana, namorada da ex-mulher: “Antes que ela pudesse voltar a si, ergui-me e depois deitei-me sobre ela. “Não, não”, ela pediu, mas era tarde. Penetrei-a de um só golpe. Foi fácil: ela estava inundada do gozo anterior. Como descrever essa sensação de estar perdido dentro da umidade morna de uma mulher? Talvez dessa forma mesmo. Só que, curiosamente, não apenas não havia mais quatro mulheres [com as quais o narrador se relaciona durante a novela], como também não restava nem mesmo uma, que fosse identificável. Pois o que subsistia era apenas eu, Pedro Paulo, em meu egoísmo absoluto, tapando delicadamente a boca de Ana, para que ela não pudesse protestar. Ou talvez não subsistisse nem mesmo este ‘eu’, porque tal pronome é inadmissível quando a consciência se perde no todo, com a inocência bruta de um animal. Foi uma coisa rápida, porque eu me excitara demais. Depois, como sempre, aquele vazio e a volta penosa à realidade que abrigava, inclusive, uma hipótese um tanto sombria: poderia ter sido um estupro, mais uma vez?”

17 SANT’ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito. Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

lotes, estilo esse incorporado no artigo do teste escrito para a vaga de redator, não sabemos até que ponto ele já não seja um vendedor, mascarado, entretanto, de intelectual. **P**or fim, em “O monstro”, de 1994,<sup>18</sup> é um professor de filosofia que comete um crime hediondo, um estupro seguido de morte, contra uma deficiente visual. Em entrevista a um jornal sensacionalista, na cadeia, o assassino busca amenizar publicamente a sua culpa, colocando-se, ao fim, como mero coadjuvante de um crime em que, se tomou parte, foi por causa de sua namorada, que o incentivou deveras, mas que, àquela altura, já havia se suicidado e, conseqüentemente, não poderia contestar a sua versão da história. **H**á, portanto, na obra de Sérgio Sant’Anna, certa obsessão pelos mesmos temas e motivos: a própria arte literária, o intelectual como personagem e o estupro como possibilidade, mas jamais assumido inteiramente pelos protagonistas que o teriam cometido. Esses temas se combinam, uma vez que a sempre possível, mas não evidente, violação de um corpo feminino estranho (defeituoso ou estrangeiro) é também uma metáfora do tênue limite entre realidade e ficção, verdade e mentira, e, fundamentalmente, da própria obra de arte numa sociedade consumista e fetichista. O problemático é que, em todos os casos, quem põe em dúvida o estupro, ou atenua o crime, é o próprio narrador-protagonista, de maneira que a palavra final sobre ter havido ou não a violência depende do ponto de vista de um intelectual munido do dom da palavra e disposto a usá-la contra quem o desafiar.<sup>19</sup>

### **Leituras ao gosto do freguês**

**E**m sua análise da obra *Tristram Shandy*, de Sterne, Wayne C. Booth escreve que “a amizade que sentimos [para com o narrador] é, num aspecto, mais completa do que qualquer amizade na vida real, porque sabemos tudo quanto há a saber sobre

<sup>18</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *O monstro. Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>19</sup> Esta é uma das premissas de um artigo sobre a representação do intelectual na obra de Sérgio Sant’Anna. Embora visando-os para outros fins, e sem esgotá-los, os argumentos das autoras guardam semelhanças com os que aqui desenvolvo. Segundo elas, na breve análise de *Um crime delicado*, “devemos nos perguntar se toda a narrativa, afinal, não passa de enganação, de estratégia de um criminoso tentando inocentar-se diante do leitor, iludindo-o por meio de um jogo de palavras. O tempo todo Martins luta para se afirmar como intelectual dotado, antes de tudo, de racionalidade e sensibilidade suficientes para atestar sua inocência”. EBLE, Laeticia Jensen e ARAGÃO, Liana. O autor e seus cúmplices: o intelectual na obra recente de Sérgio Sant’Anna. *Cerrados*. Brasília: UNB, n. 21, p. 155-166, 2006. Observo, apenas, que o narrador nem sempre quer passar por racional e sensível. Há vários momentos, ao longo da narrativa, em que prefere se expor como patético, sempre, claro, com segundas intenções.



Tristram e vemos o mundo como ele vê” Ainda, “os nossos interesses correspondem aos seus interesses e, assim, o seu estilo de vida é usado num contexto mais amplo, que ajuda a dar-lhe vida; neste aspecto, a nossa relação é mais de identificação do que de amizade, apesar dos muitos aspectos em que ‘mantemos a nossa distância’”<sup>20</sup>

**H**oje, depois da alardeada crise dos metarrelatos (Lyotard), reconhece-se a precariedade das interpretações totalizantes, aquelas que buscam resgatar o “elo perdido”, isto é, o sentido original do texto. Nesse caso, aquelas como as de Booth, que pretendem averiguar a intenção do autor implícito, estão cada vez mais desprestigiadas. Não obstante, podem ser muito úteis se não forem acatadas de modo ortodoxo, ainda mais num contexto em que o discurso ficcional é lido como qualquer outro, sem distância, isto é, com mais atenção ao conteúdo expresso do que à estrutura. Em outras palavras, as tradições críticas que se detiveram ao que era específico do literário podem despertar a atenção do leitor às estratégias de que os autores lançam mão para articular aquele conteúdo. Além disso, mesmo ciente dos múltiplos sentidos da obra de arte na contemporaneidade, evitando-se advogar em termos de sentidos definitivos, é importante não se encarar uma interpretação *apenas como mais uma interpretação*, mas como um indício da posição crítica do leitor. Deste modo, ressalto que, no âmbito deste artigo, optei menos por identificação e amizade ao narrador do que por “manter a distância”. Não se trata de uma opção crítica entre outras, mas de uma posição crítica e também política, que busca articular forma literária e processo social (há alguma posição crítica que não seja política?).

**T**endo examinado, de relance, o estatuto da personagem, trabalhada ao longo da produção de Sant’Anna, e chamado a atenção a suas semelhanças e diferenças com Bentinho, parto agora para um exame mais detalhado do romance, observando o modo como o narrador constrói as personagens e situações e, como, por meio dessa estratégia, exhibe-se para o leitor.

**V**veja-se, primeiramente, o elogio desmedido que, desde o início do relato, o narrador faz à Inês, a modelo, cuja beleza singular teria desestabilizado um sujeito que se pretende excêntrico e recolhido, um crítico que, pelo tipo de profissão que exerce, precisa controlar as emoções. Assim, ele não só se justifica pela forma digressiva do seu texto, resultado de seu “juízo – e não apenas crítico – ter sofrido as interferências logo depois de conhecê-la”,<sup>21</sup> como também informa ao leitor que a crítica que

<sup>20</sup> BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*, op.cit., p. 252.

<sup>21</sup> SANT’ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*, op.cit., p. 19.

elabora depois de assistir à peça *Folhas de outono* poderia ter sofrido interferência, no que tange a sua leitura da personagem feminina, da “imagem de Inês”.<sup>22</sup>

Com efeito, o fascínio do narrador pela modelo perpassa todo o livro, embora, eventualmente, ele lance suspeitas de que ela talvez já o conhecesse e estivesse servindo de isca para Vitório Brancatti, sua mulher Lenita e um segundo pintor, Nilton, arranquem dele um juízo crítico positivo sobre a obra do primeiro, obra para a qual ela posa. O convite para uma exposição, que recebe de Inês, teria, lido retrospectivamente, o intuito de arrastá-lo para uma cilada. Mas o leitor, nesse momento, deve lembrar-se de que está diante de um narrador não confiável, de maneira que o dar a entender que o convite seria uma armação de Vitório, através de Inês, acaba servindo para preparar, e atenuar, o estupro, ou o simples ato sexual, a ser narrado mais tarde, já que ali, também, haverá uma suposta armação do artista para com o crítico. Em todo o caso, mesmo desconfiado dos planos de Vitório, o narrador comparece à exposição, porque deseja ardentemente ver Inês. E quem lá encontra são Inês, não a verdadeira, mas a modelo reproduzida na tela do artista, e Lenita, mulher de Vitório, que o reconhece e lhe pergunta, de chofre, o que achou da pintura, pergunta da qual ele se esquivava e a qual não responde, com medo de se comprometer. A situação o deixa enciumado, pois Inês seria de outro, do artista, e não dele, do crítico. Igualmente, parece confirmar-se a suspeita de “haver caído numa armadilha”, como se quisessem ligá-lo a uma obra de segunda categoria.<sup>23</sup> De todo modo, é a decepção amorosa por não vê-la ali que toma conta de Antonio Martins, que àquela altura se sente usado por Inês.

No entanto, e isso deve ser ressaltado, em nenhum momento do relato entende-se que Inês teria se comprometido amorosamente com o crítico. E no convite que lhe envia não há nada que afirme que ela *estaria* na exposição. Além do que em nenhum momento ela esconde a vontade de que ele faça uma crítica à pintura com que, escreve ela, estaria intimamente envolvida. Leia-se um trecho do bilhete que Inês escreve a Antonio Martins:

[...] 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!<sup>24</sup>

22 Idem, p. 21.

23 Idem, p. 59.

24 Idem, p. 48. Grifos do autor.

Apesar de ambígua, a mensagem não enuncia que Inês é a artista, no entanto, o desejo de que ele atue como crítico de um trabalho de que ela faz parte está expresso em termos claros. Mas não é assim que Antonio Martins interpreta o bilhete. E, para se vingar do suposto golpe de Inês, ou melhor, de Vitório por meio de Inês, o crítico convida Maria Luísa, uma jovem e bela atriz de teatro, para ir ao Café que a modelo costuma frequentar, no sentido de causar ciúmes a esta. Confessa ele: “sorri comigo mesmo, porque formaríamos o par perfeito, cada um com seus motivos escusos para estar com o outro”<sup>25</sup> Em seguida, o par segue à casa do crítico e ele falha na hora do sexo, não suportando a entrega peremptória e desmedida da jovem. A cena do fracasso sexual com a atriz é reproduzida na íntegra por Antonio Martins, o que leva o leitor a indagar o motivo da exposição pública de um vexame e se perguntar se não se trata de um artifício por meio do qual Antonio Martins visa a escancarar, primeiramente, as suas fraquezas espirituais e sexuais, para, em seguida, demonstrar a sua ausência de ressentimento e de espírito de vingança. Ora, o intuito de ela ter se oferecido tão abertamente seria, segundo ele, o de se vingar de uma crítica negativa que ele lhe teria feito no passado, expondo publicamente a falha privada de um crítico implacável, o que, antes do acontecido, já lhe apavorava, principalmente por virar motivo de chacota no meio teatral. De maneira que a intenção dele, ao se expor mais ainda em sua peça escrita, é simplesmente demonstrar que está acima do bem e do mal, que não guarda rancores. Só que, antes disso, isto é, antes da escrita do texto que se está lendo, ele fizera uma crítica positiva sobre uma segunda peça em que ela atuara, cujo intuito era agradar-lhe, evitando que ela saísse divulgando, aos quatro ventos, o fracasso sexual dele. Mais ainda, em sua *critique à clef* sobre a peça de Nelson Rodrigues em que ela faz a personagem Lúcia, Antonio Martins pretendia “desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse”, inclusive a ela, que sua “lamentável falha [dele] se devera à ausência dos véus do pecado e das proibições, quando a atriz se dispusera a entregar-se” a ele tão ostensiva e agressivamente, imitando a personagem da peça. Como se percebe, Antonio Martins não dá ponto sem nó e, ao fim, põe a culpa na outra, por sua incapacidade de seduzir o crítico. Se alguém falhou, foi ela, que se entregou grosseiramente.

Portanto, vê-se que, além desse pequeno golpe crítico em que inculpa a outra, a imagem que o narrador vai construindo de si próprio é a de um sujeito que reconhece as suas fraquezas, amorosas e sexuais, exibindo-as inclusive, e que tem grande

25 Idem, p. 65.

senso de justiça, além de ser extremamente tolerante. Voltando a Inês, em momento algum ele a acusará de qualquer maldade, nem mesmo de tê-lo declarado estuprador, preferindo vê-la como um fantoche nas mãos de Vitório.

É o caso de passar, agora, à parte central do romance.

O estupro, se houve, teve lugar no apartamento de Inês, quando esta teria, numa segunda oportunidade, pedido uma crítica à tela em que é modelo. Nesse instante, e dentro do apartamento, como numa iluminação crítica, Martins compreende que tudo consistia numa armadilha dos Brancatti, que teriam feito do imóvel uma instalação, uma obra de arte ou uma peça de teatro, em que estariam presos, como atores, tanto a modelo quanto o crítico, e o objetivo final da trupe, via Inês, seria o de arrancar uma apreciação crítica positiva da obra, de modo a, finalmente, comprometê-lo. Logo, o ato amoroso, ainda que de maneira um tanto violenta, seria um modo do crítico se excluir da cena, desobedecendo ao *script*. Mas, igualmente, seria uma forma de libertar a modelo das mãos de Vitório. De acordo com a visão delirante de Antonio Martins, o que estava sendo travado entre ele e Vitório era, na verdade, um jogo de xadrez estético, cujo movimento, aqui, seria a recusa de fazer uma crítica à obra do artista, o qual, segundo Martins, poderia estar escondido atrás do biombo que separava as duas peças do apartamento. O contragolpe seria a acusação, conduzida pelo artista, de que o crítico estuprara Inês. Não é por outro motivo que, no movimento subsequente, que é o livro em questão, ele pinta Inês como vítima totalmente ingênua diante das manipulações do seu “dono”, o verdadeiro criminoso. A sua tática, aí, parece ser a de deslegitimar publicamente a acusadora e o próprio estupro, já que ela não teria consciência dos seus atos. No entanto, ele, o crítico, teria agido o tempo todo por amor, um amor que se apossou dele desde o primeiro momento em que viu Inês e que se consolidou no ato carnal, descrito então, com tintas líricas e clichês, como uma espécie de fusão.

Correspondendo à delicadeza de sentimentos que eu percebia nela (e em mim próprio), à sua imensa fragilidade, eu evitava pesar sobre Inês, principalmente sobre sua perna mais débil, apoiando-me, onde podia, no divã. Era como se eu estivesse suspenso, pairando, e nenhuma resistência material se interpusesse entre nós. E, liberto de meu corpo e de minha mente atormentada, ao mesmo tempo mais atento do que nunca a ambos, eu me fundia verdadeiramente em Inês, não importa quão ridícula essa frase possa soar.<sup>26</sup>

26 Idem, p. 104.

Foi essa fusão que, segundo o narrador, libertou Inês, por alguns instantes, do jugo psíquico e físico de Brancatti. Repare-se nas locuções “delicadeza de sentimentos”, “imensa fragilidade”, com que Antonio Martins começa o sumário narrativo. A delicadeza do narrador, que se preocupa de veras com a perna débil de Inês, arranjando-se como podia; o símile seguinte, “era como se”; e, por fim, mantendo a lógica da entrega desmedida a seu leitor, o arremate, em que explicita, pelo clichê literário, a sua inteireza; tudo isso previne o leitor precipitado de que se alguma coisa de terrível aconteceu foi por causa de um possível desmaio de Inês ou incompreensão sua do ocorrido. É claro que, prevenido por sua vez do caráter do narrador, o leitor não pode deixar de notar que o embelezamento do parágrafo é mais uma das falcatruas de Antonio Martins.

**E** para melhor argumentar em defesa própria, ele escreverá, quase ao final: “se estupro houve, rigorosamente falando”, isto é, se Inês não se enganou, ou se não é mero brinquedo nas mãos de Vitório, “ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma”.<sup>27</sup> Assim, Vitório seria, sem dúvida, um criminoso ao fazer da vida de Inês uma obra de arte, aprisionando-a. Em todo caso, sendo o apartamento um cenário, tudo o que ali viesse a acontecer, inclusive um estupro, não poderia ser considerado crime, já que comporia, para o crítico, o jogo cênico. Ou seja, o que é crime para um, para o outro já não é mais: do ponto de vista do narrador, o uso que faz Vitório de Inês, sustentando-a financeiramente para posar para ele, é um crime. Já o que ele, Martins, faz com Inês, a violência sexual, não o é, porque, no fim das contas, teve lugar dentro da obra a qual, entretanto, ele próprio condenara.

**C**omo se percebe, o verdadeiro manipulador da situação não é Vitório, mas o crítico, que se transforma, também, em excelente orador, a oferecer uma versão agradável, e muitas vezes divertida, da história. É ele quem constrói a instalação ou a *performance* final, que é o romance *Um crime delicado*, que a todos aprisiona e ridiculariza. É dele, finalmente, a última palavra nesse texto que transforma a vida em teatro e que o salva, seja do achincalhe público, seja do estatuto de estuproador.

### **Uma questão de classe**

**U**ma das motivações de Bento Santiago escrever contra Capitu seria, de acordo com Roberto Schwarz, a de reafirmar um modo de ser retrógrado, paternalista, no

<sup>27</sup> Idem, p. 127.

momento de sua decadência.<sup>28</sup> As de Antonio Martins parecem também responder a questões locais, porém de ordem contemporânea, pois se ligam ao sentimento de insegurança do intelectual, mais especificamente do crítico cultural, no Brasil.

**R**ecorde-se o zelo do narrador tanto para com o estilo do discurso quanto para com o modo como vai tramando, via “peça de natureza quase processual”, uma história em que aparece, se não como vitorioso, ao menos como um cidadão simpático e risível, um tipo de Dom Quixote que abre o seu coração para a audiência. E se isso aparece no geral, também marca o específico.

**A** carta que Antonio Martins endereça a Inês, logo após o ato sexual, é, ao mesmo tempo, uma declaração de amor e uma explicação do ocorrido, que ele busca traduzir como “momentos mágicos”, no afã de evitar que ela julgue por conta própria e o exponha publicamente, de forma equivocada. Eis um fragmento da carta:

Temo você venha a considerar ridículos tantos arroubos mas ousou dizer que viveria novamente toda uma vida apenas pela repetição, uma vez que fosse, daqueles momentos tão fugazes. Pode ter certeza de que para mim não foi simples sexo, desejo, mas muito mais do que isso. Ah, como gostaria de sondar, assim como os segredos do seu corpo, os de seus pensamentos, Inês.

Entendi você dizer que aquele homem a subjuga; mais do que isso, a escraviza, e vi em seus olhos, Inês, o medo, muito medo. Você parecia um animalzinho assustado e trêmulo ao cair em meus braços, e quisera eu protegê-lo.<sup>29</sup>

**Além** disso, essa carta, de conteúdo evidentemente melodramático, busca explicitar a escravidão de que Inês era vítima. Não que ela tivesse, de fato, dito isso ao crítico, pois, como ele próprio assinala, ele a “entendeu” dizer, daí que o medo que ela sente talvez não fosse ocasionado por Vitório, mas por Martins mesmo, que acabara de violentá-la.

**Porém**, relevante para este ensaio é mesmo o fato de Martins frisar que a carta, tendo já circulado, deu margem a chacotas no meio teatral. Por que então a anexa ao relato? Não seria no intuito de redimensionar o conteúdo de uma peça isolada, enquadrando-a no conjunto das justificativas e, assim, exhibir-se como bom-moço, humano, sentimental, sujeito a falhas? Pois, embora se tenha valorizado no mercado, a classe teatral, sua maior consumidora, tem-no visto, desde os acontecimentos que

28 SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

29 SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*, op. cit., p. 110-111. Grifos do autor.

acaba de narrar, como “um exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção dos seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através do crime”.<sup>30</sup> Isto é, seu público potencial o vê como alguém frio e calculista, imagem que ele pretende apagar, para dirimir o suposto crime, colocando em primeiro plano o seu coração.

**S**em dúvida, atendendo aos festivais literários, aos editoriais dos jornais, aos congressos e palestras universitárias, um crítico cultural precisa, mais do que nunca, preocupar-se com a sua imagem pública, afinal, ele é também um sujeito da mídia. Se, num passado recente, o homem de letras estava economicamente amparado pelos empregos que lhe dispensava a elite econômica e política, e podia, ao menos nas horas vagas, exibir alguns radicalismos,<sup>31</sup> ele vive hoje de empregos precários (Antonio Martins tinha um emprego público, que perdeu após o escândalo) e de bicos, e, desse modo, precisa ter cuidado com o que diz, a favor de quem ou contra quem se posiciona, também para não ser excluído das redes, novo modo de associação em tempos globais.

**P**or isso, igualmente, evita externar posições críticas muito radicais. O melhor mesmo é falar apenas de arte, indo, como se costuma dizer, “sempre além do social”, já que esse aqui talvez não mais exista. Só que, paradoxalmente, o “além do social” do discurso crítico contemporâneo é uma implicação do social. A nova arte pela arte, ou a concepção da vida enquanto obra de arte, duas atitudes críticas de que Antonio Martins parece ser um representante, teria a ver, hoje, tanto com uma mudança do estatuto do intelectual, quanto com a adequação do seu discurso ao capitalismo consumista.

**S**obre isso, escreveu Raymond Williams, já há algum tempo:

What seems to me very striking is that nearly all forms of contemporary critical theory are theories of *consumption*. That is to say, they are concerned with understanding an object in such a way that it can profitably or correctly be consumed. The earliest stage of consumption theory was the theory of taste, where the link between the practice and the theory was direct in the metaphor. From taste there came the more elevated notion of ‘sensibility’, in which it was the consumption by sensibility of elevated or insightful

<sup>30</sup> Idem, p. 130.

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. *Radicalismos. Vários escritos*. 4. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 193-214.

works that was held to be the essential practice of reading, and critical activity was then a function of this sensibility. There were then more developed theories, in the 1920 with I. A. Richards, and later in New Criticism, in which the effects of consumption were studied directly. The language of the work of art as object then became more overt. [...] Naturally enough, the notion of the work of art as *object*, as *text*, as an isolated artifact, became central in all these later consumption theories.<sup>32</sup>

Tal fetichismo crítico, em que as condições sociais da produção são negligenciadas em nome do *objeto* e da *leitura individualista*, é o que professa Antonio Martins, já que, metaforicamente, transforma não apenas o seu discurso, mas principalmente a modelo com um *plus*, isto é, com um por assim dizer defeito delicado, em objeto-texto de culto e penetração consumista. No limite, é a disputa pelo objeto (Inês/o *sentido* da obra de arte) que, no plano do enunciado, faz andar o enredo. E, para contar a sua história, Martins utiliza-se também de uma linguagem profissional, técnica, ou melhor, de lugares-comuns da crítica, para instaurar o jogo deslizante da linguagem, que é, sem dúvida, um dos modismos atuais. Quer dizer que a sua ética pessoal, volúvel, funciona bem de acordo com os seus pressupostos críticos, e, entre parênteses, com as obras de arte que analisa e evoca ao longo do seu texto: estas são museus de tudo, a repetir práticas antigas, sem inventividade, mero acúmulo de citações ou, para dizer com um termo mais apropriado, intertextos,<sup>33</sup> que é o próprio romance, cuja organicidade se mantém graças ao distanciamento crítico do autor.

32 “O que me parece muito surpreendente é que quase todas as formas de teoria crítica contemporânea são teorias do consumo. Isto é, elas estão preocupadas em compreender um objeto de maneira que ele possa ser consumido de modo proveitoso ou correto. O primeiro estágio da teoria do consumo foi a teoria do gosto, em que o vínculo entre a prática e a teoria estava dirigido à metáfora. Do gosto veio a noção mais elevada de ‘sensibilidade’, na qual o consumo sensível de trabalhos elevados e inspiradores era tido como a prática essencial de leitura, ao mesmo tempo em que a atividade crítica era uma função dessa sensibilidade. Vieram então teorias mais avançadas, na década de 1920 com I. A. Richards, e depois com o New Criticism, nas quais os efeitos do consumo eram estudados diretamente. A linguagem da obra de arte enquanto objeto tornou-se em seguida mais aberta. [...] Obviamente, a noção da obra de arte enquanto objeto, enquanto texto, enquanto um objeto isolado, tornou-se central em todas essas teorias do consumo”. WILLIAMS, Raymond. *Problems in materialism and culture*. London/New York: Verso, 1980, p. 45-6.

33 Quem me abriu os olhos para essa questão foi Cilaine Alves Cunha. Embora não a desenvolva aqui, atendo-me à questão do narrador como crítico da cultura, trata-se de viés profícuo de análise, uma vez que a composição do romance como teia de citações e as posturas do crítico, na arte e na vida, acabam coincidindo.



**M**as se, de um lado, a linguagem técnica é importante para a profissionalização do intelectual, dando-lhe um lugar no seio da sociedade, de outro – seja ela de feitio pós-modernista ou não – serve também como um indício de sua função e de seus limites. **N**uma brevíssima contextualização, a partir do dismantelamento de uma esfera pública em formação no Brasil, quando do regime militar, a política cede à técnica e o intelectual, em termos amplos, torna-se ou subserviente das elites, ou dependente do mercado das letras.<sup>34</sup> Por isso talvez, concomitantemente ao desbunde narcisista das décadas de 1960-1970, surja o encastelamento, não apenas nos limites do corpo, mas nas estruturas do texto, anunciado aliás, ainda nos anos de 1950, pelos concretistas. É como se tal atitude, voltada para dentro, servisse tanto para criar um espaço próprio de onde dizer quanto para formar profissionais da literatura e da leitura, cujos limites deveriam ser o texto em si. O passo seguinte, que “desconstrói” esse aqui, mas sem abandonar muitos de seus fundamentos, inventa como único inimigo a Razão. O discurso, então, torna-se mais fluido, literário muitas vezes, mas o aspecto social do texto se resume ao “Ocidente”, que conspiraria contra a imaginação, ou não haveria nenhum aspecto social, já que o texto a tudo englobaria, isto é, a vida poderia ser lida como um texto, cujo sentido, infinito, seria dado pelo ato da leitura, isto é, pelo “estupro” do texto.

---

**Jefferson Agostini Mello** é professor da área de Arte, Literatura e Cultura no Brasil da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

34 De acordo com Francisco de Oliveira, “a esfera pública como espaço da formação do consenso político e publicização dos conflitos sociais e políticos é eliminada nos regimes de exceção, e portanto, embora as classes sociais não desapareçam [...] elas desaparecem da política”. Assim, no caso brasileiro, ao invés de adversárias do *status quo*, “as classes médias e seu núcleo central apareceram [...] como quase-sujeitos, em solitário solilóquio com as classes e elites dominantes, uma ‘super-representação’ na política”. OLIVEIRA, Francisco. Medusa ou as classes médias e a consolidação democrática. In: REIS, Fábio Wanderley e O’DONNEL, Guillermo (orgs). *Democracia no Brasil: dilemas e perspectivas*. São Paulo: Vértice, 1988.