



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – Pós/Lit

INGRID VERENA SAMPAIO CERQUEIRA SODRÉ

ALÉM DO VISÍVEL: A NARRATIVA PICTURAL DE SÉRGIO SANT’ANNA
EM *UM CRIME DELICADO*

Brasília-DF
2024

INGRID VERENA SAMPAIO CERQUEIRA SODRÉ

ALÉM DO VISÍVEL: A NARRATIVA PICTURAL DE SÉRGIO SANT'ANNA EM
UM CRIME DELICADO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Brasília
2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS679a Sampaio Cerqueira Sodré, Ingrid Verena Além do visível:
a narrativa pictural de Sérgio Sant'Anna em Um crime
delicado / Ingrid Verena Sampaio Cerqueira Sodré;
orientador Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani. -
Brasília, 2024.
102 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Sérgio Sant'Anna. 2. Pintura. 3. Espectador. 4.
Narrativa. 5. Imagem. I. Estanislau de Ataíde Mantovani,
Juliana, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – Pós/Lit

INGRID VERENA SAMPAIO CERQUEIRA SODRÉ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (UnB) – Orientadora

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (UnB) – Membro interno

Prof. Dr. Alan Brasileiro de Souza (SECBRA) – Membro externo

Profa. Dra. Ana Paula Caixeta (UnB) – Suplente

Brasília
2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, por tudo que me proporcionam incondicionalmente.

À Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, pela confiança no projeto e, principalmente, pela orientação, extremamente atenciosa com a qual conduziu esta pesquisa.

Aos professores durante o primeiro ano de mestrado, em especial, Profa. Dra. Roberta Cantarela e Prof. Dr. André Luis Gomes, que me ajudaram nas etapas de estágio e de publicação de artigo, respectivamente.

À Letícia Veiga, pela amizade e por compartilhar comigo todos os momentos de estudar na UnB desde a graduação até aqui.

À Nelise, pela amizade e pelas palavras de encorajamento ao longo de todo o processo de pesquisa.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida e que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

*Uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que
não tínhamos visto o que vemos.*

Paul Valéry

RESUMO

No âmbito dos estudos Intermediáticos e que exploram as relações entre a Literatura e outras artes, esta dissertação tem como objetivo analisar o romance *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'Anna a partir do seu potencial de se articular com as pinturas de Edward Hopper, Marcel Duchamp, Gérôme, Velázquez, entre outros, utilizando como recurso narrativo a écfrase. Além do romance ainda foram explorados os contos que compõem a trilogia do olhar no livro de contos *Voo da madrugada* (2003), pois servem de base para a investigação da obra principal deste estudo, ao apresentar as múltiplas possibilidades de diálogo entre imagem e texto. Nesta perspectiva, a obra de Sérgio Sant'Anna expõe o relacionamento de um crítico teatral, Antônio Martins, com uma jovem, manca e modelo do pintor Vitorio Brancatti, Inês, que resulta em uma acusação de um crime de estupro. Repleta de referências picturais, a obra é um relato do acusado, Martins, que reflete sobre a possibilidade de suas relações com a jovem terem sido premeditadas pelo pintor. Assim, parte da pesquisa foi fundamentada nas teorias de Liliane Louvel (2012), Irina Rajewsky (2012), Márcia Arbex (2006), Jacques Aumont (1993), Aguinaldo Gonçalves (1994) e Gérard Genette (2010), as quais elucidaram a análise do romance, com as pinturas e as peças teatrais. Por fim, o aporte teórico que culminou com Platão, Baudrillard (1981), Boal (1975) e Rancière (2008) contribuiu para a discussão sobre as relações entre autor, narrador, espectador, bem como a exploração das fronteiras da representação e a relação entre o desejo retratado no relato do protagonista de *Um crime delicado*. As referências teóricas, nesta pesquisa, ainda contaram com as contribuições de teses, dissertações e artigos sobre Sérgio Sant'Anna, tendo como propósito a ampliação e continuidade das discussões no que concerne a obra do escritor.

Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; pintura; espectador; narrativa; imagem.

RÉSUMÉ

Dans le cadre des études intermédiaires et qui explorent les relations entre la littérature et les autres arts, cette thèse vise à analyser le roman *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'Anna à partir de son potentiel d'articulation avec les peintures d'Edward Hopper, Marcel Duchamp, Gérôme, Velázquez, entre autres, utilisant l'ekphrasis comme ressource narrative. En plus du roman, les nouvelles qui composent la triologie du regard dans le livre de nouvelles *Voo da madrugada* (2003) ont également été explorées, car elles servent de base à l'investigation du travail principal de cette étude en présentant les multiples possibilités de dialogue entre image et texte. Dans cette perspective, l'œuvre de Sérgio Sant'Anna expose la relation entre un critique de théâtre, Antonio Martins, avec une jeune femme, handicapée et modèle du peintre Vitorio Brancatti, Inês, qui aboutit à une accusation de viol. Rempli de références picturales, l'œuvre est un récit de l'accusé Martins, qui réfléchit sur la possibilité que ses relations avec la jeune femme aient été préméditées par le peintre. Ainsi, une partie de la recherche s'est appuyée sur les théories de Liliane Louvel (2012), Irina Rajewsky (2012), Márcia Arbex (2006), Jacques Aumont (1993), Aguinaldo Gonçalves (1994) et Gérard Genette (2010), qui ont élucidé l'analyse du roman, avec les peintures et les pièces de théâtre. Enfin, l'apport théorique qui a culminé avec Platão, Baudrillard (1981), Boal (1975) et Rancière (2008) a contribué à la discussion sur les relations entre l'auteur, le narrateur, le spectateur, ainsi qu'à l'exploration des frontières de la représentation et la relation entre le désir décrit dans le récit du protagoniste de *Um crime delicado* (1997). Les références théoriques de cette recherche ont également compté sur les contributions de thèses, de mémoires et d'articles sur Sérgio Sant'Anna, dans le but d'élargir et de poursuivre les discussions sur l'œuvre de l'écrivain.

Mots-clés: Sérgio Sant'Anna; peinture; spectateur; narratif; image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Eleven A. M – Hopper (1926).....	27
Figura 2: Morning in a city – Hopper (1944).....	28
Figura 3: New York Movie – Hopper (1939).....	28
Figura 4: La Maja Desnuda – Goya (1800-3).....	29
Figura 5: Nu descendo as escadas – Duchamp (1912).....	34
Figura 6: Nude in Armchair – Picasso (1929).....	35
Figura 7: Menina nua de cabelos negros – Schiele (1910).....	36
Figura 8: Moça deitada com vestido azul-escuro – Schiele (1910).....	36
Figura 9: A menina e o gato – Balthus (1937).....	38
Figura 10: La chambre – Balthus (1952-54).....	39
Figura 11: Um crime delicado (capa) – João Baptista da Costa Aguiar (1997).....	45
Figura 12: Um crime delicado (contracapa) – João Baptista da Costa Aguiar (1997).....	46
Figura 13: Pigmalião e Galateia – Gérôme (1890).....	47
Figura 14: Laocoonte – Atenodoro, Polidoro e Agessandro (50 a.c.).....	49
Figura 15: As meninas – Velázquez (1656).....	52
Figura 16: La Trahison des images – Magritte (1929).....	55
Figura 17: Nighthawks – Hopper (1942).....	58
Figura 18: Automat – Hopper (1927).....	59
Figura 19: Chop Suey – Hopper (1929).....	60
Figura 20: Sunlight in a cafeteria – Hopper (1958).....	61
Figura 21: Cabide ou Medo de Brinquedo – Man Ray (1920-1921).....	67
Figura 22: Étant donnés – Duchamp (1966).....	68

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1: Entre literatura e outras artes: Sérgio Sant'Anna	17
1.1 Sérgio Sant'Anna: binômio vida-escritura.....	17
1.2 A pinacoteca de Sérgio Sant'Anna	25
Capítulo 2: Da palavra à imagem: deslocamentos de um suposto crime	42
2.1 A superfície de <i>Um crime delicado</i>	42
2.2 Correspondências entre a pintura e a escrita.....	56
Capítulo 3: Caminhos que se cruzam na fronteira do olhar	74
3.1 O narrador e seus múltiplos em cena	74
3.2 Antônio Martins: de espectador a voyeur	82
Considerações Finais	95
Referências	99

INTRODUÇÃO

As imagens estão em toda parte, mas, como disse Pe. Antônio Vieira no Sermão da quinta Quarta-feira de Quaresma (1669), “não basta ver para ver, é necessário olhar para o que se vê”. Contudo, diante de uma profusão de imagens circulando entre os mais diversos meios na atualidade, podemos chegar à conclusão de que mais vemos do que olhamos. A escrita, tal qual as imagens, também é uma de forma de nos comunicarmos, e utilizar ambas ao mesmo tempo é umas das características da sociedade em que vivemos.

Mas não foi sempre assim, em alguns períodos da história, a comunicação se dava, predominantemente, através do visual, por meio das imagens desenhadas nas cavernas na era pré-histórica, as pinturas rupestres. Como reflete Márcia Arbex em seu capítulo “Poéticas do visível: uma breve introdução” (2006), com o surgimento da escrita, o texto passou a ter um valor maior e uma importância na organização e desenvolvimento das cidades, e as imagens foram ocupando outros espaços. Contudo, apesar de possuírem suas fronteiras bem delimitadas, texto e imagem se interpenetram.

Nesse sentido, não é novidade que muitos autores tenham como matéria principal para criação de suas ficções as artes visuais. Ainda muito mais que a prosa, a poesia se aproximava mais da visualidade e da música do que da própria linguagem verbal, era isso que considerava Ezra Pound (1970). Em contrapartida, Gustave Flaubert é um exemplo entre aqueles autores do século XIX que repudiavam a ideia de imagens acompanharem o texto escrito. Do mesmo modo, Stephane Mallarmé e Georges Rodenbach, numa enquete realizada pela revista *Mercure de France* (1898), se posicionaram contra o uso de imagens acompanhadas ao texto, sob a justificativa de que elas romperiam com a liberdade de imaginação e do espírito do leitor (conforme Mantovani, 2019).

Logo, é possível notar, conforme Marcia Arbex (2006), que no terreno onde se encontravam a imagem e a literatura pairava uma tensão, muito mais visível e palpável para os escritores do que para os artistas visuais. Não raro, é provável que muitos de nós já tenhamos ouvido que ilustrações são para livros infantis ou que livros com imagens são mais fáceis de ler. No mínimo, essa é uma concepção bastante equivocada, mas presente no senso comum.

A ilustração na literatura está presente seja para adornar, lembremos aqui dos textos medievais e suas iluminuras, seja para exemplificar e/ou traduzir. Seriam essas as funções mais básicas e que em um primeiro olhar pode-se rapidamente identificar. No

entanto, Hans Lund, em “A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração” (2012), demonstra, em um dado momento da narrativa de Blixen, esta pausa para que a imagem presente na página possa seguir com o ofício de descrever. A imagem então ganha voz e narra aquilo que não vamos encontrar nas palavras.

No romance de Blixen chamado *Out of Africa* (1937) [A fazenda africana], em um de seus capítulos, *The roads of life* [O caminho da vida], a protagonista conta uma história que ouviu diversas vezes quando criança. Esta história é sobre um homem que morava próximo a um lago. As palavras e as imagens nos contam como eram a casa do homem, o jardim e o caminho para o lago; ao fim, somente a junção das imagens nos mostra uma cegonha. A representação da cegonha feita pela própria autora encerra a mensagem do capítulo *The roads of life*, pois, ao refletir sobre a própria existência, nós somos incapazes de ver a totalidade das coisas que nos cercam; é preciso se afastar para que possamos perceber a real situação em que vivemos. O mesmo, além de Blixen, dizia José Saramago (1997): “é preciso sair da ilha para ver a ilha, não nos vemos se não sairmos de nós”.

Desse modo, Hans Lund introduz o conceito de ilustração antifônica ao demonstrar que, na história contada acima, o verbal se alterna com o visual. O visual compõe o sentido do texto, tal qual a escrita o faz, assim, se suprimimos as ilustrações, o capítulo não atinge seu propósito e a história não se completa.

Um exemplo um pouco mais conhecido é o *Pequeno Príncipe*: logo no início da narrativa o escritor Saint-Exupéry se cala para que o ilustrador Saint-Exupéry dê sequência ao relato.

Nos casos até agora mencionados, é curioso notar que ambos os escritores são os próprios ilustradores, o que denota que ao contrário das ilustrações literárias com que estamos mais acostumados, aquelas que são feitas depois que o texto foi concluído, as ilustrações antifônicas se apresentam concomitantemente ao processo de escrita e, para além disso, nos dois casos, as narrativas são existenciais. Apesar de se direcionarem ao público infantil, a maneira mais lúdica de abordagem se contrapõe à complexidade da temática, atingindo o equilíbrio perfeito para todos os públicos. Por fim, uma observação feita por Lund sobre Blixen e que também se aplica ao escritor francês mencionado:

Aqui notamos imediatamente que não haverá relação de senhor e escravo entre as palavras e as imagens da futura história. A primeira parte dela é impulsionada pelas palavras. Entretanto, o iconotexto é

apresentado como uma figura sobre a qual há comentários escritos: uma figura e um artista contando sua história. (Lund, 2012, p. 182)

Sobre esse trecho, alguns pontos podem ser discutidos de maneira geral. O primeiro deles nos lembra que foi designado à imagem um estatuto inferior à escrita, como se a primeira estivesse a serviço da segunda. Essa visão é similar ao que pensava Flaubert, citado inicialmente, uma vez que para ele “a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho” (*apud* Manguel, 2001, p. 20).

Em seguida, na zona transitória entre texto e imagem ou iconotexto, Lund coloca a imagem à frente do texto escrito, apesar de a primeira parte da obra referida ser impulsionada por palavras. Nesse caso, é interessante notar o que postula Liliane Louvel em “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto” (2006), uma vez que para ela no iconotexto a imagem é convocada pelo texto. De acordo com Liliane Louvel, “por ‘iconotexto’ entendemos a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (2006, p. 218). Esta convocação é realizada através dos marcadores picturais que são mecanismos da linguagem literária para realizar descrições picturais. Contudo, contrariando a percepção de Lund, fica evidente na frase de abertura do texto de Blixen a presença dos marcadores picturais:

Quando eu era criança, mostraram-me um *quadro* - uma espécie de *quadro* em movimento, visto que foi criado diante de seus *olhos* e enquanto o artista contava sua história. Esta história foi contada, todas as vezes, com as mesmas palavras (Blixen, 2017, n.p., tradução nossa).¹

Em todo caso, um exemplo em que a figura convoca o texto escrito é a pintura do surrealista René Magritte, *La trahison des images*. Nesse quadro (Figura 16), a imagem que representa um cachimbo é acompanhada da frase “*Ceci n'est pas une pipe*”. Esse quadro, além de questionar as relações entre pensamento e representação, significante e significado, comprova que a presença do verbal ampliou o sentido da imagem e vice-versa.

A partir das considerações feitas até aqui, sobretudo acerca da compreensão do termo iconotexto, constata-se que vastas são as discussões em torno das imagens e do texto. Mas, para restringirmos um pouco esse campo de estudo, aqui trataremos do

¹ When i was a child i was shown a picture, - a kind of moving picture inasmuch as it created before your eyes and while the artist was telling the story of it. This story was told, every time, in the same words. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.149751/page/n235/mode/2up>.

pictural no sentido de correspondente à pintura. Nesse contexto, os universais *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *O retrato oval* de Edgar Allan Poe, *A obra prima ignorada* de Honoré de Balzac e tantas outras são obras que narram o cruzamento entre a pintura e a literatura em prosa.

No Brasil, por sua vez, as nuances do pictural podem ser observadas ao longo de sua literatura, desde *Dom Casmurro*, em que se nota a presença do fotográfico, até a literatura de Clarice Lispector, por exemplo, em *Água Viva*. Em suma, é na literatura brasileira contemporânea, em busca das relações com a pintura estabelecidas no romance *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant'Anna, que se detém o nosso olhar. Apesar de definido o objeto de análise, é inevitável não fazer um recorte das obras de Sérgio Sant'Anna, tendo em vista uma de suas características mais marcantes, o diálogo explícito com as artes: pintura, fotografia, cinema, teatro e música.

Portanto, o primeiro capítulo desta dissertação se abrirá para análise da literatura de Sérgio Sant'Anna em relação com as outras artes. Primeiramente, foi feito um levantamento da fortuna crítica do escritor, em periódicos e repositórios acadêmicos a respeito das relações que são estabelecidas entre as artes e sua narrativa. Exímio contista, aqui foram selecionados contos que possibilitam observar mais concretamente as facetas do escritor diante das outras artes. Além disso, esse contato inicial se faz necessário, uma vez que ajudará a aprofundar as questões que serão abordadas na obra principal investigada neste trabalho. Para isso, foram selecionados, do livro de contos *O voo da madrugada*, os textos chamados *Três textos do olhar: A figurante, A mulher nua e As meninas de Balthus*. São nestas narrativas que o autor, por meio da escrita, atinge a visualidade e torna possível ver aquilo que não foi pintado ou fotografado na realidade; em outras palavras, ele torna visível o invisível.

Nas narrativas analisadas, a pintura se alia ao erotismo e juntos conduzem a obra de Sant'Anna. Neste percurso, o autor consegue abordar magistralmente como as fronteiras do desejo, das relações amorosas facilmente podem ser confundidas com obscenidade. Desse modo, as pinturas de Egon Schiele e Balthus que retratam a nudez feminina são algumas das pinturas apresentadas.

Observadas as relações intermediáticas presentes nos contos, o segundo capítulo se destinará à investigação do pictural no romance *Um crime delicado* (1997). Nessa obra, que recebeu o Prêmio Jabuti (1998) na categoria Melhor Romance, o autor percorre ao longo dos eventos narrados os caminhos do teatro, da crítica, da literatura e das artes plásticas. No contexto dessa narrativa, a pintura da emblemática personagem Inês se abre

para infinitas possibilidades de interpretação e especulação de uma realidade em que um crime de estupro teria sido cometido contra ela pelo protagonista Antônio Martins. O romance é narrado sob o ponto de vista do protagonista, que é um crítico de teatro carioca e se encontra no banco de réus devido à relação suspeita que tinha com Inês, personagem jovem, bela e manca.

Diante desse contexto, serão explorados e identificados os marcadores picturais e o grau de saturação, importantes aspectos teóricos estabelecidos por Liliane Louvel em “Nuanças do pictural” (2012), presentes na obra. Para a discussão sobre a picturalidade narrativa serviram de base a teoria de Aguinaldo José Gonçalves, em *Laokoon revisitado* (1994), Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006), bem como Irina O. Rajewsky e suas contribuições para os estudos sobre a intermedialidade. Aparecem ainda no corpo deste capítulo quadros de Edward Hopper, Magritte, Gérôme e Velázquez, pintores com os quais o romance faz analogias.

Nas fecundas análises entre texto e imagem, pintura e literatura, acrescenta-se um terceiro elemento que será examinado: o espectador. Para isso, como referencial teórico utilizaremos Jacques Rancière e Augusto Boal. Narrado em primeira pessoa, o protagonista Antônio Martins intercala os papéis de autor, narrador, personagem e espectador. Assim, o último capítulo da dissertação se concentrará no estudo do olhar representado na pintura de Inês nua e na maneira como o espectador a encara. Será observado, por exemplo, o regozijo de Antônio Martins diante da tela, que, apesar de não o agradar esteticamente, satisfaz o seu *voyeurismo*. Aqui o espectador se apresenta como sujeito desejante e a tela como o objeto de seu desejo, uma vez que Antônio pouco se recorda da noite que passou com Inês e projeta no quadro o seu imaginário.

Nesse sentido, a tela cobre os vazios da memória do protagonista. É na exposição do pintor do quadro, Vitorio Brancatti, que, de maneira simbólica, Antônio se conscientiza de que participa de um espetáculo, supostamente dirigido pelo pintor. Tal espetáculo não acontece na exposição, mas em um cenário um pouco obscuro que representa o apartamento de Inês, local onde o crime de estupro ocorre bem como plano de fundo do quadro pintado. Além disso, abordaremos o diálogo estabelecido entre o romance e a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1943), e a obra de Marcel Proust, *No caminho de Swann* (1913).

É através dessas duas linguagens presentes no romance, pictural e verbal, e também nos contos, que uma parte considerável da produção de Sérgio Sant’Anna se ancora. Desse modo, a presente dissertação, ao demonstrar a qualidade e inesgotável fonte

de análise intermediária, soma e se une a muitas outras que atestam as possibilidades de expressão do pictorial através da narrativa.

CAPÍTULO 1: ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES: SÉRGIO SANT'ANNA

1.1 Sérgio Sant'Anna: binômio vida-escritura

Ao nos aproximarmos da literatura do escritor carioca Sérgio Sant'Anna nos posicionamos diante de um universo que contempla as mais diferentes linguagens e extrapola os limites da literatura. Nascido em 30 de outubro de 1941, o escritor inicia sua carreira literária com a publicação de um livro de contos intitulado *O sobrevivente* (1969). De caráter mais intimista, essa primeira obra publicada pelo autor aos 28 anos já dava indícios do caminho que seria percorrido ao longo de sua carreira. A temática dessa obra inaugural é a que muitas vezes se faz presente em toda sua literatura, a exposição da face cruel e violenta da humanidade, que nesse cenário também traz à tona um outro elemento, do qual deriva-se o título, a sobrevivência.

A temática urbana na literatura brasileira foi muito marcada naquela época. A violência, a crueldade, a desumanidade, bem como os processos de modernização e os avanços tecnológicos refletiam na maioria das produções artísticas. Além disso, outras marcas que compõem as obras santanianas são o humor sutil, a metalinguagem, a experimentação e, é claro, o diálogo com as outras artes.

No entanto, a trajetória inicial do escritor que nasceu no Rio de Janeiro, mas que viveu em Belo Horizonte durante 19 anos, dava seus primeiros passos na revista mineira *Estória*, onde o autor escrevia contos herméticos e experimentais. Outro marco importante na carreira literária de Sérgio Sant'Anna foi o Iowa Writing Program, um encontro de escritores internacionais patrocinado pela Universidade de Iowa nos anos 1970. Posteriormente o escritor publica seu segundo e o seu terceiro livro, que são fruto da experiência adquirida durante o programa: *Notas do escritor Manfredo Rangel, repórter: a respeito de Kramer* (1973) e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginada* (1975).

O primeiro reúne contos que versam sobre injustiças e repressões do sistema frente ao homem, durante a ditadura militar no país; já o segundo é o primeiro romance do autor, considerado pela crítica uma espécie de Macunaíma às avessas, enquanto o personagem Ralfo também é comparado com Dom Quixote e Raskolnikov.

A autobiografia imaginária de Ralfo mescla diversos estilos da literatura e diversos personagens, constituindo um tipo de paródia das situações vividas pelos personagens clássicos. Ainda sobre esse romance, o protagonista admite que toda história

contada é fruto da imaginação e Ralfo, na verdade, trata-se de um personagem fictício. Desse modo, Sérgio Sant'Anna subverte o próprio gênero autobiográfico, uma vez que diz que essa obra “trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (Sant'Anna, 1995, p. 6). De tal modo é que se põe em xeque a discussão entre o que é ficção ou não e, por sua vez, o que é real ou imaginário.

O segundo romance publicado pelo autor foi *Simulacros* (1977). Nele o escritor explora mais uma vez o universo da representação e da simulação, uma vez que os personagens representam personagens fictícios, eles são como atores e, dessa forma, a obra se caracteriza como um romance dentro de um romance.

A obra subsequente do mesmo gênero foi publicada em 1981 e chama-se *Um romance de uma geração: teatro-ficção*, a qual tinha como proposta inicial uma peça escrita em três atos; no entanto, em virtude da sua extensão, o romance conta apenas com um ato, não marcado explicitamente, mas que constitui um todo, uma unidade no romance. Escrita no período final da ditadura militar, “a obra que nasce da dúvida, dos questionamentos, do desconforto do artista diante do próprio fazer literário num momento de opressão” (Dalcastagnè, 2007, p. 55-56).

Em 1987, Sérgio Sant'Anna lança o romance *Tragédia brasileira (teatro-romance)* e torna-se evidente que outra característica do escritor é a fusão dos gêneros literários, sejam eles o teatro, a biografia e até mesmo o ensaio, como poderá ser observado nos contos “A mulher nua” e “Contemplando as meninas de Balthus”.

Diante do panorama traçado através dos romances publicados pelo escritor e levando em consideração também o romance *Um crime delicado*, principal objeto de análise desta dissertação, pode-se ainda elencar a predileção de Sant'Anna por personagens que exercem o ofício da escrita, sejam eles repórteres, dramaturgos, críticos teatrais e biógrafos, bem como artistas de uma maneira geral, como músicos, pintores, atores, profissões de grande parte de seus personagens. Por isso, muitas vezes os personagens de suas obras assumem dois ou mais papéis como narrador-ator, narrador-autor, narrador-espectador.

Outra vertente bastante explorada nas obras santanianas é a metaficcionalidade. A autorreflexão sobre o próprio fazer literário é um de seus temas mais caros e por meio dela o autor volta-se para a questão da criação e da representação, bem como para outros processos que envolvem a arte de escrever. Por fim, sua narrativa não deixa de abarcar o contexto repressivo dos anos 1970 e 1980, sendo intrinsecamente política.

Quanto à crítica, esta vem acompanhada de uma série de estudos sobre literatura brasileira produzidos nos últimos 50 anos. Desse modo, as obras santanianas se encontram em um processo de crescente interesse e publicações de teses e dissertações. Entre os teóricos destaca-se Luís Alberto Brandão Santos, que, derivado de sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, publicou o livro *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (2000). Nesse ensaio, Brandão Santos justifica que a escolha do título se deve ao fato de a obra do escritor carioca ser marcada profundamente por referências imagéticas. Brandão Santos (2000) constata que na obra do escritor o olhar tem importância fundamental. Segundo o estudioso, em suas obras verifica-se a necessidade de se compreender quem olha, o que se olha e o que é visto, uma vez que, devido à época em que vivemos, esse turbilhão de imagens no qual somos expostos cotidianamente exige cada vez mais um olhar atento, sendo indispensável observar como esse fenômeno se manifesta na literatura.

Amigo pessoal do escritor, além dessa obra Brandão Santos escreve o ensaio “Mosaico das reminiscências para Sérgio Sant'Anna” (2022), o qual compõe a antologia crítica sobre a obra do escritor que foi publicada recentemente, um ano após a morte de Sérgio em 2020, vítima de covid-19. Organizado por Giovanna Dealtry e Igor Ximenes Graciano, *Sérgio Sant'Anna: cartografia crítica* (2022) reúne ainda uma série de outros ensaios produzidos por mestres, doutores e escritores apaixonados por Sant'Anna. Essa antologia, além de reunir a fortuna crítica mais recente sobre o escritor, apresenta textos selecionados que mesclam a experiência afetiva proporcionada pelas diversas obras com uma abordagem também acadêmica.

Em 2021, André Nigri e Gustavo Pacheco publicaram *O conto não existe*, compilação de entrevistas dadas por Sérgio Sant'Anna e que também reúne ensaios do autor. As entrevistas mais antológicas datam de 1969 a 2020.

São as histórias literárias de Nízia Villaça, *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (1996), Therezinha Barbieri, *Ficções impuras: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003), Flora Sussekind, *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (2004), Karl Erik Schollhammer, *Ficção brasileira contemporânea* (2009), e Tânia Pellegrini, *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), que apontam os marcos desse escritor e lançam o olhar sobre suas obras no cenário contemporâneo.

Passando dos estudos de natureza acadêmica voltados ao autor, bem como seu aparecimento em histórias da literatura, destacam-se os escritos centrados na análise do

romance *Um crime delicado*. Cabe assim destacar a dissertação de Karina Guedes dos Santos, *Semioses da memória: narrativa e crítica em Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna (2022), estudo recentemente publicado no repositório da Universidade Estadual de Campina Grande em que a autora elabora em seu capítulo inicial a fortuna crítica a respeito da obra.

Desse modo, à guisa de informação, Santos (2022) seleciona sete artigos que de maneira geral exploram, predominantemente, sob o viés psicanalítico os personagens e o crime. Posto isto, uma das primeiras questões suscitadas envolvem o narrador. Nesse romance narrado em primeira pessoa, o protagonista, crítico teatral e acusado do crime, Antônio Martins, é quem conta a história em que se envolveu. O crime do qual foi acusado é de estupro da personagem Inês, uma jovem manca que ele avistou pela primeira vez no bar e café Lamas no Rio Janeiro, estabelecimento não fictício localizado na rua Marquês de Abrantes.

Escrito em forma de relato, *Um crime delicado* narra a história do crítico com a jovem, que num primeiro momento acredita ser uma pintora, mas descobre que na verdade ela é modelo de quadro assinado pelo pintor Vitorio Brancatti, em que aparece nua. A partir dessa revelação, protagonista começa a se questionar se a aproximação de Inês para com ele se deu maneira despretensiosa ou foi fruto de um plano arquitetado pelo pintor Brancatti, interessado em conquistar notoriedade ao seu trabalho se aproveitando de um escândalo que envolvesse um crítico teatral. O romance é permeado por referências à pintura e ao teatro e são através dessas conexões entre as artes que se compreende os sentimentos que a personagem Inês desperta em Antônio Martins.

Apenas com o olhar, no café Lamas, o protagonista se viu encantado pela jovem, no entanto, eles se conhecem em outra ocasião quando ela esbarra nele na escadaria do metrô no largo do Machado. Nessa ocasião o crítico reconhece Inês, percebe que ela se locomove com certa dificuldade e, por isso, a acompanha até a esquina da rua Paissandu. Depois de muitas indagações, a mulher conta que é manca e ao fim ambos se despendem e marcam de se encontrar no dia seguinte em outro local que não seja, a pedido dela, aquele mesmo café onde ele a viu pela primeira vez e onde suspeita também ter sido notado por ela desde então.

O tom confessional e a maneira como, já nas primeiras páginas, a narrativa esboça uma aura misteriosa e envolvente entre a dinâmica dessas duas figuras desencadeiam no leitor, uma dúvida quanto à veracidade dos fatos narrados, conforme destaca Anderson Possani Gongora, em “Entre o afeto e a perversão, uma mulher misteriosa: breve análise

de ‘Um crime delicado’, de Sérgio Sant’Anna” (2011). Por outro lado, mas também impulsionado pelas dubiedades dos fatos, Jefferson Agostini Mello (2010), em “Artes da conspiração: figurações do intelectual em Um crime delicado de Sérgio Sant’Anna”, associa o fato de Antônio Martins se apresentar como – além de crítico profissional de teatro – um homem melancólico e confuso como o narrador de Dom Casmurro:

As semelhanças começam pelo aspecto de defesa-acusação pública das duas obras, conduzidas por narradores-protagonistas dotados de grande capacidade argumentativa. São dois intelectuais, 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 (Mello, 2010, p. 255-256).

Mais uma vez destaca-se a voz narrativa na trama, que expõe somente o seu ponto de vista de acusado, silenciando a vítima. Trata-se, no entanto, de um narrador que sofre de amnésia, é ansioso, tem o costume de ingerir bebidas alcoólicas e que conduz a narrativa até desembocar na conclusão de que foi manipulado e de que a vítima não seria Inês, mas ele próprio. É um personagem de quem se espera, ao se definir como crítico e admitir que possui notoriedade no meio, “um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora”, o que não significa dizer “que estejamos imunizados contra a sedução das emoções” (Sant’Anna, 1997, p. 18-19).

Josalba Fabiana dos Santos, em “Transgressão e duplo: Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna” (2013), se detém nas relações que Martins estabelece com outras mulheres e observa que o narrador se esforça para mostrar que é respeitoso, tímido e bom com elas construindo uma relação de afeto e amizade e não somente satisfação de desejos carniais. É dessa maneira, então, que o autor narrador vai deixando provas subjetivas de que é inocente, bem como alimenta a sede do leitor em descobrir o que aconteceu e o desfecho da acusação. Assim, a narrativa em Sant’Anna está para o que Walter Benjamin descreve em *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*:

Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim,

imprime-se na narrativa a marca do narrador, com a mão do oleiro na argila do vaso. É uma inclinação dos narradores começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isto quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria (Benjamin, 2012, p. 221).

Outro ponto que vale a pena enfatizar é a metalinguagem que reside em *Um crime delicado*, manifestando-se na relação entre o exercício da profissão de crítico e também nas imagens presentes na capa e contracapa do livro, que serão abordadas no capítulo 2 desta dissertação.

Brandão Santos (2000) considera que a escolha por personagens que se dedicam à escrita se justifica pela necessidade dos protagonistas/narradores de se inserirem nas imagens que seu próprio olhar delinea. A metalinguagem, portanto, consiste nesse processo de criar peças teatrais intrincadas no relato que se escreve. Desse modo, quanto à profissão de Antônio Martins, a primeira peça que o crítico analisa é *Folhas de Outono*. Imbuído dos últimos acontecimentos com Inês que correspondem ao primeiro contato com ele, ainda no início do romance, a crítica escrita por Martins e o próprio enredo da peça dão indícios do que se passará na trama principal.

O espaço cênico de *Folhas de Outono* simula um apartamento a que o crítico sarcasticamente denomina de caixa aprisionadora. Essa descrição alude à situação vivenciada por Inês, uma vez que ela mora em um apartamento cedido por Vitório Brancatti e decorado por ele, como um ateliê. Além disso, *Folhas de Outono* conta a história de um casal, em que o homem acusa a mulher de nunca ter sido feliz com ela, e o crítico destaca que a mulher da peça é silenciada pelo autor-diretor para dar destaque aos conflitos existenciais que permeiam a cabeça do homem. A atuação da mulher então se dava pelo gestual, “vivendo seu cotidiano com forte e às vezes melancólica serenidade”, “em atos tão simples e domésticos como o modificar constantemente as formas dentro do apartamento, trazendo novos objetos para cena, desfazendo-se de outros ou mudando a disposição deles no espaço” (Sant’Anna, 1997, p. 20-21).

Assim, em sua crítica Antônio Martins destacava aquilo que o autor-diretor não privilegiava, influenciado pela presença de Inês em sua mente. Por fim, o personagem não deixa de usar a ironia e fazer comentários duros a respeito da encenação e até mesmo considerar que o autor-diretor escreveu movido pelo desejo de autoafirmação, mas mesmo nesse sentido as seguintes indagações foram colocadas como forma de conclusão em sua análise: “Mas terá todo mundo de escrever teatro? Terá todo mundo de escrever?” (Sant’Anna, 1997, p. 22).

No contexto do protagonista de *Um crime delicado*, a resposta dada por ele é afirmativa, portanto, escrever, além de sua profissão, que já lhe concede prestígio, é o meio de contar a sua versão do crime de que foi acusado. Escrever corresponde a narrar, e narrar em *Um crime delicado* está diretamente ligado à necessidade de dar o seu testemunho e tentar compreender o que se passa em sua própria mente.

A narrativa de *Um crime delicado* é entrecortada pela análise de algumas peças que se entrelaçam com a história de Inês e Martins. Elas se configuram como uma espécie de entre-lugar, pois ao mesmo tempo que separam e delimitam o espaço entre acontecimento e ficção, na dimensão do romance, os aproximam e conectam. O narrador-personagem acaba se referindo ao próprio relato como peça, uma vez que exerce o papel de “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” (Dalcastagnè, 2001, p. 120-121).

A peça, então, escrita por Martins atinge um ponto crucial que municia o leitor e também o narrador para a construção de hipóteses favoráveis ou desfavoráveis quanto à possibilidade do crime de estupro. O encontro marcado entre os protagonistas ocorre em um restaurante no Leblon, o jantar é acompanhado de uma dose de uísque que se soma àquela que Antônio Martins já havia bebido antes de sair de casa, como maneira de amenizar o nervosismo. Quanto à Inês, esta bebia vinho tinto. É com dificuldade em recordar os fatos que o personagem relata os acontecimentos. Ele acorda em sua casa na manhã seguinte e busca refazer o trajeto do dia anterior para relembrar. É no metrô que as memórias vão se organizando. O metrô, que aparece a primeira vez como cenário onde Inês esbarra em Martins, é retomado figurando uma espécie de lugar profundo e obscuro, no recôndito da mente do personagem.

Diante disso, o leitor toma conhecimento de que, após deixar o restaurante, o casal segue para o apartamento de Inês. Antônio se percebe sob o olhar inquisidor do porteiro, que vê a jovem apoiada no personagem, e a narração é tomada pela imagem da muleta e do biombo que se projetam em flashes na mente dele. Ao adentrar o apartamento esses objetos se posicionam no cenário, as lembranças ganham formas mais definidas, cheiros e som. O apartamento é quase constituído por único vão, exceto pela existência do banheiro; dessa forma, o biombo cumpre a função de barreira ou parede que divide a sala do quarto.

A presença de Inês nesse cenário ainda aparece meio nebulosa para o narrador, devido ao biombo que esconde e revela, a jovem ora se ocultava atrás dele. Fragmentos

da memória de Martins revelam uma Inês trajando um quimono e repousando em uma espécie de divã no meio da sala. Enquanto seus olhos permanecem cerrados, o protagonista se permite vasculhar o ambiente com o olhar e encarar a muleta, mas não se recorda da pintura no cavalete ao lado do objeto. Nessa altura da narrativa, Inês já sabe que Martins é um crítico de teatro, todavia ele não sabe qual a ocupação da moça, mas diante dessa parca reconstituição da memória, ele chega a considerar que ela possa ser uma pintora medíocre, assim, isso explicaria o fato de ela ter rido diante da revelação de sua profissão.

Após se deter ao cenário, Martins retorna o olhar para Inês, a descrição que faz dela destaca a beleza peculiar, a pele clara, olhos negros e dentes de criança. As imagens de meninas ainda muito jovens são representadas por meio da menção às pinturas famosas também nos contos: “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus”, presentes no livro *O voo da madrugada* (2003). Dada essa característica infantil que desperta o encantamento em ambos, bem como, no caso do romance, a condição da jovem manca despertar o lado protetor do crítico, Ângela Dias destaca no artigo “O sentido extremo da cena” (2016) que:

Todas as narrações giram em torno de interlúdios eróticos com meninas quase impúberes ou jovens bem novas, de pele clara, formas delicadas e sensualidade desvelada no torneio de iniciativas e negaças amorosas. Nos dois livros que invocamos, nesta aproximação à mais recente produção de Sant’Anna – *Um crime delicado* e *O voo da madrugada* -, a presença marcante de personagens femininas desencadeadoras, na vida do narrador-protagonista, de experiências capazes de colocar o real sob suspeita consiste no núcleo de cada enredo. (Dias, 2016, p. 144)

Sob essa perspectiva, a experiência de Martins com Inês se coloca como suspeita, pelo comportamento obsessivo que o narrador assume. Complementar a essa análise, notamos que Renan Ji, no artigo “Entre ninfas e meninas” (2016), compara as meninas personagens de Sant’Anna à Lolita de Nabokov, reforçando o fascínio do escritor por elaborar personagens mulheres jovens, despreziosamente sensuais e desejanter, expressas principalmente na trilogia do olhar de *O voo da madrugada*. Sendo assim, é na fortuna crítica sobre esse livro de contos que esta dissertação estabelece um profícuo diálogo, considerando que a temática do olhar já aparece explicitamente no título que nomeia os três últimos contos da obra, como poderemos demonstrar adiante.

Sobre essa obra, em “Teatro da representação em ‘A mulher nua’, de Sérgio Sant’Anna” (2018), Márcia Arbex examina os iconotextos contidos nesse conto que é o

primeiro apresentado na trilogia do olhar, focando principalmente no diálogo com a pintura e o cinema. Por sua vez, Murilo Canella aborda os três contos no artigo “Sérgio Sant’Anna e as artes do olhar como substância literária” (2019). O autor articula a forma literária do conto com a pintura e a fotografia presentes nas narrativas levando em consideração seu caráter intersemiótico. O referencial teórico utilizado por Canella tem como base os pressupostos de Tzvetan Todorov, ao passo que Arbex utiliza uma bibliografia voltada predominantemente para a intermedialidade com Irina Rajewsky e Liliane Louvel, ambas a serem discutidas no capítulo 2 desta dissertação.

Similar a Arbex, Roberto Menezes, em “A descrição pictural nos textos do olhar de Sérgio Sant’Anna” (2017), analisa não apenas um, mas os três contos finais de *O voo da madrugada*, se debruçando no exercício do olhar ao qual narrador e leitor são submetidos.

Por fim, o artigo “A descrição pictural nos textos do olhar de Sérgio Sant’Anna” (2004), de Tereza Vírginia de Almeida, utiliza o teórico Hans Ulrich Gumbrecht para discutir como o imaginário e a materialidade da palavra se comportam nas narrativas do escritor. Na esteira de Gumbrecht, Regina Dalcastagnè, no livro *O prego e o rinoceronte* (2021), se dedica, principalmente em suas páginas finais, às aproximações entre Sant’Anna, “escritor marcadamente plástico”, e João Câmara, “pintor narrativo”.

Posto isto, a seção a seguir também percorre o caminho de análise dos contos, considerando-os como expressão mais marcada da picturalidade em narrativas curtas de Sant’Anna. Não obstante esses contos tenham sido publicados anos depois de *Um crime delicado*, eles não deixam de recuperar alguns aspectos do romance e ampliá-los, contribuindo para o aperfeiçoamento e explorando a potência dialética do nosso olhar, importante tema a ser discutido ao longo desta pesquisa.

1.2 A pinacoteca de Sérgio Sant’Anna

O livro de contos e uma novela, *O voo da madrugada* (2003), apresenta na sua terceira e última seção, intitulada “Os três textos do olhar”, três contos que procuram traduzir as imagens em palavras ou transpor o universo da pintura e também da fotografia para a literatura.

Os contos “A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus” reúnem quadros reais e imaginários, artistas famosos e fictícios, telas e fotos. As obras de Sérgio Sant’Anna atestam sua familiaridade com as artes visuais

expressionistas, realistas e modernas. Entre os artistas mais evocados pelo autor destacam-se Edward Hopper, Egon Schiele e Balthus.

Nos três textos do olhar as referências são explícitas e o gosto do escritor pelas artes visuais perpassa toda a sua trajetória. Através da leitura desses contos, o leitor entra em contato com obras que se pode consultar separadamente e outras das quais nunca se terá acesso, exceto pelo exercício da imaginação.

A respeito da visualidade, notemos que, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), livro fruto de uma conferência realizada na Universidade Harvard pelo escritor Ítalo Calvino, o escritor italiano dispõe sobre a Leveza, a Rapidez, a Exatidão, a Visibilidade, a Multiplicidade e a Consistência como propostas que devem ser preservadas na literatura do próximo milênio. Nesse conjunto, sobre a visibilidade Calvino declara:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de por em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens (Calvino, 2001, p. 107).

Assim, Calvino revela sua preocupação com o leitor diante da relação da imagem com o texto e intenciona uma pedagogia da imaginação, de modo que esta última não extrapole os limites do fantasiar e tampouco não seja suprimida. O escritor ainda reflete sobre o papel das imagens na infância, antes da sua alfabetização, e sua consequente predileção por elas, nessa fase, em detrimento do texto, por considerar a leitura de figurinhas sem palavras “uma escola de fabulação, de estilização, de composição da imagem” (Calvino, 2001, p. 109).

Nesse sentido, as três narrativas finais de *O voo da madrugada* exaltam a pintura e a possibilidade de a partir delas criar narrativas, além de tratar da contemplação e do voyeurismo.

Em “A mulher nua”, primeiro conto dessa tríade, o autor transpõe para o papel a descrição do quadro de Cristina Salgado sem título, pintado em 1999. Nota-se que o potencial visual dos contos é organizado de maneira similar e a descrição pictural é imediata. Nesse primeiro conto o autor em curto tempo insere outras imagens que vão se correlacionando com a imagem principal, sejam aproximações por semelhanças ou diferenças. Esse caráter multifacetado é bem marcado no conto, pois, mesmo vendo só

um quadro, o narrador vagueia por outras obras ao longo da sua descrição. O espaço vazio que o narrador tanto destaca na tela da mulher nua é confrontado pela enxurrada de outras imagens e cenários que são evocados.

As obras *Eleven A. M* (1926) e *Morning in a city* (1944), de Edward Hopper (Figuras 1 e 2), são as primeiras convocadas para comparações, uma vez que o nu artístico é objeto recorrente nas artes visuais e o narrador compara a obra que vê com aquelas conhecidas por ele. A contemplação do quadro transporta o narrador-observador para outros cenários, como o cinema que também é retratado em outra tela de Hopper, *New York Movie* (1939) (Figura 3). O diálogo com as pinturas desse artista reforça o efeito de metapicturalidade textual. Nesse conto o observador ainda se detém na relação da artista e da obra durante o processo de criação.

Figura 1
Eleven A.M



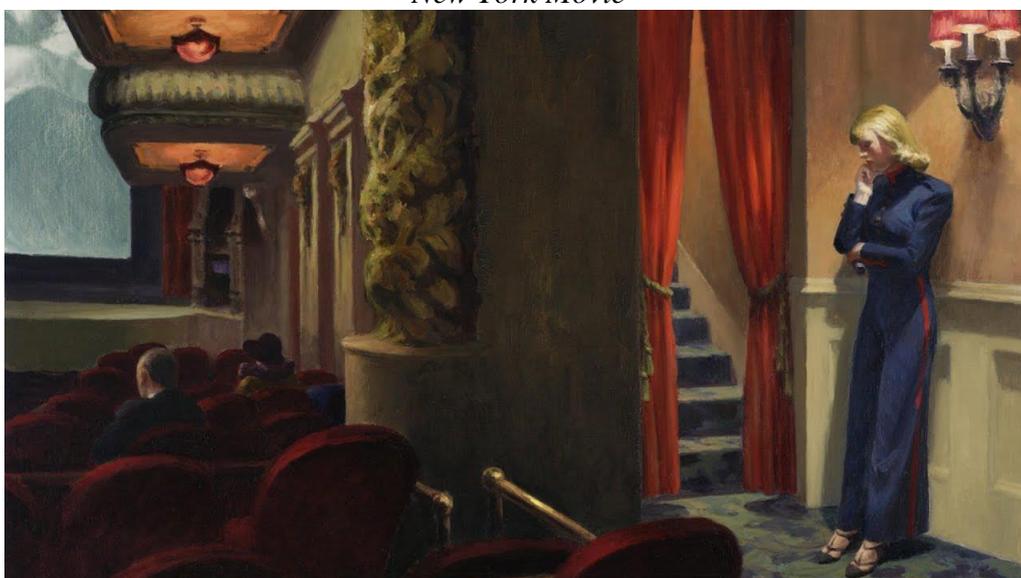
Hopper (1926)

Figura 2
Morning in a city



Hopper (1944)

Figura 3
New York Movie



Hopper (1939)

O enredo do conto é centrado na descrição da figura da mulher nua presente no quadro de Cristina Salgado, retratada em três planos, duas paredes e o chão. A mulher é o núcleo da tela e os pontos de luz deste cenário que ocupa dirigem-se a ela ou emanam

dela, da sua pele branca. Esse recurso do ponto de vista do narrador que não se comporta apenas como espectador, mas também como crítico, como veremos mais adiante, é o que torna a mulher atrativa a ponto de convocá-lo para dentro do quadro. As imagens retratadas por Sant'Anna em toda sua obra têm esse poder, elas chamam os protagonistas e ao fazer isso eles acabam levando o leitor para seu interior, isso ocorre por exemplo nos demais contos dessa trinca e no romance que será analisado nos próximos capítulos. É dessa maneira que o texto rompe suas barreiras, nos introduzindo do verbal para o visual e em sequência o visual nos transporta para o ficcional. É ao adentrar o quadro metaforicamente que o imaginário ganha força e a fabulação se projeta, a mulher que parecia estar sozinha, não está, seu olhar nos vê assim como nós também a vemos, é esse olhar da mulher que diverge das obras de Hopper, uma vez que as mulheres do pintor americano não nos observam, é a consciência de observação do quadro de Salgado que contribui para que ela seja uma mulher singular.

Para Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010), nós só olhamos para aquilo que nos devolveria o olhar, é o olhar cúmplice ou o olhar olhado conforme Luís Alberto Brandão Santos teoriza, destacando que nesse jogo visual quem fica de fora são os olhos que executam a ação do olhar. Como veremos ao decorrer deste trabalho, esse órgão do corpo humano não é retratado por Sant'Anna nessas obras selecionadas. O que se explora são os liames entre o olhar do narrador e a imagem que ele projeta (Brandão Santos, 2000).

Figura 4
La Maja Desnuda



Goya (1800-3)

Outra referência explícita nesse conto é a menção ao quadro *La Maja Desnuda*, de Goya (1800-3) (Figura 4), uma vez que, após analisar o olhar da obra, o narrador parte para especulação da relação entre arte e artista. A mulher do conto para ele não parece ser uma modelo que nutre algum sentimento por quem a retrata, o seu olhar vem a nós não por intermédio do olhar desejanste do artista como o que se supõe em Goya ou em *Nude in Armchair* (1929) de Picasso (Figura 6), também explicitado na narrativa e no segundo conto, “A figurante”.

Outro ponto de divergência entre as obras elencadas é que nenhuma delas foi pintada por uma mulher, como a obra em questão; no entanto, o narrador salienta:

Voltando à nossa mulherzinha — tão valorosa, entre outras coisas, porque a sujeitamos a comparações duríssimas —, uma de suas maiores diferenças não estaria no fato de ter sido pintada por uma mulher? Em parte sim, mas não apenas por isso, pois nada impede que haja pintoras que estabeleçam, com maior ou menor envolvimento e afeição, uma relação íntima com suas modelos, que podem ser até elas próprias, como nos *film-stills* da norte-americana Cindy Sherman, criando personagens para si — e que não deixam de ser ela mesma — em flagrantes de atuações dramáticas, que até precisam que outro, sem se tornar o artista, empunhe a câmera sob a direção de Cindy, artista exemplar da nossa contemporaneidade, da passagem do século vinte para o século vinte e um (Sant’Anna, 2003, p. 212).

Assim nesse conto, que se assemelha a um ensaio crítico da obra, o autor destaca a pintura de uma mulher que foi retratada por outra mulher, talvez seja essa a diferença primordial e o que faz ser uma mulher nua única, porque é simplesmente uma mulher nua fisicamente e desnuda metaforicamente, dado que “não há a promiscuidade da mais leve pornografia (ou será que há, talvez sutil?), nem a falsa naturalidade do deitar-se, ou do banho, ou das carícias no próprio corpo, da languidez feminina tão cara a certos pintores homens de outra época” (Sant’Anna, 2003, p. 215). Por outro lado, e apesar disso, a comparação com as fotografias de Cindy Sherman também é feita por distinção, já que o quadro não seria uma espécie de autorretrato. Além do mais, os figurinos são uma questão muito cara para Sherman, portanto a nudez é outro ponto de dessemelhança. No entanto, a similitude fica ao encargo do filme clássico *La belle de jour*, de Luis Buñuel, tendo em vista que ambas são mulheres comuns. No filme, por exemplo, a personagem Séverine leva uma vida dupla, ela é uma dona de casa que à tarde trabalha como prostituta.

O que fascina o narrador na obra de Cristina Salgado, conseqüentemente é uma:

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

Para nós, fica evidente a capacidade dessa narrativa de se remeter a outras mídias utilizando-se de outras: a pintura de Hopper evoca o cinema, o filme evoca as fotografias de Cindy Sherman e essas relações intermediárias estabelecidas expressam a confluência entre as artes e ao mesmo tempo a autonomia de cada uma delas.

Em “A figurante”, além de se explorar a pintura expressionista de Egon Schiele, o conto alia-se à fotoliteratura. A narrativa é iniciada por intermédio do fotográfico, a descrição da imagem revela que se trata de uma foto antiga de uma das ruas do Rio de Janeiro nos anos 1920. A foto mostra os automóveis e as pessoas transitando, uma cena cotidiana do centro de uma cidade naquela época, as pessoas fotografadas estão alheias à captura e são flagradas despreziosamente.

Ao contrário do conto anterior, que se detém na análise do quadro perpassando por outras obras, os fatos narrados em “A figurante” têm como porta de entrada uma imagem fictícia, mas que, apesar de não ser real, é uma imagem comum, que provoca no leitor uma sensação de *déjà-vu*, como uma daquelas fotos que assumem o caráter documental e histórico.

Assim, o conto emerge da fotografia e esta atravessa a pintura. É interessante notar o diálogo estabelecido entre ambas na narrativa de Sérgio Sant'Anna, pois essas artes já travaram embates quanto ao valor artístico de uma em relação à outra, o que o nosso olhar contemporâneo deixou para trás, os questionamentos passados, hoje deram frutos que não correspondem ao julgamento de valor, mas que contribuíram para emancipação e consciência de que não se tratam de adversárias no campo das artes.

Assim, ao descrever inicialmente a fotografia, o narrador em “A figurante” se posiciona como alguém que está de fora, traço este também perceptível no conto anterior, uma vez que os acontecimentos começam a ser narrados sob o ponto de vista de quem está de frente para o objeto da história, mas essa posição de narrar sob o ponto de vista de quem está de fora não deve ser confundida com a de alguém que está alheio aos acontecimentos. O narrador em Sérgio Sant'Anna transita, ele se desloca para dentro e para fora da narrativa e tal efeito faz com que o seu olhar se projete em diferentes ângulos em relação ao objeto do conto. Também a figura do narrador muitas vezes deixa de ser o

voyeur e passa a ser o objeto do voyeurismo, tanto do leitor quanto daquele que o próprio narrador julgava como objeto do seu olhar, caso do primeiro conto e do romance de que trataremos no segundo capítulo desta dissertação.

Retomando o segundo conto dessa tríade do *Voo da madrugada*, a fotografia se abre para a história imaginada sob o ponto de vista de um espectador comum e inicialmente é a vestimenta a característica mais explorada pelo narrador-observador. Ele vagueia entre o que é retratado na imagem, entre o que é visível e o que não é visível e, portanto, fruto da sua imaginação, palavra inclusive bastante recorrente na primeira parte do conto.

Acerca disso, observamos que, na introdução do livro *A água e os sonhos*, o filósofo francês Gaston Bachelard dispõe que “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (Bachelard, 1997, p. 18). Ainda sobre os estudos de Bachelard sobre a imaginação, encontramos duas noções fundamentais que se distinguem, são elas: i) a imaginação formal; e ii) a imaginação material.

A primeira delas consistiria num olhar despretenhoso do observador, um espectador passivo que reconhece os elementos representados, o observador é um contemplador e se posiciona como tal. Ao contrário deste, na imaginação material, o olhar é mais profundo e penetrante, que encontra “por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir a própria raiz da força imaginante” (Bachelard, 1997, p. 2), assim, o olhar formal paira na superfície, enquanto o material vai ao âmago da imaginação. No conto, o uso das expressões “não seria difícil para o observador mais imaginativo pensá-la como esposa”, “mas a nossa imaginação vai além disso”, “mas a nossa imaginação voa mais”, vão conduzindo o leitor gradativamente para o exercício da imaginação material.

Diante do exposto, o conto de Sérgio Sant’Anna é atravessado por ambas as noções, é uma narrativa que parte da análise das roupas e do espaço presentes na fotografia para a identificação de uma época e, em seguida, o contexto é inserido e a história amplia seu desenvolvimento.

Vejam os a seguir como se inicia o conto em questão:

É numa foto publicada num álbum de fotografias do Rio antigo, retratando a esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco,

no centro da cidade, no final dos anos vinte – a data exata não é mencionada –, com seus bondes, ônibus ainda acanhados, não muitos automóveis, a maior parte com a capota levantada; as calçadas com árvores de porte médio; os postes com belos lampiões; os edifícios ainda tímidos; lojas, cafés, um cinema. (Sant’Anna, 2003, p. 218)

É importante destacar que, por se tratar de uma fotografia, as concepções de *Studium* e *Punctum* estabelecidas por Roland Barthes em *A câmara clara* podem ser abordadas nesta breve análise. Pela nossa leitura, ao descrever essa imagem, o narrador estaria na dimensão do *Studium*, uma vez que ele identifica os elementos geográficos e temporais atribuídos ao Rio Janeiro: “esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco, centro da cidade, por volta dos anos vinte” (Sant’Anna, 2003, p. 218). Dessa dimensão da foto, que lhe agrada, caso contrário não despertaria seu olhar, o narrador é atravessado “como uma flecha, e vem me transpassar” (Barthes, 1984, p. 46). É ao *Punctum* que Barthes se refere e este atravessamento é exposto no conto através do seguinte fragmento:

Mas não é nenhum desses homens que nos interessa e sim uma mulher que, como por encanto, por um apelo misterioso, atraiu o nosso olhar para a calçada, no canto direito, ao alto, da cena fotografada. Sim, encantatória essa **atração, não apenas porque despertada de setenta e tantos anos atrás, mas porque as dimensões de nossa figurante, na fotografia, são bastante reduzidas** e talvez seja mais por uma **intenção** que a consideramos bonita. (Sant’Anna, 2003, p. 218-219, grifos nossos)

A figurante que se caracteriza como o *punctum* daquela fotografia, isto é, “esse acaso que[...] me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p. 46), chama-se Eduarda, e no momento da foto ela estaria a caminho do escritório do amigo do pintor Lucas, recém formado na Escola de Belas Artes de Lyon. Ambos se conheceram durante um recital beneficente de conhecidos e, na ocasião, após uma taça de champanhe, a personagem conversa com o pintor e demonstra uma certa curiosidade para conhecer as telas dele e este a convida para vê-las. Durante o diálogo, eles conversam sobre a nudez que muitas vezes é retratada pelos artistas, Eduarda em alguns momentos alterna entre a timidez e a curiosidade diante do assunto, mas é no escritório de um advogado que ela o encontra para ver as obras do pintor e acaba também tendo contato com os quadros expressionistas de Egon Schiele.

É oportuno destacar que Schiele é um dos grandes nomes do expressionismo austríaco, admirador do trabalho de Gustav Klimt, logo tornou-se seu discípulo. Em

meados 1909, o pintor deixa a Academia de Belas Artes de Viena junto com um grupo de colegas que criticavam os métodos de ensino considerados ultrapassados da instituição e a sua dificuldade em adotar práticas mais avançadas e modernas no campo da arte que já se espalhavam por toda Europa. Dissidente e rebelde, o pintor colecionou polêmicas por utilizar crianças como modelo nuas; seu momento mais crítico, no entanto, foi quando passou 24 dias em encarceramento acusado de sequestro e estupro de uma menina de 12 anos. Sobre o pintor, Pellegrini afirma que “suas cartas, segundo a crítica especializada, revelam traços fortes de manias persecutórias, narcisismo e exibicionismo” (2008, p. 108). Diante desses fatos, a comparação com Antônio Martins de *Um crime delicado* se torna inevitável para nós.

Nesse conto, tal como no anterior, o escritor tece algumas considerações acerca da arte e Duchamp e Picasso são citados, com destaque para a obra de Duchamp, *Nu descendo a escada* (1912), que tem um elemento especial, uma vez que foi baseada no processo de cronofotografia, isto é, a pintura retrata o movimento como se fosse uma captura sucessiva de vários instantes feita em uma única chapa fotográfica. Não por acaso, além do duplo imagem-imaginação, o conto também se desloca tanto no espaço quanto no tempo.

Figura 5

Nu descendo as escadas



Duchamp (1912)

O comentário do personagem Lucas vai de Duchamp a Picasso, e vale salientar que em *Nu descendo as escadas* (1912) (Figura 5) podemos visualizar alguns elementos cubistas em seu traçado, no entanto o desmembramento feito por Duchamp sugere movimento ao passo que o que se constata ao observar as obras de Picasso são figuras estáticas, como podemos ver na Figura 6.

Figura 6
Nude in Armchair



Picasso (1929)

Dando sequência à narrativa, as descrições picturais de *Menina nua de cabelos negros* (1910) e *Moça deitada com vestido azul-escuro* (1910), de Schiele (Figuras 7 e 8), são feitas tanto pelo personagem Lucas de Paula, quanto pela voz do narrador.

Para Luís Alberto Brandão Santos (2000), o narrador santaniano é um narrador testemunha “para conjugar seu esgarçamento e sua necessidade de testemunhar, o narrador se coloca – ou coloca personagens – na posição de observação” (p. 28), caso observado no conto “A figurante”, tendo em vista que, quando o imaginário ganha força, o narrador transfere para os personagens da sua ficção o poder do olhar, assim Lucas e Eduarda são dois observadores. No texto ainda é possível notar alguns comentários entre parênteses, que podem ser interpretados como comentários de um terceiro observador ou

primeiro, já que é ele (narrador) que inicia a história, além de remeterem às didascálias de um texto teatral.

Figura 7

Menina nua de cabelos negros



Schiele (1910)

Figura 8

Moça deitada com vestido azul-escuro



Schiele (1910)

A existência de três observadores em cena, portanto, implicaria na construção de três focos do olhar. Um do ponto de vista de quem narra, aquele que foi atingindo

(*punctum*) pela fotografia, o ponto de vista de Lucas de Paula, o artista, e o de Eduarda, a figurante objeto do voyeurismo do narrador e quem consequentemente se torna *voyeur* das telas de Schiele, ao ponto de ao fim, tomada pelo desejo, tornar-se objeto do voyeurismo do pintor Lucas de Paula.

Ainda nesse conto, Sérgio Sant'Anna retorna de maneira mais sutil outro tema já abordado em “A mulher nua” e que também é muito presente no romance *Um crime delicado*: a relação entre pintor e modelo. Em um dado momento, Eduarda especula que tipo de relação Egon Schiele teria com as mulheres que retratava e essa discussão se abre para um questionamento maior por parte da personagem: “O senhor acha que em arte tudo é permitido, não, senhor Lucas?” (Sant'Anna, 2003, p. 230). A partir da concordância do pintor diante da indagação – “Se for arte, sim; A senhora também não acha?” –, as cenas que se desenrolam a seguir poderiam ser resumidas pela catarse que toma Eduarda, uma rebelião contra a própria condição de mulher dos anos 20.

Eduarda reproduz à sua própria maneira e em seu próprio contexto o quadro *Moça deitada com vestido azul-escuro* (1910). A consumação da relação sexual entre os personagens além de ser contada por um narrador testemunha, também torna o leitor testemunha até certo ponto, pois a narrativa de súbito é finalizada, e somente Eduarda retorna para fotografia que deu origem ao conto.

O terceiro e último conto da tríade do olhar, “Contemplando as meninas de Balthus”, retoma o tom ensaístico do primeiro; nele, não há outros personagens além do próprio narrador que narra como se estivesse olhando as pinturas de Balthus em um livro, compartilhando conosco suas impressões.

Balthus foi um pintor francês do século XX e a sua série de obras que compõe o conto retrata jovens meninas que, em sua maioria, aparecem deitadas, se olhando no espelho, lendo ou até mesmo dormindo. Essa posição, alheia à contemplação do outro, é o que as difere das outras figuras femininas dos contos anteriores. Sérgio Sant'Anna repete o mesmo tom ensaístico do primeiro conto e também se detém na imagem de mulheres ou meninas despidas. O narrador/contemplador dos quadros de Balthus não é convocado para dentro delas, tampouco as meninas retratadas se voltam para o olhar quem as observa, as imagens não contam uma narrativa como em “A figurante”, tampouco se estabelecem comparações com outras obras célebres como em “A mulher nua”. O narrador se limita ao vaguear entre os cenários, os quartos onde as meninas estão.

Os elementos que compõem a cena pintada ganham destaque e são eles que muitas vezes conduzem o olhar para o centro da tela. Nesse sentido, sobre a tela *La jeune fille au chat* (1937) (Figura 9), o narrador diz:

Estaremos então condenados à deliciosa exasperação de perambular em círculos num vaivém contemplativo desde os olhos da menina para as suas coxas e destas para a calcinha e daí para a meia xadrez e o sapatinho e de volta ao olhar vago da garota e ao olhar algo interessado do gato, com uma ligeira repassada pelo ambiente, com seu espelho sem reflexos humanos, como se pudéssemos encontrar em algum ponto a chave para uma relação que sabemos existir entre a menina e o gato, mas não nomeável a não ser pelo fato de serem como são, plenamente, uma menina e um gato, e estarem como estão, lado a lado. (Sant'Anna, 2003, p. 240-241)

Nota-se que a menina está completamente vestida, no entanto a imagem não deixa de despertar o erotismo no narrador que explora seu corpo com o olhar, para em seguida se deter brevemente no cenário e nos dois principais elementos que o compõem: o espelho e o gato. A presença recorrente de ambos nas telas pode ser justificada pela fascinação do pintor por Lewis Carrol e Alice.

Figura 9

A menina e o gato



Balthus (1937)

O narrador não deixa de se interessar sobre a relação entre o felino e a menina, a especulação e o comentário sobre o espelho que nada reflete é o fascínio do escritor/narrador sobre aquilo que as imagens não dizem ou o vazio presente nelas. O mesmo acontece com o livro em *Katia lisant* (1974) e *Le salon* (1942), quadro nos quais a curiosidade do narrador é aguçada devido à expressão compenetrada das jovens, porém a capa do livro está em branco e na outra imagem a posição do livro não deixa visível a capa.

Quanto aos espelhos, tanto em *Les beaux jour* (1944-45) e *Japonaise au miroir noir* (1967-1976), as meninas se veem refletidas neles. Como esse olhar que ambas lançam ao espelho o espectador não consegue ver, diante desse jogo de contemplação entre o visível e não visível, a luz se torna a única a ter acesso ao que o narrador de certo modo anseia olhar, como ocorre na descrição que temos de *La chambre* (Figura 10):

Entretanto, se é a mulher-gnomo a artífice da violação, e o gato seu cúmplice e testemunha, quem verdadeiramente a consome é, mais uma vez, a luz, única a possuir e acariciar com seus raios o corpo da menina-adolescente, disposto em oferenda absoluta, como num sacrifício, mas onde não seria difícil ver que conta com a aquiescência e entrega, fatalistas, da vítima. (Sant'Anna, 2003, p. 242-243)

Figura 10
La chambre



Balthus (1952-54)

As meninas de Balthus permanecem intocáveis, somente a luz é capaz de tocá-las, com exceção da *La leçon de guitare* (1934), no entanto, em que o toque se dá entre as

meninas pintadas: “o corpo da menina, despido da cintura para baixo, com exceção das meias e sapatos, é tocado em suas cordas mais íntimas pelos dedos da mulher que a deitou no colo” (Sant’Anna, 2003, p. 243). O narrador nesse último conto permanece apenas como um leitor de imagens.

Sérgio Sant’Anna consegue condensar não só nesses textos selecionados, mas em grande parte da sua produção literária, imagens reais e ficcionais. Ao descreverem o que veem, os narradores de Sant’Anna despertam a sensibilidade e a imaginação:

Escrever. Se nos ensinam alguns mestres que a atitude mais sábia diante das pinturas raras, como as de Balthus, irredutíveis a outra forma de expressão, é a do “contemplar atento e silencioso”, como diz Jean Leymarie, por que cometeríamos aqui essa transgressão? (Sant’Anna, 2003, p. 246).

Portanto, a tríade do olhar coleciona uma série de obras de arte que retratam a nudez feminina e a tomam como objeto principal da criação narrativa. Não obstante, no romance *Um crime delicado*, a pintura de Inês nua também se posiciona no centro da trama, as imagens são marcadas pelo erotismo expresso no olhar do narrador, que além desse sentimento despertado também se abre para reflexões acerca da arte.

Não podemos afirmar a presença do narrador-personagem nesse conjunto composto pelo conto e o romance, tendo em vista a estrutura de “A figurante”, no entanto não podemos dissociar deste grupo o duplo narrador-escritor. Nesse sentido, outra obra de Sérgio Sant’Anna que vale ser mencionada é a novela *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte (2011), na qual um escritor embarca numa viagem financiada a Praga para que possa escrever histórias de amor. Ao todo o livro é composto por sete histórias que se relacionam e permeiam a fantasia, o erotismo e muita arte despertados pelo ato de olhar.

Como foi possível verificar nos contos apresentados, são recorrentes nas obras desse escritor as temáticas do voyeurismo, da nudez feminina e do erotismo. Além disso, como vimos até aqui, é predominante a presença de descrições de imagens pictóricas, porquanto, nesses contos lidos, Sérgio Sant’Anna atinge a visualidade por meio da escrita e assim torna possível ver pela descrição as imagens pintadas ou fotografadas.

Desse modo, observada a relevância das relações estabelecidas frequentemente pelo escritor entre literatura, pintura e fotografia, bem como dos jogos especulares entre olhar e ser olhado, passaremos a seguir à leitura e análise do romance *Um crime delicado*,

por meio da qual poderemos nos aprofundar nas relações texto-imagem e na intermedialidade presentes na produção literária de Sérgio Sant'Anna.

CAPÍTULO 2: DA PALAVRA À IMAGEM: DESLOCAMENTOS DE UM SUPOSTO CRIME

2.1 A superfície de *Um crime delicado*

O romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, foi publicado em 1997 e é uma das obras do escritor vencedoras do Prêmio Jabuti. A análise desse romance nesta dissertação visa explorar as relações intermediárias estabelecidas por ele e, para isso, faz-se necessário esclarecer qual conceito de intermedialidade será abordado nestes estudos.

Irina O. Rajewsky, em seu texto “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (2012), ressalta o profundo interesse da comunidade acadêmica nas pesquisas que exploram a intermedialidade, fato comprovado pela quantidade de publicações de artigos na área que aumentam cada vez mais. A autora visa organizar o conceito de intermedialidade, tendo em vista que esse vem funcionando como uma espécie de guarda-chuva, uma vez que abarca as mais diversas teorias que surgem ao seu redor (Rajewsky, 2012).

Para Rajewsky, intermedialidade, em seu sentido amplo, são as relações que se estabelecem entre as mídias, “o cruzamento das fronteiras entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Esse conceito amplo ainda assim não abarca todas as ramificações que essa área pode apresentar, daí a intermedialidade em sentido restrito se manifestar para cobrir essas lacunas (Rajewsky, 2012). É importante ressaltar que, apesar da palavra *restrito* remeter-se a algo único, muitas são as concepções restritas, uma vez que elas surgem para dar conta de análises específicas diante de uma variedade de objetos disponíveis. Assim, Rajewsky opta pelo uso do termo intermedialidade como “categoria para a descrição e análise de fenômenos particulares” (Rajewsky, 2012, p. 22).

Sendo assim, a autora propõe três subcategorias para a intermedialidade em seu sentido restrito: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediárias. Irina Rajewsky considera ainda que “uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediárias apresentadas” (Rajewsky, 2012, p. 26).

Para explanação da primeira categoria, tomaremos como base uma transposição do romance *Um crime delicado*. No seu sentido de transposição midiática, estaria envolvido o estudo do filme dirigido por Beto Brand, *Crime delicado* (2005), por exemplo. Desse modo, a transposição consiste na transformação de um produto de uma mídia para outra, no caso citado, do romance ao filme.

Em seguida, a combinação de mídias resulta do processo de combinar duas ou mais mídias distintas e nesses casos “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (Rajewsky, 2012, p. 24).

Por fim, as referências intermediáticas, como poderemos ver no romance de Sérgio Sant’Anna, tematizam, evocam ou imitam os elementos e estruturas de outra mídia e, de acordo com a autora,

devem ser compreendidas como estratégia de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, seja para se referir a um sistema midiático específico ou, a outra mídia como sistema. (Rajewsky, 2012, p. 25)

Ainda acerca do texto de Irina Rajewsky (2012), discutem-se as diferenças entre as referências intermediáticas e as intramediáticas. A autora inicialmente em seu texto já havia mencionado que existia uma distinção entre os termos -inter e -intra; neste caso, as referências com o prefixo -intra estariam ligadas à intertextualidade sobre a qual discorre, principalmente, Julia Kristeva.

Nesse sentido, na chamada referência intramediática conceituada por Rajewsky, temos a presença de uma única mídia, uma vez que a intertextualidade se refere à influência de um texto em outro e, por conseguinte, tem-se também a influência de uma pintura sobre outra ou de um desenho sobre outro, uma ilustração sobre outra, assim por diante, permanecendo em uma única mídia.

No entanto, quando se fala em referência intermediática, fala-se no cruzamento de mídias e no caráter “como se”. Para a autora, na referência intermediática, uma mídia, não podendo “usar” de fato os elementos e estruturas da outra, evoca-os, imita-os por seus próprios meios, isto é, “uma referência intermediática pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia” (Rajewsky, 2012, p. 28, grifo da autora).

Nessa perspectiva, notamos que no romance de Sérgio Sant’Anna, principalmente por se tratar de um narrador que exerce a profissão de crítico teatral, as referências podem ser exemplificadas pelas menções à obra de Proust, à pintura de Balthus, à peça de Nelson Rodrigues e, para além disso, pela éfrase, como podemos ver mais detalhadamente a seguir.

Em *Um crime delicado*, temos uma obra literária que evoca, notadamente, a pintura. Visualiza-se uma tela, mas a visualidade imposta é pela narrativa; trata-se de uma

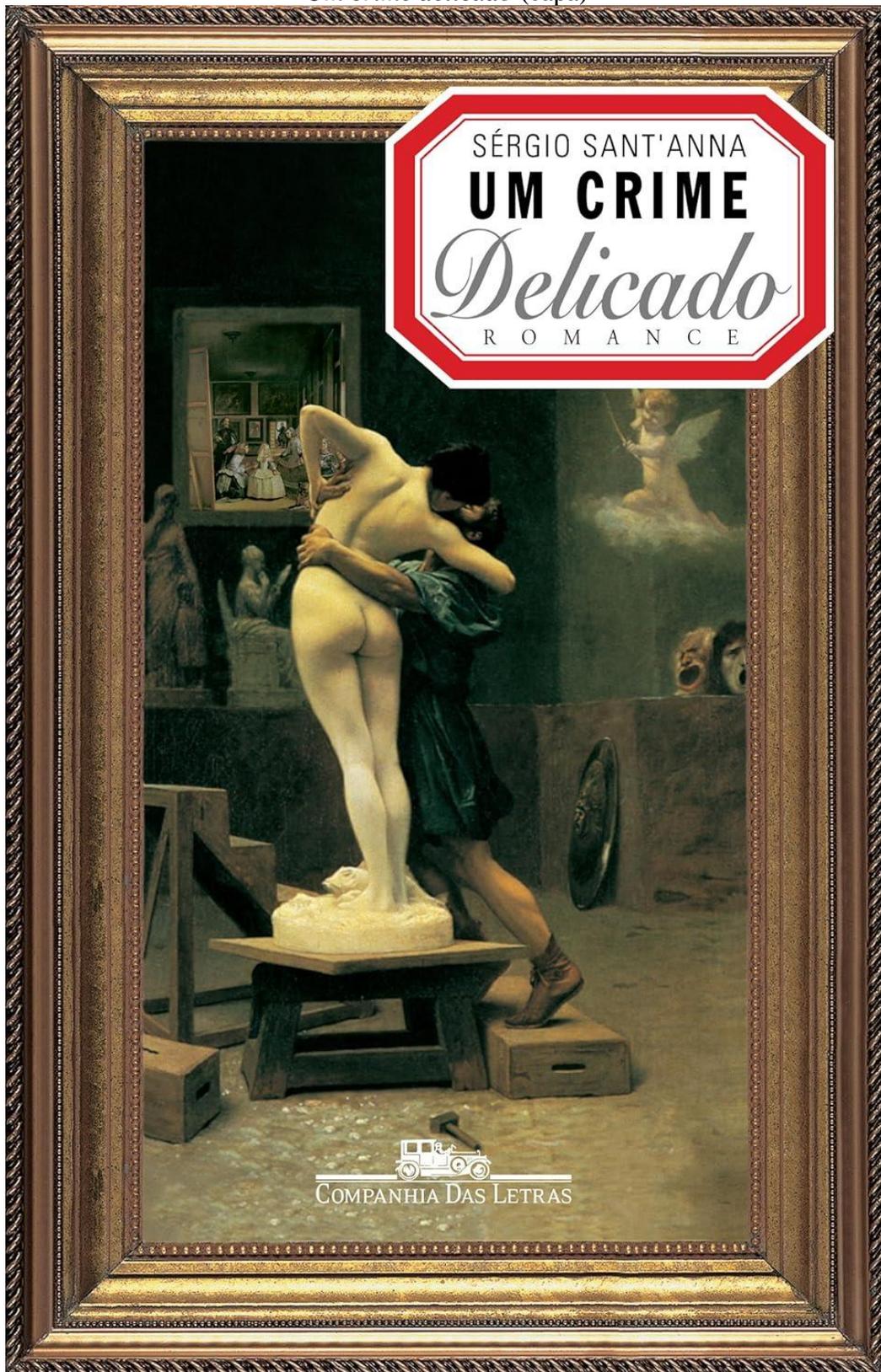
sensação de visualidade, uma espécie de ilusão, pois pelo verbal não é possível reproduzir a mídia pictórica, mas é possível evocá-la, e assim Sérgio Sant'Anna faz ao evocar elementos típicos de outras mídias, a pintura e o teatro, mais especificamente. Sugerimos desse modo falar na escrita santanianna como uma escrita pictural ou uma escrita teatral.

Considerando o nosso principal objeto de análise, além das relações intermediáticas que serão destrinchadas mais adiante, o romance de Sant'Anna possui em sua capa e contracapa um exemplo de relação intramidiática entre duas obras pictóricas. Na edição da Companhia das Letras (1997), é possível identificar os trabalhos do artista João Baptista da Costa Aguiar elaborados a partir dos quadros *Pigmalião e Galateia* (1890) de Jean-Léon Gérôme e *As meninas* (1656) de Diego Velázquez.

Diferentemente de suas versões originais, ambos os quadros elaborados por Costa Aguiar contêm um ao outro retratados em miniaturas no plano de fundo. Além disso, a relação que eles estabelecem entre si configura-se como o primeiro tipo de transtextualidade, conforme proposto por Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006). Por transtextualidade, Genette considera toda presença de um texto em outro, das mais diversas formas explícitas ou implícitas, o que pode ser compreendido pelas cinco relações transtextuais propostas pelo teórico: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade.

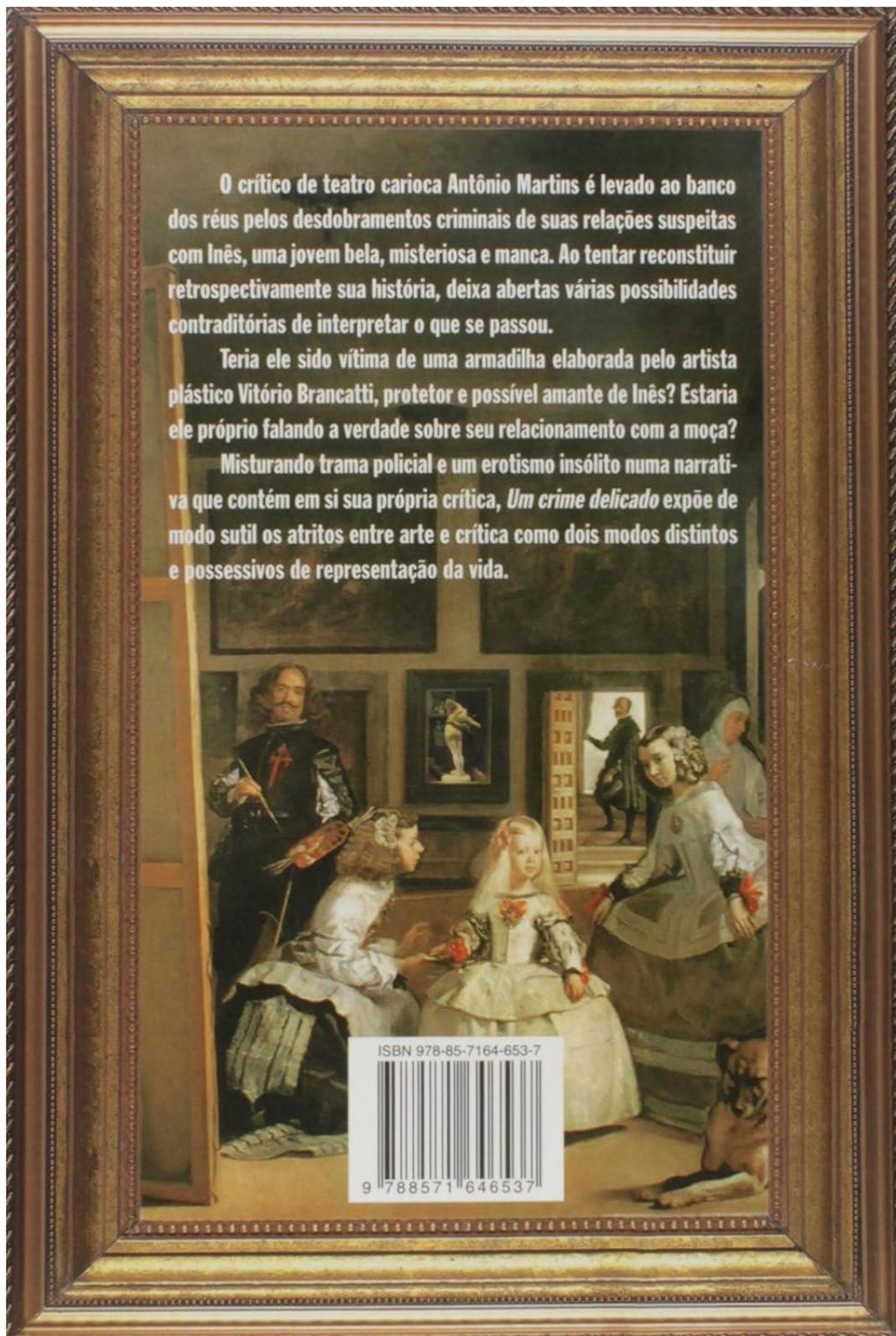
Nesse sentido, consideramos que a relação estabelecida nos quadros é intertextual no sentido que lhe atribui Genette (ou intramidiática, nas concepções de Rajewsky), nos moldes de um texto não verbal, sendo possível considerar que as próprias telas citam uma a outra.

Figura 11
Um crime delicado (capa)



João Baptista da Costa Aguiar (1997)

Figura 12
Um crime delicado (contracapa)



João Baptista da Costa Aguiar (1997)

Diante disso, é válido destacar a obra de Antoine Compagnon, *O trabalho da citação* (1996), que, através das analogias à atividade infantil de recortar e colar, ao procedimento médico de transplante de órgãos e ao processo de mastigação e deglutição de um alimento, define a citação como um processo de intertextualidade. Para o autor, o exercício da escrita é um exercício de citação; em outras palavras, escrever é uma reescrita de algo que já foi escrito.

Posto isso, analisaremos a imagem da capa primeiramente (Figura 11) e seu original (Figura 13). No entanto, é importante mencionar que existe outra versão dessa tela, também pintada por Gérôme, em que a cena é vista por outro ângulo, e Galateia aparece com o dorso descoberto.

Figura 13
Pigmalião e Galateia



Gérôme (1890)

As pinturas de Jean-Léon Gérôme são consideradas academicistas, estilo que prezava pelo controle da técnica em detrimento da criatividade. Tal estilo pode ser bem explicitado através da figura do pintor Gérôme, um de seus maiores expoentes. Jean-Leon Gérôme, além de pintor e escultor, foi professor na *École des Beaux-Arts* (1863), bastante premiado na época, ganhou diversas medalhas de honra e foi membro de importantes conselhos sobre arte, tendo sido sem dúvida uma figura muito renomada no meio artístico da França do século XIX. Uma das características mais marcantes da sua trajetória é sua personalidade austera e a completa intolerância ao impressionismo, representado principalmente na pintura de Édouard Manet, com quem travou alguns embates. A aversão aos impressionistas é explicada pelo professor de História da Arte na *Université de Bourgogne*, Bertrand Tillier, no artigo “Gêrome et la ‘cochonnerie’ impressionniste” (2011):

se Gérôme recusava o impressionismo é porque seus adeptos destronavam a imitação rigorosa da natureza em benefício da expressão do temperamento do artista, porque eles defendiam o abandono da supremacia do tema em benefício dos efeitos da “pintura pura”, porque eles privilegiavam uma fatura que desprezava o acabado das obras em proveito de um jogo mais relaxado das formas, que os defensores do academicismo suspeitavam ser apenas esboços mal feitos (Tillier, 2011, p. 59-60)

Retomando a tela *Pigmalião e Galateia* (1890), será imprescindível uma análise do mito que leva o mesmo nome e é narrado em *Metamorfoses* de Ovídio. Antes disso, é válido também discutir acerca de *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de Gotthold Efraim Lessing (1766), com base no estudo elaborado por Aguinaldo José Gonçalves, em *Laokoon revisitado* (1994), e do seu efeito aplicado a esta questão.

Os estudos de Lessing giraram em torno de Laokoon, a escultura atribuída a Atenodoro, Polidoro e Agessandro, Laocoonte (50 a.c.), e dos versos de Virgílio em *Eneida*. Antes, é oportuno lembrar que Laocoonte é uma das figuras da Guerra de Troia, responsável por advertir a população a não aceitar o presente grego. Ao fim, ele e seus filhos foram mortos em decorrência da picada de cobras enviadas pelo deus Apolo.

Assim, Lessing utiliza-se da poesia e da escultura e/ou pintura² para debater os limites e as fronteiras entre as artes e seu propósito foi combater os equívocos do pensamento dos críticos da época. Dessa forma, para Gonçalves “é nesse lugar que se

² Pintura para ele eram as artes plásticas em geral (ver Gonçalves, 1994, p. 32).

coloca Lessing e aí está seu grande mérito: a constatação da necessidade de divisão das artes, e dos gêneros dentro de cada arte, bem como o reconhecimento de limites para tal divisão” (1994, p. 35).

Figura 14
Laocoonte



Atenodoro, Polidoro e Agessandro (50 a.c.)

Dando seguimento à linha de raciocínio estabelecida por Lessing a respeito da imagem da escultura e dos versos de *Eneida*, chega-se à conclusão de que ambas as artes têm suas próprias formas de expressar o sofrimento diante do ataque das serpentes e da eminente morte sua e de seus filhos. Nesse sentido, o autor ressalta a necessidade de delimitações entre as artes e destaca que mesmo no cenário da poesia é relevante a demarcação do gênero que confere à poesia épica uma maneira própria distinta da lírica ou da poesia dramática.

Na épica de Virgílio, a dor é expressa pelo poeta através do uso mimético da linguagem. J.J Winckelmann, em “Reflexões sobre as imitações das obras gregas na pintura e na escultura” (1755 *apud* Gonçalves, 1994), analisa a poesia e a escultura e tece um parecer de que a composição do rosto e do corpo na escultura não reflete a narração de Virgílio, uma vez que Laocoonte demonstra através dos músculos mais retesados e da abertura da boca menos acentuada a contenção da dor, contrariando a percepção relatada no poema. Winckelmann justifica que o Laocoonte da escultura e o do poema diferem porque o caráter que distingue as obras gregas “é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão” (Winckelmann *apud* Gonçalves, 1994, p. 34). Esse é, portanto, o maior ponto de divergência entre ele e Lessing, pois este último considera que o sofrimento atenuado na face da escultura não se deve a uma interpretação grega aproximada à filosofia estoica. Fato é que na épica de Homero a dor e o sofrimento não são retratados de maneira estoica, portanto não seria uma característica do gênero. Sendo assim, para Lessing, a verdadeira justificativa é puramente estética, a representação do que é belo:

Uma vez que os artistas se propuseram a representar a beleza, no seu mais alto grau, e esta estava condicionada acidentalmente pela dor física, as duas não se harmonizavam dentro dos princípios da arte. Assim sendo, aos artistas só restou atenuar a dor física, reduzir os gritos a suspiros, não porque a ação de gritar denote baixeza da alma, mas porque desfigura o rosto de modo repulsivo (Gonçalves, 1994, p. 40)

De maneira similar, a inserção de uma obra de arte na outra, como esta que ocorre na capa do romance de Sérgio Sant’Anna, considerada inicialmente como uma citação, é confrontada por Hellyny Silva Godoy de Souza na dissertação *Interculturalidade e psicanálise: Um Crime Delicado de Sérgio Sant’Anna* (2014), como podemos ver a seguir:

Essa exposição demonstra uma apropriação indébita, que, entretanto, dá-nos o direito de continuar com a matéria do crime. O que se vê é uma série de delitos que começa com a apropriação da criação alheia dos pintores consagrados e desliza para o estupro. Quero dizer que o exímio criminoso, não satisfeito com o “roubo de autoria” das obras famosas, comete estupro ao violar uma e outra, penetrando e fundindo-as numa conjunção que se poderia chamar carnal ou, pelo menos, material. Esta violência física, porque estrutural, promove uma reação em cadeia que se observa na nova configuração ao modo de mise en abyme especular, ou seja, “inseminada”, a obra estuprada se repetirá como quadro do quadro, em um processo infinito. (Souza, 2014, p. 22)

Ao problematizar a questão, Souza enxerga as imagens postas na obra física como “intertextualidade trivial polêmica”, uma vez que para a autora a “reescrita” de *As Meninas*, por exemplo, “assemelha-se ao plágio” (Souza, 2014, p. 23). Nesse aspecto, poderíamos então questionar, diante dessa situação, quais seriam os limites da intertextualidade. A linha é muito tênue quando se trata de citação e plágio em um texto não verbal, mas como se trata da relação entre uma mesma mídia é preciso considerá-las entre si, além de relacioná-las com o romance.

Em *Pigmalião e Galateia* temos a representação do mito narrado por Ovídio. Pigmalião, o escultor, era um homem solteiro que vivia em Chipre, não se interessava pelas mulheres da região e, ao esculpir Galateia no mármore, ele dava forma ao seu imaginário da mulher perfeita. Por fim, satisfeito com sua obra, Pigmalião se apaixona pela própria escultura. A escultura só ganha vida após a deusa Afrodite se compadecer da situação e ouvir o pedido do escultor, por isso ela procura uma mulher que se assemelhe a Galateia, mas esta não existe no mundo real.

Realmente apaixonado pela escultura a quem chamava de esposa adorada, Pigmalião a beija e neste exato momento Afrodite a transforma em uma mulher real. A presença do Cupido na cena pintada por Gérôme contempla parte do mito em que, ao abrir os olhos, a estátua agora tornada mulher envergonha-se diante da situação, mas apaixonava-se no mesmo instante, correspondendo ao beijo. Nota-se que ainda com os pés fincados no mármore ela se inclina para beijo. No ateliê ainda se identificam vários rostos, sejam das esculturas no plano de fundo, seja no escudo e nas máscaras do chão, que expressam espanto diante da cena da qual são espectadores. Há um quadro no cenário, que na capa do livro *Um crime delicado* é substituído pela miniatura de *As meninas*, de *Vélaquez*. Eis então um ponto de convergência entre as telas: a presença do espectador em ambas.

Figura 15
As meninas



Velázquez (1656)

Na pintura de Diego Velázquez (Figura 15), o próprio artista se encontra pintado na tela; no entanto, sobre a tela, nós, espectadores, só conseguimos visualizar um pedaço do cavalete e do quadro sustentado.

No primeiro capítulo do célebre livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, o filósofo analisa o olhar de Velázquez autorretratado na pintura, uma vez que esse olhar é direcionado ao espectador. Esse mesmo olhar só pode cruzar o nosso quando nos colocamos em cena. Sem a nossa presença, o olhar do pintor é lançado ao vazio, mas onde também podem estar posicionados os modelos da imagem. Se essa possibilidade existe, ela denota que “Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito” (Foucault, 1999, p. 5).

Na imagem que se vê na contracapa de *Um crime delicado* (Figura 12), no local onde se posicionaria o espelho, o ponto de visibilidade em *As meninas*, encontra-se a pintura de *Pigmalião e Galateia*. Esse palimpsesto reforça a temática da criação artística e da representação da representação presentes em ambas as pinturas, assim como anuncia em seus paratextos temas caros ao romance a ser lido.

O que Sérgio Sant’Anna traz à tona é a relação suspeita entre a personagem Inês e o pintor Vitório Brancatti. A jovem vive sob uma espécie de custódia velada, uma vez que mora no apartamento de Vitório, decorado como se fosse o ateliê do pintor, posa para telas dele e ainda nutre uma profunda admiração e gratidão por aquele personagem. Assim, apesar de não haver comprovações de um relacionamento amoroso entre eles, há indícios de que Inês é uma criação de Vitório Brancatti, uma obra do artista, pois tudo em sua volta sugere a presença do pintor. Desse modo, Antônio Martins, apesar de ser o narrador, é inserido nessa trama entre o artista e a modelo, oscilando entre o papel de espectador e o de personagem. O enredo se constrói através dessas duas perspectivas, e o que se destaca a princípio são os pontos de invisibilidade da obra, que permitem questionar se houve ou não um crime de estupro. O que é relatado por Antônio Martins nesse romance também gira em torno do conhecimento como representação da representação.

Ao unir Gérôme e Vélazquez, já reunidos por João Baptista da Costa Aguiar, com Foucault e Lessing e examinar suas nuances no romance de Sérgio Sant’Anna, compreendemos como a arte moderna está ligada à ideia de transgressão da imagem. Relembramos que Gérôme teve uma relação conflituosa com Manet, pintor de *Déjeuner sur l’herbe* (1863) e *Olímpia* (1863), telas que retratam a nudez de uma mulher e foram inspiradas n’*O Julgamento de Páris* (1844), de Rafael Sanzio, e em *Vênus de Urbino* (1534), de Ticiano. Manet foi acusado de profanar a arte, escandalizando o público. No entanto, o que essa obra marca é a ruptura do tema e da figuratividade.

Karl Erik Schollhammer, em *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), analisa a transgressão da imagem recorrendo a Bataille e a Foucault, que compreendem a imagem como linguagem do visível, e chega à formulação de que “a transgressão da imagem pode romper com a figuratividade em direção à abstração (o simbólico), mas também em direção à sensação (o real)” (2007, p. 218). Para falar da ruptura em direção à sensação, Schollhammer convoca Deleuze e o seu livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2011), onde é postulado o seguinte:

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (ou seja, ao mesmo tempo o ilustrativo, e o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu um nome simples a essa via da Figura: a sensação. A Figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo imediato sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a **Forma abstracta dirige-se ao cérebro**, age por intermédio do cérebro, mais aproximado ao osso. De certo que Cézanne não inventou esta via da sensação na pintura. Mas deu-lhe um estatuto sem precedentes. A sensação é o contrário do fácil e do já pronto, do clichê, mas também do "sensacional", do espontâneo, etc. **A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso**, o movimento vital, o "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo), e tem uma face virada para o objeto ("o fato", o lugar, o acontecimento). Ou dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas numa ligação indissolúvel, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu devesho na sensação e algo acontece pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e recebe a sensação, é o mesmo corpo que é ao mesmo tempo objecto e sujeito. **Eu, espectador, só experimento a sensação entrando dentro do quadro**, acedendo à unidade do que sente e do que é sentido. A lição de Cézanne - para lá dos impressionistas - é a seguinte: não é o jogo "livre" ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação; pelo, contrário ela está no **corpo**, ainda que seja no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado dentro quadro é o corpo, não na medida em que o corpo é representado como objecto, mas na medida em que é **vivido como experienciando uma determinada sensação** (aquilo a que D.H. Lawrence chamava "a maçonidade da maçã". (Deleuze, 2011, p. 79, grifos nossos)

Conforme a citação, para Cézanne, enquanto a abstração é ligada ao cérebro, a sensação é ligada ao sistema nervoso. A sensação também está vinculada ao sujeito e ao corpo, portanto temos uma ruptura que do nível óptico alcança o nível háptico. Quando estamos diante da personagem Inês, que contempla o seu corpo manco e sua imagem nua, percebemos também a sensação que ela desperta em Martins, o seu corpo que é invadido no suposto estupro e a hipótese do acusado de ser personagem de uma trama arquitetada por terceiros. Em diversos momentos da narrativa há indícios de que o narrador-personagem "experimenta a sensação entrando dentro do quadro" e/ou da peça. Essa relação de sentir e entrar na dimensão da tela é expressa em *As meninas*, como abordamos anteriormente.

Schollhammer (2007) ainda discute em seu texto as aproximações entre o pensamento de Deleuze ao de Jean-François Lyotard, uma vez que este, em *Discours, Figure* (1974), estudou a dimensão sensível da imagem, considerando as relações entre ela com o texto literário. O autor ainda destaca o título da obra de Lyotard que põe

separado por vírgulas e com letra maiúscula os nomes *discurso* e *figura*, com intuito de demonstrar a conjunção entre os termos. Assim, a principal característica da obra de Lyotard é a não separação do regime do visível e do dizível. Mas a modernidade se inicia com a separação entre o discurso e a imagem, e como relembra Schollhammer, isto está posto em Lessing ao abordar a importância de se estabelecer as fronteiras entre as artes e atinge seu ápice com Magritte, que separa imagem e palavra quando a segunda não explica a primeira em “Ceci n’est pas une pipe”, porém ambas ocupam o mesmo espaço lado a lado, “separadas e unidas pela não relação” (2007, p. 222).

Figura 16
La Trahison des images



Magritte (1929)

Nesse sentido, Foucault nos oferece em *Isto não é um cachimbo* (1973) uma análise da obra de Magritte, na qual nos interessam os conceitos de semelhança e similitude que o teórico apresenta e que foram suscitados pelo pintor. Quanto à semelhança, ela “se ordena segundo o modelo que esta encarrega de acompanhar e fazer parecer” e a similitude “faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar” (Foucault, 1973, p. 60). Além disso, Foucault compreende haver “o privilégio da similitude sobre a semelhança: esta faz reconhecer o que está muito visível; a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis” (1973, p. 63). Portanto, o que ocorre na relação entre texto e imagem no quadro de Magritte é a similitude, então, a imagem do cachimbo faz ver que a frase escrita no quadro é passível de 3 interpretações distintas:

“isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo”, “isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo”, “a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo; “na frase: 'isto não é um cachimbo', *isto* não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo”. (Foucault, 1973, p. 35)

Por fim, as imagens presentes na capa e na contracapa da obra *Um crime delicado* operam como similitude ao atuarem como uma espécie de simulacro e oferecerem pistas sobre o que acontece na narrativa. Desse modo, o observador-leitor é estimulado, já pela capa e contracapa, a desvendar as imagens que o primeiro plano de certo modo oculta, mas que são reveladas quando manuseia o livro e pode até se perguntar: se fosse possível olhar mais a fundo, as telas estariam em continuidade inseridas uma na outra? A *mise en abyme*, nesse caso, estaria desempenhando a função de fazer a obra voltar-se a si mesma e, por último, a função que estaria totalmente vinculada à noção de similitude é a capacidade da *mise en abyme* de revelar o invisível visível.

2.2 Correspondências entre a pintura e a escrita

Se na seção anterior nos detivemos no que podemos considerar a moldura de *Um crime delicado* (1997), agora daremos um passo mais adiante na exploração das descrições de imagens que permeiam todo o romance. Nessa obra, é possível constatar a importância da pintura, que por vezes se configura como uma personagem recorrente na escrita de Sérgio Sant’Anna. Para discutir acerca desse diálogo interartístico que se apresenta no romance, utilizaremos os pressupostos estabelecidos por Liliane Louvel em “Nuanças do pictural” (2012), em que a teórica faz a seguinte consideração: “o pictural seria o surgimento de uma referência das artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo efeito de metapicturalidade textual” (2012, p. 47).

Ao propor uma tipologia das descrições, “Nuanças do pictural” cumpre um papel similar ao que foi elaborado por Irina Rajewsky e que pudemos ver anteriormente. Desse modo, as referências intermediáticas que podemos encontrar no texto – os chamados “marcadores picturais”, para Louvel – serão elencados. De acordo com Louvel, os marcadores picturais podem aparecer no texto em maior ou menor grau e eles compreendem, em suma, o léxico técnico, o uso de expressões que comparam algo a uma obra de arte visual, os recursos visuais como páginas em branco ou a maneira como o texto é formatado, além de outros. A teórica ainda classifica em ordem crescente os

seguintes graus de saturação no texto: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, “os quadros vivos”, o arranjo estético, a descrição pictural e a écfrase. Todos esses servem para marcar o grau de saturação pictural em uma obra (Louvel, 2012).

O *efeito quadro* e a *vista pitoresca* são os dois primeiros graus, respectivamente, definidos por Louvel (2012). O primeiro apenas provoca uma imagem fácil de visualizar, uma vez que a saturação é incompleta. A autora ainda o compara com uma sombra, um rastro ou um indício do pictural, ou seja, o efeito quadro surge como uma impressão e é o mais subjetivo dos graus. Por outro lado, a vista pitoresca volta-se para expressões “suscetíveis de serem pintadas”, o léxico é mais marcado e o que se observava no efeito quadro, portanto, é acentuado (Louvel, 2012, p. 52).

Antes de adentrar no romance, é preciso fazer uma consideração, tendo em vista que, como a própria Liliane Louvel ressalta em seu artigo (2012), “Não se trata de avançar regras inflexíveis, mas de seguir a mobilidade de um texto, sua extrema fragilidade, e identificar nele sua abertura às artes pictóricas” (p. 61). Assim, a ordem dos graus de saturação aqui apresentada respeitará a ordem em que eles são dispostos na narrativa de Sérgio Sant’Anna, uma vez que o escritor faz movimentos de maior grau ainda no início do romance, alternando assim a ordem em que eles aparecem na história.

O romance começa com uma cena banal, mas é a partir dela que se desencadeia toda a narrativa. O olhar do protagonista, Antônio Martins, um homem maduro, carioca e crítico de teatral, é atraído para uma mulher sentada numa mesa no mesmo estabelecimento que ele se encontra bebendo conhaque.

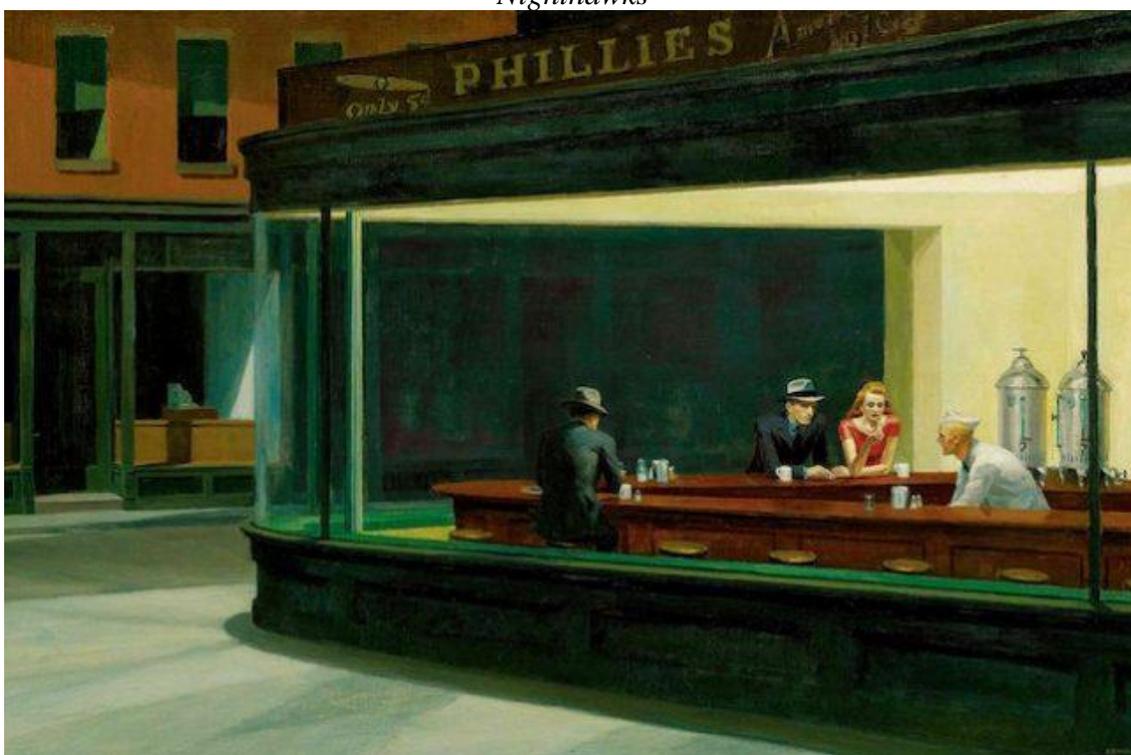
É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto de traços finos e delicados – e pelos seios pouco saliente, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa –, que era uma mulher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

O que esta cena nos oferece é uma mulher sentada à mesa, provavelmente numa espécie de cafeteria e ao mesmo tempo bar, e um homem que a observa enquanto consome uma bebida alcoólica. Nesse trecho que abre o romance, notamos como a imagem está presa à escrita. No livro que reúne uma série de entrevistas e ensaios do autor de *Um crime delicado*, organizados por André Nigri e Gustavo Pacheco (*O conto não existe*, 2021), Sérgio Sant’Anna revela que:

As artes plásticas, sem que eu possa precisar por que exatamente, sempre foram, como o teatro, uma provocação para eu escrever. Eu sempre considerei as artes plásticas as representações mais radicais entre todas as artes, principalmente no século XX e mais ainda no princípio dele. E elas transmitem aos meus textos um clima de “representação”, de plasticidade, de cenário, ao que escrevo. Aliás tenho um conto chamado *Cenários*, em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. O conto partiu da memória que eu tinha do quadro *Nighthawks*, de Edward Hopper, e aborda o tempo todo as impossibilidades da escrita. A impossibilidade, por exemplo, de descrever com perfeição aquele ambiente noturno de Hopper (Sant’Anna *apud* Nigri e Pacheco, 2021, p. 57).

De acordo com essa entrevista concedida à Beatriz Resende em 2004, o autor não menciona que as pinturas de Edward Hopper também serviram de base ao romance em questão, mas a fascinação do autor pela obra do pintor americano poderia tê-lo influenciado, mesmo que inconscientemente. Notamos a esse respeito que as cenas representadas em *Nighthawks* (1942), *Automat* (1927), *Chop Suey* (1929) e *Sunlight in a cafeteria* (1958) (Figuras 17, 18, 19 e 20) podem ser evocadas ainda nas primeiras páginas que compõem a narrativa.

Figura 17
Nighthawks



Hopper (1942)

Pintada em 1942, um ano após ao ataque de Pearl Harbor, *Nighthawks* revela o ambiente americano da época. A rua está vazia, bem como o estabelecimento se encontra razoavelmente vazio. Os olhares da mulher de vermelho e do homem ao seu lado parecem

vagos, enquanto que homem sentado mais afastado possui a cabeça levemente inclinada como que se encarasse a mesa do balcão. Os tons mais escuros de verde, cinza, marrom e azul contrastam com a iluminação realçadas pelo amarelo suave da parede e o cinza da calçada, nota-se que fonte de luz provavelmente provém do estabelecimento e da rua dado o sombreamento projetado na parte inferior da tela e da maneira como ela incide no outro lado da rua. O que separa o exterior do interior do bar é uma grande janela de vidro, e é dela que o espectador se torna uma espécie de *voyeur* silencioso da cena pintada, o que no contexto do romance o leitor executa este papel.

Figura 18
Automat



Hopper (1927)

Não obstante, se em *Nighthaws* é evidenciado o espectador como *voyeur* silencioso, em *Automat* (Figura 18) a observação se repete, entretanto, aplicada ao que o romance evoca em seu primeiro parágrafo: a presença de somente a mulher na tela nos iguala a posição do narrador-personagem e remete à visão dele naquela cena. Mais uma vez o olhar direcionado para baixo, alheio a qualquer observação exterior, e a enorme janela projetada ao fundo, refletindo as lâmpadas acesas. Em ambas as telas a presença

da luz é fortemente marcada e cria-se um paradoxo, uma vez que os olhares nada observam.

Em *Chop Suey*, a mulher está acompanhada, a iluminação da placa é projetada através da janela para a mesa, sobrepondo a própria luz do local; no plano de fundo, porém, a mesa com um casal permanece sombreada. Nesta tela os olhos das duas mulheres estão abertos, enquanto a outra foi posicionada de costas para o espectador, assim não se pode constatar se há uma troca de olhares entre elas. No caso do homem do plano de fundo, vemos que ele olha para as mãos enquanto manuseia algo. No entanto, o olhar em *Chop Suey* (Figura 19), apesar de mais projetado para frente, ainda é um olhar vazio. Tanto a face quanto a postura corporal, facilmente, podem ser comparadas às de manequins.

Figura 19
Chop Suey



Hopper (1929)

Sunlight in a cafeteria (1958) (Figura 20) fecha o conjunto das obras de Hopper que mais se assemelham ao que é descrito no início do romance. A narrativa começa com o protagonista observando a jovem Inês, que está a princípio sozinha no Café. O Café,

que possui as paredes e as colunas espelhadas facilitando a observação, estava vazio inicialmente, mas aos poucos vai enchendo e, à medida que as pessoas chegam, um homem senta-se à mesa de Inês e lança um olhar para Antônio Martins, que em seguida deixa o local. O homem que acompanha Inês é o pintor Vitório Brancatti.

Figura 20
Sunlight in a cafeteria



Hopper (1958)

Desse modo, as pinturas de Edward Hopper retratam a solidão, a falta de interação entre os sujeitos e o isolamento. Características que revelam o íntimo das pessoas, uma vez que nas telas são sinalizados o exterior (rua, fachadas de prédios adjacentes) e o interior (ambiente interno da cafeteria ou do bar), logo elas se encaixam perfeitamente para a descrição da personalidade tanto de Antônio quanto de Inês, solitários e melancólicos.

Retomando o trecho da entrevista, que cita a inspiração de *Nighthawks* em *Um concerto de João Gilberto no Rio*, extraio a seguir um fragmento do livro referenciado:

Mas algo, agora, bem mais quieto e manso e, no entanto, de uma melancolia tão profunda, que porém não se afirma ou explica e é mesmo muito bonita e, entretanto, apenas isto: um balcão de lanchonete numa madrugada americana de 1942 entrevisto de fora, através de um vidro, e onde se percebe, em primeiro plano, um homem sentado de costas para a rua, vestido de terno e chapéu e que, silencioso, concentra-se na comida ou bebida que está diante de si e que não podemos ver, como vemos, por exemplo, à direita, no espaço interior do balcão, um homem de uns cinquenta anos vestido num uniforme branco de balconista, inclinado para lavar na pia algum copo ou prato que também não vemos,

como podemos ver, por exemplo, um casal do outro lado, este sim, quase de frente, na parte esquerda do quadro, porque estamos é diante da reprodução de um quadro, e que apenas olha fixo, em frente, esse casal, tipicamente americano, um homem de trinta anos aparentes, também de chapéu e terno, e a mulher, loura naturalmente, e não se falam ou tocam, como se tudo já fora gasto nessa noite e apenas estão ali, eles quatro, madrugadores, boêmios (Nighthawks), vistos algum dia pelo pintor Edward Hopper, uma espécie de realista ortodoxo, e, entretanto, talvez por isso mesmo, o que acaba por saltar dessa realidade é uma matéria de sonho e um sentimento que se nos passa e temos quase vergonha de chamar pelo nome tão comum – solidão – e que vem principalmente desse silêncio visto num quadro e das pessoas imóveis e também das cores que o pintor num dia qualquer deve ter perguntado a si mesmo, misturando as tintas: qual seria a tonalidade justa para uma rua completamente deserta iluminada apenas pela luz de uma lanchonete onde quatro pessoas cumprem os ritos vagarosos de uma pequena refeição e dos pensamentos incomunicáveis, quase solenes, daqueles que, mesmo próximos uns dos outros, estão absolutamente consigo mesmos? (Sant’Anna, 2014, p. 20).

Neste conto, que se intitula “Cenários”, o autor utiliza como matéria prima a pintura de Hopper à qual faz uma referência explícita. Portanto, se compararmos os parágrafos, concluímos que o grau de saturação aplicado no início de *Um crime delicado* é o *arranjo estético ou artístico*, que surge como uma impressão de visualidade no texto, sendo ainda muito sutil e exigindo do leitor uma maior atenção para identificar. Diferentemente do romance, no conto a narrativa atinge seu mais alto grau de saturação: a *écfrase*. No trecho lido, destaca-se o uso do léxico próprio da pintura, como “primeiro plano”, “quadro”, “reprodução”, “pintor”, “realista”, “cores”, “tintas”, “tonalidade”, “luz”, que compõe o texto dando cor, iluminando e localizando os planos da imagem.

O debate em torno do termo *écfrases* é um campo muito amplo, e o objetivo desta dissertação foge da discussão que busca propor um conceito fechado, ao levar em conta múltiplas visões, em especial, o que diz Louvel, Claus Cluver e L. Hoek acerca do tema. Sendo assim, como considerações iniciais, o mais célebre exemplo de *écfrase*, o qual remonta à Antiguidade, trata-se do Escudo de Aquiles, descrito por Homero em *Ilíada*.

Como não se trata de um campo de estudo recente, algumas definições de *écfrase* já foram estabelecidas. A primeira delas corresponde a sua própria etimologia, que em grego significa “descrição”. Na esfera do estudo das relações entre literatura e imagem, o termo *écfrase* é inserido para tratar da descrição de uma imagem real ou fictícia no texto literário. Louvel, apesar de qualificá-la como o maior grau de saturação pictural de uma obra, admite que não aprofundará a discussão acerca do tema em “Nuanças do pictural” (2012). No entanto, a autora faz uma menção a Philippe Hamon, o qual define a *écfrase*

como “descrição literária (seja ou não integrada na narrativa) de uma obra de arte real ou imaginária” (Hamon *apud* Louvel, 2012, p. 60-61).

Ao comparar o trecho que abre o romance com o fragmento do conto, constata-se que não se trata apenas de um rastro das obras de Hopper, uma vez que o título do quadro é mencionado, portanto o objeto artístico é descrito e a narrativa se baseia nele.

O elemento pictural no conto se coloca *in absentia*, termo proposto por Bernard Vouilloux que denota a “ausência material da imagem que o texto evoca (Arbex, 2006, p. 53)”, em uma dimensão em que “as imagens estão, de certa forma, presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível” (Vouilloux *apud* Arbex, 2006, p. 53). O mesmo se observa no decorrer da narrativa de *Um crime delicado*, em que um exemplo de *écfrase* se encontra quando Antônio Martins se depara pela primeira vez com a tela pintada por Brancatti, na exposição “Os Divergentes”:

Qualquer dúvida de que fosse ela foi se dissipando à medida que eu me encaminhava em direção àquele quadro, fixado na parede junto à porta do salão superior do Centro, para a qual, até então, eu dera as costas, e que mostrava Inês, sentada num tamborete atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo, firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima 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. (Sant’Anna, 1997, p. 55)

Nessa altura da narrativa, Antônio Martins já havia tido o primeiro encontro com Inês e havia conhecido o apartamento em que ela morava, mas não se recorda com exatidão do fato, devido ao fato de estar embriagado na ocasião. Se no conto temos um enunciado referencial com o título do quadro de Hopper, nesta passagem do romance tem-se somente a descrição de uma obra e que o leitor saberá que se trata de *A modelo*, um trabalho artístico de Inês, pintado por Brancatti: “Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo*” (p. 56).

Para Leo Hoek “a descrição de uma obra de arte no interior do texto tem uma função narrativa” (Hoek, 2006, p. 176), que pode ser uma função psicológica, retórica, estrutural ou ontológica. Entre as funções apresentadas pelo crítico, na nossa leitura a estrutural é a que mais se adequa ao romance, porquanto – assim como a *mise en abyme* presente em *Le chef-d’œuvre inconnu*, de Balzac, descrita por Hoek – a narrativa dentro

narrativa e/ou a pintura da obra coincide com a vida da personagem e a estrutura pictural se projeta sobre a obra literária. Em Sant’Anna, o quadro de Inês também denota uma *mise en abyme*, se pensarmos que aquela cena descrita e vivenciada por Martins se reproduz na tela de Brancatti.

Notemos também que o biombo presente na sala se torna uma figura central para a narrativa pictural:

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

Nesse trecho o autor manifesta a influência de Hopper e Balthus ao mencioná-los. O que as telas desses pintores costumam destacar é olhar ora alheio à observação, ora ciente e disposto a ser observado. “A pureza quase virginal no rosto de Inês” associa-se, especialmente, àquelas jovens meninas pintadas tantas vezes por Balthus e que, no conto que leva o título *As meninas de Balthus*, Sant’Anna descreveu. Em um tom ensaístico, neste conto que compõe a tríade do olhar presente em *O Voo da madrugada* (2003), o narrador compartilha conosco suas impressões dos quadros, como se estivesse folheando um livro repleto de imagens no momento da narração. Entretanto, as jovens retratadas pelo pintor não se aproximam da “solidão e melancolia físicas e espirituais”, que, como apresentado anteriormente, são características referentes à Hopper.

Além disso, a respeito do biombo, “com suas propriedades de velar e sugerir” (Sant’Anna, 1997, p. 25), como diz o próprio Antônio Martins, no primeiro momento em que o biombo aparece na narrativa, ele atua no jogo entre ocultar e revelar a imagem. Ao

notá-lo pela primeira vez, o narrador-personagem reconhece a sua relevância e o seu efeito de moldura:

foi esse biombo que descortinou para mim não uma seqüência de imagens encadeadas, mas uma cena relâmpago, como um instantâneo fotográfico iluminado pelo espoucar de um flash na escuridão: a de Inês deitada, para não dizer desfalecida, sobre um leito ou divã. (Sant'Anna, 1997, p. 25)

Desse modo, temos um objeto chinês, tradicionalmente ligado à arte, tendo em vista a forma como é adornado, e que em *Um crime* tem a finalidade de compor a imagem. Podemos ainda considerar que a descrição realizada no fragmento, através principalmente da utilização do biombo na composição da tela, “desliza suavemente em direção ao pictural, num movimento onírico, associativo e sensual (Louvel, 2012, p. 59)”, trata-se aqui, portanto, do maior grau de saturação que antecede a éfrase, a *descrição pictural*.

Sendo assim, é evidente que o trecho descreve uma pintura, mas o que se destaca é a presença marcante dos “focalizadores e operadores da visão”: o uso dos verbos “cingir”, “perceber”, “observar”, “capturar”, “invadir” e “achar” cumprem a função de delimitar o visual, unindo todos os elementos para a construção de uma imagem única, pronta e acabada. Caso o narrador não os tivesse utilizado em abundância, nem mesmo a alusão às pinturas de Balthus e Hopper seriam capazes de construir tal quadro que transgride do papel para o imaginário do leitor. Os termos “quadro”, “borda”, “tela” intensificam o efeito visual, e o que se depreende dessa tela é mais que a representação de uma mulher nua, é o jogo do olhar do espectador, que brinca com o que o biombo mostra e também esconde, é a imagem que revela aquilo que não está retratado, sendo assim:

O iconotexto não estaria mais numa situação de ancoragem do real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. Não se trata mais de uma relação significante/significado, mas da relação significante/significante/significado. (Louvel, 2006, p. 192)

É possível constatar no romance que toda descrição feita da personagem Inês é pictural, portanto, ela passa da dimensão do real e se torna um objeto, objeto do quadro de Brancatti e do olhar de Antônio Martins, que alterna entre a observação da Inês real e a Inês na tela *A modelo*. O olhar de Martins, nesse sentido, é o responsável pela interseção com o plano da realidade, e quando realiza a descrição do quadro, os dois planos se transpõem.

Em um outro momento, Martins descreve mais uma vez a pintura:

A tela não estava simplesmente nua ou pintada de branco, como eu pensara a princípio, na exposição, mas fora coberta com uma leve camada de tintas claras, às vezes tendendo para o prateado e o dourado, às vezes para o cinza, cujos matizes faziam lembrar não muito melhor do que seria retratado – por um desses paisagistas de esquina – um espaço celeste entre nuvens, o que me levava a ter certeza de que não se tratava de uma preparação para receber outras formas ou figuras, e sim de que o trabalho já se concluía. E se alguma coisa mais a tela fora destinada a receber, tratava-se exclusiva e concretamente da muleta, ao seu lado, no cavalete, para que o conjunto obtido se tornasse não apenas um elemento de *A modelo*, de Vitório Brancatti, mas uma obra autônoma no apartamento de Inês. E se isso não me levava a absolver o quadro de Brancatti exposto em *Os Divergentes*, ou mesmo a sua obra integral, pelo menos me obrigava a analisá-los sob outros ângulos (Sant’Anna, 1997, p. 96).

Nesse trecho, o narrador mescla seu ponto de vista crítico com a descrição do quadro. O léxico ganha nuances mais sofisticadas e próprias da pintura. Desse modo, constata-se um aprofundamento do olhar do narrador, assim, a primeira descrição do quadro é focada nos elementos que a compõem, bem como o posicionamento da tela na exposição. A segunda descrição apresentada, agora da pintura no apartamento da própria Inês, sugere, portanto, o que vemos na capa e contracapa do romance, ou seja, tela e espaço em que ela está inserida formam uma segunda imagem aos nossos olhos. Como um palimpsesto, temos a composição de uma outra imagem, ao incorporar elementos externos a ela. Portanto, a tela, ao lado da muleta, se completa.

Posto isto, além do biombo, a muleta é essencial para a narrativa. É ela que confere ao texto uma estética duchampiana e, como uma espécie de *ready-made*, o objeto que foi comprado por Brancatti e dado a Inês se desloca para um contexto de arte. O próprio narrador cogita a possível influência de Duchamp na obra, conforme a seguir explicitado:

A muleta apoiada sobre o conjunto faria deste praticamente uma escultura, um *ready-made* duchampiano, isso se não fosse tudo fruto de um acaso totalmente dissociado do jogo de Duchamp, pois Inês era de fato manca e ali teria deixado por descuido sua muleta – e assim voltaríamos à figuração naturalista antes denunciada. (Sant’Anna, 1997, p. 91)

Não obstante, o corpo da própria Inês parece se assemelhar ao retrato na fotografia *Cabide ou Medo de Brinquedo* (1920/21) (Figura 21), de Man Ray, ou nas pinturas *Étant*

donnés (1966) (Figura 22) e *Study for "Given: 1. The Waterfall, 2. Illuminating Gas"* (1949), de Marcel Duchamp.

Imagem perturbadora, a primeira provoca o olhar entre o que se mostra e o que se esconde. A boneca que se posiciona em frente à modelo da foto não deixa de remeter à infância e, por fim, à ausência visual da perna. Temos na fotografia a incompletude do corpo da mulher, que também é retratada em *Study for "Given: 1. The Waterfall, 2. Illuminating Gas"*.

Figura 21
Cabide ou Medo de Brinquedo



Man Ray (1920-1921)

Quanto à obra *Étant donnés* (1966), esta exerce sobre o espectador um efeito bastante similar ao que a narrativa provoca no leitor, que percorre o íntimo da mente de Antônio Martins através do seu relato, e no próprio narrador-personagem que busca desvendar a misteriosa Inês. Essa obra de arte é última criação de Duchamp e foi exposta postumamente. Nela o espírito investigativo ou voyeurístico é despertado, uma vez que *Étant donnés* é estruturada com uma porta de madeira que possui dois buracos e onde pode-se observar no interior deles a seguinte imagem:

Figura 22
Étant donnés



Duchamp (1966)

Duchamp é uma figura marcante na literatura de Sérgio Sant’Anna, que além de ser considerado um de seus artistas favoritos ainda foi mencionado no conto *A figurante*. Assumidamente duchampiano, e considerando *Um crime* como um romance caracterizado por esse estilo, podemos notar que influências de Duchamp ressoam na obra de Sant’Anna através do erotismo, da sua preocupação com a representação da nudez por vezes associada à ideia de imobilidade, como em *Nu descendo as escadas* (1911), e do voyeurismo, a exemplo evidenciado também nos contos. Há, além disso, um discreto jogo entre as palavras *multa* e *muleta* e a alcunha de “crítico estuprador da arte” que recordam o humor duchampiano e sua atitude diante da linguagem de subversão. Mas o desgosto de Antônio Martins por enxergar Duchamp na obra de Brancatti, no momento anterior, fica declarado no seguinte trecho:

Mas nada disso, convenhamos, tinha a ver com Duchamp, pois se ironia tivesse, e humor, seriam totalmente negros, grosseiros até. A menos que Vitório houvesse citado Duchamp como uma piada, associando-o ao que havia de mais *kitsch* e retrógrado em arte, num golpe de esperteza e escândalo, já que Duchamp, de tanto ganhar seguidores – sem que o tenha solicitado, é bom que se diga –, também já terá se transformado num monumento ao lugar-comum, ao *déjà-vu* de um contemporâneo banal e ordinário. (Sant’Anna, 1997, p. 91)

Ao sugerir sutilmente que Brancatti é um “contemporâneo banal e ordinário”, a possível influência duchampiana não tornaria a obra, e tampouco o pintor, admiráveis

para Martins. Na citação acima, inclusive, o crítico-narrador-personagem insinua que *A modelo* seria *kitsch*, termo que possui conotação negativa quando entendido como brega, falsificado e de mau gosto, mas que, na esfera artística, também corresponde ao que “não é estranho, nem sublime, nem belo e nem feio. Sua regra é estar no mundo e não transcender a ele ou negá-lo” (Zim, 2019, p. 90).

Assim, após tirar suas próprias conclusões sobre a exposição “Os Divergentes”, a narrativa caminha para o encontro de Martins e Inês no apartamento dela. Ciente da visita do crítico à exposição, a personagem o agradece e pergunta sobre as impressões do protagonista sobre o quadro. Durante o diálogo o crítico faz também algumas perguntas a respeito da relação da mulher com os artistas Nílton e Brancatti e revela o que pensa de toda a situação, acusando-a de ser uma obra viva desse último. Diante da revelação, Inês desmaia, mas é amparada por Martins e colocada no divã, onde aos poucos vai se recuperando. Tal situação do ponto de vista do narrador personagem é comparada a uma cena teatral e “desmaios em conversações eram coisas de teatro. De mau teatro” (Sant’Anna, 1997, p. 101), mas o que acontece nas páginas seguintes aponta para um *quadro vivo*, uma vez que a personagem se posiciona com a cabeça no colo do crítico e este mensura o tempo em que a teve nesse arranjo através do avançar do crepúsculo no interior da sala:

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** (Sant’Anna, 1997, p. 103, grifos nossos)

De acordo com Louvel, “os quadros vivos, muito admirados no século XIX, aproximavam-se do teatro e da ópera, também bastante em voga” (Louvel, 2012, p. 55), nesse sentido a iluminação de crepúsculo, a simples menção da ausência da música e a descrição como quadro em movimento tornam tênues as barreiras que separam esse fragmento de uma comparação com o teatro e a pintura. “Apresentado voluntariamente

pelo narrador”, conforme a definição de Louvel (p. 55), numa combinação de “descrição e intriga” (Louvel, 2012, p. 56), esse efeito *quadro vivo* no trecho se efetiva completamente quando, ao fim, Martins expressa que era como se Inês tivesse saltado da pintura; em outras palavras, o quadro ganha vida, a modelo da pintura se personifica e, mais uma vez, podemos conectar esses pontos com a pintura *Pigmalião e Galateia*, em que a escultura salta da esfera da representação para a vida.

Assim como o enredo de *Um crime* em que identificamos a *mise en abyme*, a figura emblemática em torno da personagem Inês também apresenta características que se encaixam nessa noção de representação dentro da representação. Talvez um termo mais apropriado para definir a jovem seja o que o próprio narrador personagem utiliza para descrevê-la no momento em que a vê no Café: “Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa” (Sant’Anna, 1997, p. 9). Desse modo, a associaremos à matrioska, típica boneca russa caracterizada por conter dentro de si miniaturas de si própria.

A história da matrioska é bastante interessante e se desdobra em duas vertentes que consideramos como principais. A primeira pouco se relaciona com a personagem Inês, uma vez que é associada à maternidade. Assim, conta a mitologia que envolve essa boneca que o artesão que a confeccionou percebeu que ela estava solitária e, por isso, criou uma boneca maior para que preenchesse o vazio dentro dela, em analogia à mãe que carrega seu filho, sendo assim a boneca passou a conter em seu interior outras bonecas menores repetitivamente. Em algumas versões do mito, é possível perceber que, por não dar conta de preencher mais o interior da boneca, o artesão criou por último um boneco, pois este não seria capaz de gerar outras miniaturas de bonecas, portanto, além da maternidade, a matrioska é associada à fertilidade.

No entanto, o simbolismo que carrega essa figura da matrioska também se combina com a forma como Inês é apresentada na narrativa. Em primeiro lugar, o narrador-personagem constantemente ressalta que a jovem é misteriosa e emblemática. Em várias passagens do texto, o protagonista busca acessar o interior de Inês e fica se questionando quanto às intenções dela e demonstra um grande interesse em conhecê-la profundamente, ideia que se associa à figura da matrioska, pois a boneca em seu interior guarda mini versões de si mesma. Nessa perspectiva, a ideia de uma personalidade fragmentada ou de uma mulher que não mostra aquilo que é seria o fio que desencadeia a atração de Martins e o envolve nessa teia enigmática.

Em segundo lugar, temos a própria simbologia da boneca enquanto um brinquedo, que não tem vida própria e assim precisa que o outro o anime, lhe dê vida. No contexto da narrativa, Antônio se questiona sobre a relação suspeita que a personagem mantém com o pintor Vitório Brancatti. O fato de Inês morar no apartamento do pintor, que é decorado com se fosse um ateliê, soma-se ao fato de ela ser a modelo dos seus quadros. No diálogo a seguir, o narrador chega a insinuar para ela que Brancatti a mantém como refém e a manipula:

- Será possível que você não se dá conta?
- Dou-me conta de quê? – ela disse, com a voz embargada.
- De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. Mas posso dizer que ele está de parabéns. (Sant’Anna, 1997, p. 101)

A ideia de *mise en abyme*, portanto, vincula-se à simbologia da matrioska. No entanto, há ainda um terceiro elemento que pode ser acrescentado: o espelho. No seguinte trecho, o espelho aparece na narrativa:

as paredes e colunas do café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua. E em dois ou três momentos levantando os olhos mais abruptamente do meu cálice, pude jurar que estava eu sendo observado, com a mesma obliquidade, por aqueles olhos negros que imediatamente voltavam a se fixar no vinho tinto que ela bebia em goles ínfimos, arroxando seus lábios pouco carnudos para traços tão finos e concedendo-lhe um leve rubor juvenil, num contraste interessante com faces muito pálidas. (Sant’Anna, 1997, p 10).

O espelho, assim como a matrioska, também apresenta uma infinidade de possibilidade, e estamos acostumados a vê-lo em diversas, geralmente tendo a propriedade de reflexão do espelho como um ponto em comum. Na citação posta acima, a imagem do espelho, no entanto, permite que os personagens, além de verem a si mesmos, vejam o outro. Sobre os espelhos, de acordo com Sueli Meira Liebig, em *Narciso acha feio o que não é espelho* (2017):

As imagens refletidas parecem oscilar entre dois pólos contrários: de um lado, o puro-falso semblante, a sombra vã, a ilusão da realidade; de outro, a aparição de um poder para além, de uma realidade incompreensível, mais forte que aquilo que o mundo oferece aos olhos.

No primeiro caso, será o reflexo do mundo exterior? No segundo, será o do mundo interior? Este processo ante o espelho é essencial para descobrir a relação “eu/mundo”. Pois é diante do espelho, onde conhecemos os outros, e eles nos conhecem: no espelho cruzam-se os olhares. (Liebig, 2017, n.p.)

A presença de dois polos, ou a duplicidade, também são observadas no seguinte trecho do romance aqui analisado: “Posso dizer que ao sair do subterrâneo para a superfície, na Estação Carioca, sendo atingido pela luz e o clamor angustiante do centro da cidade, algo estava prestes a descobrir-se dolorosa e deliciosamente dentro de mim. Eu estava vivendo em dois planos (Sant’Anna, 1997, p. 33)”.

Geruza Zelnys de Almeida, em “O delicado crime da capa: delação, seqüestro e estupro de sentido” (2012), considera os dois planos como: i) aquele em que Martins acredita estar apaixonado por Inês, cuja condição física e o fato de se manter sobre uma espécie de custódia velada de Brancatti despertam no protagonista o ímpeto de protegê-la; e ii) aquele em que o narrador personagem levanta a hipótese de estar fazendo parte de uma história arquitetada por Brancatti e que culmina com a possibilidade de a aquela trama em que está imerso não ter sido acaso do destino (Almeida, 2012).

O espelho ainda se associa ao mito de Narciso, em que a água e o espelho são elementos que se combinam e reproduzem a imagem de Narciso no lago e que ele tanto admirava ao ponto de se apaixonar e se afogar, passagem entre o óptico e o háptico já discutida neste capítulo. Coincidentemente, o mito de Narciso também foi narrado por Ovídio, no Livro Terceiro da obra *Metamorfoses*, livro que narra Pigmalião e Galateia. Em ambos os mitos ocorre a transição do ser humano para imagem ou da imagem (escultura) para humano, além disso a imagem é a responsável por aflorar a paixão e o desejo, como se observa na cena inicial do romance e a qual nós comparamos com as obras de Hopper, a imagem de Inês já desperta o interesse do protagonista. A conexão de Narciso com a narrativa de *Um crime* pode ainda se atrelar quando pensamos que Inês e Narciso ao mesmo tempo que são reais também são imagens. Por fim, Foucault nos sinaliza que sobre a tela de Velázquez “[Mas] não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim esse encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano com a tela irônica recusavam. De todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha. (2008, p. 8)”. Na contracapa elaborada por Aguiar o lugar que o espelho ocupa no original de Velázquez é o que está a obra de Gérôme.

Na citação a seguir, Foucault destaca que não só o próprio Velázquez tem como foco da atenção o seu modelo, mas as outras personagens do quadro também se voltam para o objeto que está sendo pintado, ambas sem se dar conta da imagem refletida no espelho posicionado às suas costas. Analogamente, o centro da narrativa de Sérgio Sant'Anna é Inês e não Martins, o crítico enquanto narrador-personagem também tem o seu olhar preso a ela.

Em pé ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele. As outras personagens do quadro estão, na maioria, voltadas também elas para o que se deve passar à frente — para a clara invisibilidade que margeia a tela, para esse átrio de luz, onde seus olhares têm para ver aqueles que os veem, e não para essa cavidade sombria pela qual se fecha o quarto onde estão representadas (Foucault, 2000, p. 8-9).

O que podemos acrescentar para além do que já foi dito até aqui é o papel do leitor desse romance e sua proximidade com o espectador de Velázquez, pois como podemos perceber ambos não são retratados, uma vez que o espelho

restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura (Foucault, 2000, p. 9-10).

Portanto, esse tipo de composição que aparece na capa e na contracapa, bem como a maneira que a narrativa se constitui utilizando do discurso como relato e da descrição de imagens que servem como guias do percurso da narrativa, permitem que nosso olhar também se desloque de fora para dentro e, é somente de dentro que temos a consciência de nosso olhar partiu de fora.

CAPÍTULO 3: CAMINHOS QUE SE CRUZAM NA FRONTEIRA DO OLHAR

3.1 O narrador e seus múltiplos em cena

A exposição das cenas e das imagens nos capítulos anteriores nos conduziram a pensar sobre o sujeito que observa, desempenhando mais precisamente as funções de espectador e voyeur. Antônio Martins, nesse sentido, valendo-se de sua profissão como crítico teatral e de sua posição de narrador e protagonista, não opera como um sujeito que olha e se mantém distante e estático diante da cena ou imagem.

Desse modo, considerando que seu papel de observador está totalmente entrelaçado àquilo que vê, mesmo que sua imagem não esteja representada em nenhum quadro, sua figura se apresenta para nós inserida nas cenas, como um elemento que a compõe. Em alguns momentos da narrativa, o próprio personagem também se mostra consciente dessa sua participação; a sua forma de narrar torna visível o invisível, sua presença na imagem.

Em contrapartida, o voyeur é o sujeito que se mantém distanciado e, no caso de *Um crime delicado*, quem assume esse papel são os leitores do romance, sejam os ficcionais que leem as notícias sobre a acusação e o resultado do julgamento do crime, sejam os reais, leitores da obra de Sant'Anna, ainda que o protagonista também não se isente de agir como um voyeur. Nessas duas linhas que se cruzam, Antônio, narrador, escritor e crítico, se desloca, transita, ora se aproximando, ora se distanciando, para cumprir as ações de ver e escrever, aludindo ao ofício do pintor, que se afasta da tela para observar e em seguida toca com seu pincel o quadro em branco, ou do escritor no movimento da escrita, no toque da caneta na folha de papel e no seu afastar para dar sequência às palavras já postas.

Acerca do papel do espectador, Jacques Rancière, ainda na introdução da obra *O espectador emancipado* (2012), faz algumas considerações relevantes para nossa análise. Nesta obra Rancière retoma a premissa do livro *O mestre ignorante* (2002), que através da personagem Joseph Jacotot afirma que “um ignorante pode ensinar outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública” (Rancière, 2012, p.7). Após a publicação de *O mestre ignorante*, o autor foi convidado a desenvolver reflexões sobre a emancipação intelectual e a questão do espectador.

Valendo-se das inúmeras críticas ao teatro, resumidas no que ele denomina como paradoxo do espectador, Rancière explica porque os críticos consideravam um mal ser

espectador. Assim, a primeira circunstância que envolve o paradoxo alega que o ato de olhar é mais superficial se comparado ao de conhecer, que denota um ato profundo, pois o espectador então olha e não conhece, porque se mantém sempre diante da aparência.

Em segundo, o olhar também é colocado como contrário de agir, implicando passividade. O espectador, portanto, condicionado ao olhar, está impossibilitado de conhecer e agir. Desse modo, a ideia central do primeiro capítulo de *O espectador emancipado* (2012) concentra-se em mostrar a concepção adotada pelos críticos acerca do teatro, e o autor aponta que para eles o olhar é um gesto apático, um comportamento típico do espectador que contribui para que o teatro seja criticado, uma vez que se tem como princípio que não há teatro sem espectador. Daí surge a necessidade de um outro teatro, que não esteja atrelado à máxima que o coloca à mercê da existência desse espectador-observador. Desse modo, é preciso que o espectador se torne ativo.

Rancière defende, portanto, a emancipação do espectador, para que ele saia da esfera da observação para se envolver ativamente com a obra de arte, desafiando as estruturas preestabelecidas. À vista disso, o espectador, através da observação, experiencia, refletindo e reinterpretando aquilo posto em cena.

A dissertação intitulada *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna: considerações sobre "A tragédia brasileira", "Um crime delicado" e "O livro de Praga"* (2015), de autoria de Samira Pinto Almeida, analisa a construção das cenas nos romances contemplados no título e ressalta a importância do olhar em *Um crime* como fio condutor da paixão entre os personagens. Ademais, o olhar do qual Almeida fala não é um olhar passivo, tal como o que Rancière identifica em sua obra quando fala da crítica. O olhar constatado na obra de Sant'Anna é ação, que guia e também transpassa a narrativa nos permitindo olhar para o leitor.

Maria D. Villanúa Vega, por sua vez, ao falar do espectador no romance de Sant'Anna, em sua tese *O escritor no palco: representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos* (2012), propõe o termo "especta(u)tor", baseado na transformação do termo espectador utilizado por Augusto Boal em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975), que aborda a participação do espectador no espetáculo. Assim a autora traz para sua análise a importância da participação do autor na cena.

Nesse viés de autor e cena, observa-se que, além da peça *Folhas de Outono*, outra obra teatral é transportada para o universo ficcional de *Um crime*. Trata-se de *Vestido de Noiva*, um clássico do teatro brasileiro, encenada pela primeira vez em 1943 sob a direção

de Ziembinski. Sant'Anna, na voz de Martins, tece elogios à peça rodriguiana, mas critica o número crescente de adaptações dela.

Vestido de Noiva, no romance, surge logo após os acontecimentos da exposição “Os Divergentes”. O crítico teatral, que se encontra perturbado pelo ciúme despertado pelo quadro de Vitorio Brancatti e “arredio diante da paixonite por uma mulher que eu mal conhecia” (Sant'Anna, 1997, p. 62), resolve ir ao teatro acompanhado de uma mulher que pudesse ajudá-lo a retirar o seu pensamento de Inês.

A primeira tentativa do protagonista é com Maria Clara, ex-jornalista, que de acordo com o personagem possuía os requisitos necessários para ouvi-lo, apreciar uma peça e era uma mulher que despertava seu interesse para algo além da amizade. Assim o personagem lhe telefona para fazer o convite, no entanto, a ligação cai na secretária eletrônica. Nesse contexto Martins vai em busca de outro nome na sua agenda de homem solteiro, na busca de alguém que lhe faça companhia e opta então por Maria Luísa, uma professora universitária com quem tinha encontros casuais. Ao telefonar para ela, Martins se dá conta de que a Maria Luísa que atendia a ligação não era a mesma que ele desejava, uma vez que se tratava de uma jovem atriz de mesmo nome a quem tinha feito duras críticas com relação ao seu desempenho em outros espetáculos. Por incapacidade de lidar com o equívoco da ligação, o protagonista acaba por assistir a *Vestido de Noiva*, adaptação na qual esta Maria Luísa interpretava Lúcia. Assim, mais uma vez Antônio Martins se põe em um papel de narrador, autor e espectador.

O primeiro olhar lançado por Martins é o olhar de crítico, alicerçado nos comentários que tece sobre Nelson Rodrigues, na menção ao diretor e na data da primeira encenação. Em seguida o personagem descreve a adaptação e o fato de a peça conter uma cena de nudez que não é característica do teatro rodriguiano e que recorre ao erotismo sem utilizar da “pornografia e nudez ostensiva” (Sant'Anna, 1997, p. 67).

Para Almeida (2015), *Um crime* é composto por cenas do cotidiano que se transformam em espetáculos, definidos pela pesquisadora como: espetáculo da intimidade, espetáculo estético e espetáculo da mídia. Apesar de a autora exemplificar como espetáculo estético a passagem que narra a ida à exposição “Os Divergentes”, consideramos que todos os momentos em que a voz do crítico se sobrepõe a do narrador personagem, como na situação anteriormente descrita, estamos diante de um espetáculo estético. Almeida, ao falar da questão estética, destaca o fato de o narrador, durante a exposição, conferir um “valor literário ao relato de sua experiência ‘artística’ com Inês” (2015, p. 47).

Augusto Boal em *Teatro do Oprimido*, ao defender o teatro como política, discute sobre as transformações que o teatro passou, desde a concepção de caráter mais popular, feito pelo povo e destinado ao povo, até a uma concepção mais aristocrática e posteriormente burguesa, que restringia a participação livre do povo e estabelecia critérios de divisão mais hierárquicos, resultante da ideologia de cada época. É nesse cenário de mudanças, em que a necessidade de quebrar as barreiras impostas pelas classes dominantes surge, impulsionando a quebra da barreira entre atores e espectadores, e em que “todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade” (Boal, 1991, p. 14), que Boal promove o diálogo entre os papéis de ator e espectador.

O espectador de Boal, portanto, sai da sua posição habitual da plateia para os palcos na intenção de dar uma resolução aos conflitos colocados em cena, participando assim da criação. Esta modalidade conhecida como Teatro-Fórum é aquela em que o espectador se converte em *espectador*. De maneira similar, Vega (2012) observa em *Um crime*, bem como nos outros dois romances que analisa, a presença de um especta(u)tor e para ela

tanto os escritores reais como seus duplos ficcionais diferenciados são especta(u)tores das suas obras de forma performativa. São autores porque escrevem texto; são espectadores porque narram e observam a ação à distância; e são atores porque se inserem conscientemente nas narrativas como personagens ficcionais. (Vega, 2012, p. 192)

Sant’Anna, desse modo, condensa na figura de Martins três funções: autor, espectador e ator.

Retomando a classificação feita por Almeida (2015), que identifica a presença de um espetáculo da intimidade, prosseguimos para o desenrolar da história do protagonista com Maria Luísa, a atriz de *Vestido de Noiva*. Passados os comentários acerca da peça feitos pelo crítico na narrativa, Antônio Martins encontra a jovem após o fim do espetáculo. Juntos eles vão ao Café e a escolha do local é quase intencional da parte do crítico, pois ele alimentava a esperança de encontrar Inês por lá ou alguém que o avistasse acompanhado, para que a informação chegasse a ela.

Nessa circunstância, Martins a todo instante deixa explícito o fato de a atriz ser jovem, de uma beleza oposta à de Inês, e de aquela moça estar acompanhada dele, um homem com “um físico já um tanto desgastado pelos anos, dentro de roupas escolhidas para mostrar uma descontração que eu não sentia, com meu temperamento introvertido e

deprimido” (Sant’Anna, 1997, p. 68), o que não deixava de ser um grande contraste e até mesmo cômico. Todo o encontro entre Martins e Maria Luísa consiste em uma verdadeira representação, ambos estavam atuando. O personagem chega a admitir que “Maria Luísa figurava como uma Lúcia em minha dramaturgia particular” (p. 69), deixando claro que ele próprio fazia sua adaptação de *Vestido de Noiva*. Por outro lado, o intuito da atriz era que o crítico revesse sua opinião a seu respeito e escrevesse uma crítica elogiosa para ela. Após o encontro no Café, Maria Luísa aceita o convite para subir ao apartamento de Martins e tanto o convite como a relação sexual entre estes personagens acontecem tal como o espectador no Teatro-Fórum, já que muitas das ações de Martins são fruto de uma mera formalidade e de um certo improviso, dando a impressão de que o roteiro seguido é construído no momento da ação e de que ele é conduzido a responder na cena de acordo com as margens que a atriz profissional deixa abertas.

O personagem descreve pela segunda vez a imagem de uma mulher nua; dessa vez, a da Maria Luísa que se encontra deitada na cama a sua espera. Não surpreende que Maria Luísa, ao se mostrar totalmente oposta a Inês pelo narrador, seja descrita de maneira mais obscena; o próprio crítico afirma abrir mão da elegância, do bom gosto literário e muda o estilo literário para tratar dos acontecimentos. A nudez escancarada da personagem é retratada de maneira pouco misteriosa, menos sedutora e menos estimulante na visão de Martins, ao contrário da imagem de Inês no quadro *A modelo*.

O desfecho da cena entre o crítico e a atriz é constrangedora, de acordo com o próprio narrador, pois é marcada pela impotência do protagonista durante o ato sexual. A personalidade machista de Martins, diante dessa revelação tão íntima, busca, através da força da palavra e fazendo jus a sua posição de intelectual, demonstrar que com outras mulheres, cujo status social se equipara ao dele, a relação afetiva se dá sem entraves. A exemplo disso, está a ex-jornalista Maria Clara, com quem o especta(u)tor consegue finalmente se encontrar. O diálogo do protagonista com a ex-jornalista é feito de maneira mais fluida e descontraída, ambos parecem falar a mesma língua. Nesse âmbito os vestígios de atuação, que eram evidentes com Maria Luísa, se desfazem.

O especta(u)tor retorna na voz do crítico para falar da peça *Albertine* de Beatriz Sampaio, uma referência à obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1914), composta por sete volumes, que aborda temas importantes, como a memória, as artes e o tempo. A aparição de *Vestido de Noiva* e *Albertine* como peças que o especta(u)tor analisa dialoga com o personagem de *Um crime delicado*, especialmente, por mostrar o trânsito entre o plano da memória e a expressão de suas vivências. Além disso, o universo onírico

presente em *Em busca do tempo perdido* e a experiência de dormir e acordar, bem com a sensação de estar perdido quando acorda, tanto para Martins quanto para Marcel, promovem um abalo em contato com a realidade e instauram uma percepção diferente do seu entorno e de si enquanto sujeito.

Para María D. Villanúa Vega, o diálogo com as peças de teatro é outro exemplo de *mise en abyme* no romance de Sérgio Sant'Anna (Vega, 2012). A autora ainda considera que a inserção das peças teatrais é um recurso de autorreferencialidade predominante em *Um crime delicado*. Assim:

a autorreferencialidade e a intrusão do narrador servem para expor a ficção como o que é, uma construção em lugar de uma cópia da realidade, e convida o leitor a ser um agente ativo e não um consumidor passivo de estórias. Isto reforça o caráter ficcional da escrita e interrompe qualquer ilusão mimética, mostrando as tensões entre o mundo literário e o extra literário. Segundo esta abordagem, a ficção não reproduz a realidade mimeticamente, mas mostra como a realidade se constrói a partir de múltiplas ficções. (2012, p. 40)

Desse modo, quando a voz que se apresenta é a do crítico, que reflete sobre o processo criativo da peça de Beatriz Sampaio e sobre si mesmo, uma vez que ele escreve seu parecer sobre a peça dentro da mesma narrativa em que conta sua estória com Inês, temos um processo de *mise en abyme*. Nessa configuração, as adaptações de *Vestido de Noiva* e *Em busca do tempo perdido* que são analisadas no romance consistem na reprodução mimética tradicional, enquanto a ficção de Sant'Anna mostra como a realidade de Martins se constrói a partir dessas múltiplas ficções.

Cabe observar que a passagem mais famosa dessa obra proustiana também é comentada por Martins e ele não deixa de tecer críticas à peça de Sampaio. Ao acusá-la de tornar a adaptação simplista, mais uma vez o protagonista repreende o que ele considera uma tendência brasileira de, ao adaptar os clássicos, acabar parodiando-os. No caso de *Albertine*, as alterações feitas pela encenadora, além de serem consideradas transgressoras, resultaram em uma peça que se aproximava do espírito brasileiro, que para ele é carnavalesco, perdendo o foco narrativo do original, que é o tempo.

O romance de Sant'Anna ainda nos permite fazer mais ligações com a obra *Em busca do tempo perdido*, uma vez que Proust comenta sobre a arte da pintura, dissertando sobre pintores reais da sua época, além de pintores de outros períodos, discutindo pinturas dentro da sua própria narrativa. Além disso, a figura de Swann, personagem central no

primeiro volume da obra, é a de um homem culto e apreciador da arte, sem contar que Proust ainda cria em seu universo ficcional outros artistas.

A menção a Proust e a Nelson Rodrigues alude à questão que é muito tocada em *Um crime*: a memória. Em *Vestido de Noiva*, por exemplo, a memória constitui um dos três planos, coexistindo com a realidade e a alucinação na peça. No primeiro livro de *Em busca do tempo perdido*, *No caminho de Swann*, a passagem da memória involuntária da *madeleine* abre outra forma de estar no mundo para o personagem proustiano, que agora adulto remora a sua infância. Nessa obra, destaca-se a importância do deslocamento da memória entre passado e presente, porque é através dele que se consegue ter uma outra percepção da realidade. Em outras palavras, o narrador proustiano quando criança não conseguia desfrutar daquela experiência de tomar chá com *madeleine*; só quando adulto ele adquiriu, por meio da rememoração, a percepção plena da realidade, uma outra forma de experimentar e enxergar aquela cena quando ela se repete no presente.

Sérgio Sant'Anna, antes mesmo de mencionar na narrativa a peça que é uma adaptação da obra de Proust, já apresenta o que seria uma clara referência a ela. Martins, na manhã seguinte ao seu primeiro encontro com Inês, descreve da seguinte forma a condição em que se encontra:

Prefiro, no entanto, obedecer a certas prioridades, hierarquias, dentro do todo que aqui se narra, para ir direto à manhã seguinte a esse encontro, quando, antes mesmo de despertar por completo, eu já detectava em mim – naquele estado intermediário entre sono, sonho e a realidade – um misto de euforia e apreensão pelo que poderia ter acontecido na noite anterior (Sant'Anna, 1997, p. 23)

Quando estabelecemos esse paralelo entre Sant'Anna e Proust, a percepção quanto ao fato citado se projeta para outro ponto em comum, pois ambos os personagens se encontram numa condição de embriaguez, seja por resquícios da noite anterior, seja uma embriaguez matinal, que o situa num estado de vigília. Martins, empenhado em recordar a noite anterior, lembra-se da muleta que se apoiava a um cavalete no apartamento de Inês e então rememora:

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 (Sant'Anna, 1997, p. 24-25).

Proust, por sua vez, narra da seguinte maneira o episódio da *madeleine*:

Em breve, maquinalmente, acabrunhado com o triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência, ou antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. (Proust, 1979, p. 72)

Sérgio Sant'Anna e Marcel Proust, cada um a sua maneira, partem do mesmo ponto em suas narrações: o momento em que a memória é despertada. Esse despertar em Sant'Anna aciona o sentido do personagem, que através do olfato se aproxima da visualização da muleta, mas não da pintura no cavalete. Em Proust, o paladar é o principal, enquanto Marcel se alimenta e rememora ele se reconecta consigo mesmo; contrariamente, Martins não se alimenta, ao invés disso vomita, logo os sentimentos despertados nele se opõem aos do outro personagem, porque no lugar da sensação de preenchimento, ele é tomado pelo esvaziamento de si.

Desse modo, na obra de Proust, a memória é um importante meio de percepção de si e de conexão com seu interior. A memória, portanto, pode mudar o nosso olhar sobre determinadas coisas, pode nos fazer enxergar algo novo.

A memória em *Vestido de Noiva* também apresenta esse sentido. Dada a situação da personagem que acaba de sofrer um acidente e está com fratura exposta nos ossos da face, esse vaivém da memória também é responsável pela construção dos fatos para Alaíde. As lacunas da memória da personagem por vezes são preenchidas pela imaginação ou pela alucinação. A madame Clessi na narrativa, ao acompanhar Alaíde nas suas lembranças, desempenha como ela o papel de espectador.

Em Sant'Anna, observamos Martins buscando reconstituir na memória os acontecimentos do seu encontro com Inês, o que pode ser fatal para ele, em vista da acusação sofrida. Por vezes o narrador-personagem questiona se aquilo de que se recorda não possa também ser fruto de sua imaginação. De maneira mais proustiana, a memória de Martins é despertada em outras cenas, como quando observa a pintura de Inês na

exposição ou quando está no banheiro de seu apartamento, logo após a noite de bebedeira. E de maneira rodriguiana, suas poucas recordações que se apresentam ainda confusas e fantasiosas para o personagem no início do romance, como por exemplo, a possibilidade de Inês ser uma pintora, o acaso do destino proporcionado pela ida ao banco, configurando estilo de tragédia moderna, fazem o narrador afirmar estar vivendo em dois planos e mais adiante ainda afirmar que a lucidez e a loucura permeavam a sua interpretação dos fatos.

Nesse sentido, as três obras – a lida por nós e as apreciadas pelo narrador-escritor-crítico – apresentam a memória como fonte de interpretação da realidade. A visão acionada pela memória é fundamental para que o narrador descreva aquilo que vê, e a maneira como ele enxerga é o que determina seu estilo de escrita, tendo como consequência o modo como os fatos serão apresentados para o seu espectador-leitor. Quando o especta(u)tor rememora, ele reinterpreta pela sua lente subjetiva os acontecimentos e surge uma nova percepção da realidade, fruto do seu olhar.

3.2 Antônio Martins: de espectador a voyeur

O diálogo com a literatura de Proust ainda perpassa outros momentos da obra. A título de exemplo, notemos que, em uma das passagens de *No caminho de Swann*, Swann caminhava para casa de Odette, seu interesse amoroso, para lhe fazer uma segunda visita. Ao chegar na casa dela, Swann percebe que a personagem está um pouco adoentada, e ela o recebe da seguinte forma:

De pé ao lado de Swann, deixando pender ao longo das faces os cabelos soltos, dobrando uma perna em leve atitude de dança para poder curvar-se sem fadiga sobre a gravura que estava mirando, de cabeça inclinada, com seus grandes olhos tão cansados e inexpressivos quando nada a excitava, ela impressionou a Swann por sua presença com aquela figura de Séfora, a filha de Jetro, que se vê num afresco da Capela de Sistina. (Proust, 2006, p. 278)

Tal aparência faz com que Swann se recorde do afresco do pintor Sandro Botticelli na capela de Sistina, *As provações de Moisés*, pintura pela qual Swann tinha tanto apreço. Assim, ele reconhece uma semelhança entre Odette e Séfora, esposa de Moisés, pintada no afresco. A pintura desperta no personagem a consciência de que ele ama Odette. Através da imagem da pintura e das semelhanças dela com Odette, Swann passa a enxergar na mulher qualidades que antes não via. Odette não era uma mulher de prestígio

social, com condutas que divergiam das mulheres da nobreza. Sua beleza física passou a ser apreciada por Swann somente quando este passou a associá-la à pintura de Botticelli.

Após a comparação entre Odette e Séfora, o narrador conta que uma vez, ao chegar na mansão dos Verdurin, Swann não encontrou a personagem, pois ela havia ido embora mais cedo. A ausência de Odette no local, provocou no personagem um golpe no coração, ele “tremia ao se ver privado de um prazer que pela primeira vez avaliava, pois até então tivera a certeza de o encontrar quando quisesse, coisa que sempre diminui ou até nos impede de apreciar o que equivale um prazer” (Proust, 2006, p. 282). Após a reação de Swann ao não encontrar Odette, os outros personagens concluem que ele estava apaixonado. Ao associar a personagem a uma obra de arte, o personagem se torna obcecado pela mulher, a relação entre eles se desenvolve e eles se casam, e a partir daí Swann é tomado pelo ciúme e pela desilusão ao perceber que Odette não o ama.

Swann, através da pintura, encontra mais respaldo para sua paixão por Odette, a pintura acrescenta em Odette atributos que antes ela não possuía; contudo, esse efeito se dissipa com o casamento tomado pelo ciúme. De forma análoga, em *Um crime delicado*, a Inês que é desvelada pela pintura de Brancatti se confunde com a Inês real, porquanto, ao mesmo tempo que Martins crítica o erotismo barato do quadro, ele se mostra afetado pela imagem, chegando até mesmo a sentir ciúme dela.

Em ambos os casos, a arte se conecta com a realidade, confundindo-se as obras de arte com as mulheres materializadas nas narrativas. Nessa perspectiva, observamos tanto em Proust quanto em Sant’Anna como a obra de arte interage com os seus espectadores e notamos a capacidade das imagens de criarem simulacros.

No livro X da *República* de Platão discute-se o papel desempenhado pela arte e pela poesia, uma vez que elas se apresentam como opostas à filosofia, ao conhecimento e à verdade, pois representam a criação de uma realidade inexistente. Um dos questionamentos presentes na obra é a respeito dos objetivos do pintor, que seriam de imitar a aparência ou a realidade. Nesse sentido, Platão na *Alegoria da Caverna* também aborda a relação das imagens e da percepção humana. A capacidade de olhar, os olhos e a luz são elementos cruciais para a observação e são passíveis de criar ilusões, por isso que para o filósofo as artes são vistas negativamente, sendo enganadoras.

Essa mesma concepção da arte é adotada por Martins com relação a Inês. Num primeiro momento, o protagonista é atraído pela aparência física da jovem, mas depois passa a se perceber como um sujeito que foi enganado e seduzido pela representação da mulher (*mimesis*).

Platão ainda aborda o olho humano como um órgão imperfeito, pois ele se permite iludir, conforme é possível perceber no mito da caverna. Platão nutre também uma repulsa à criação de simulacros (*phantastiké*). A esse respeito, é válido esclarecer que, além do simulacro, para Platão a criação de imagens pode se dá por cópia (*eikastiké*). A diferença entre eles é que a cópia é uma réplica, tem uma preocupação de que a imagem produzida seja fiel à original, ao contrário do simulacro, que, ao invés de buscar a semelhança, busca ludibriar, sendo uma forma desonesta.

Como contraponto às ideias de Platão acerca do simulacro, Aristóteles em *A poética* insere o conceito de verossimilhança na arte, o qual não está atrelado em alcançar a verdade, mas em buscá-la. Portanto, não importa a veracidade do que está sendo representado, o que confere valor é a tentativa da busca pela verdade que gera algo que parece ser verdadeiro; nesse sentido, existe um movimento de persuasão, mas que não se apresenta de maneira pejorativa, como o que apresenta Platão.

Jean Baudrillard é outro filósofo que se dedicou às discussões sobre o simulacro e, entre suas reflexões, aborda a questão de que, nos dias atuais, o simulacro se tornou mais atraente que o real. Uma das primeiras afirmações presentes na obra *Simulacros e Simulações* (1981), é que “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem” (1981, p. 9). A respeito disso, Baudrillard exemplifica que um sujeito pode fingir estar doente quando não está, mas a diferença entre ele e aquele que simula consiste que este segundo sujeito é capaz de apresentar sintomas de doença, encontrando-se no limiar entre doente e não doente. Desse modo, podemos pensar a imagem de duas formas, a que se relaciona com a realidade, ele finge estar doente, mas não está. Ele modifica a realidade, subvertendo-a e dissimulando, ele está saudável, mas finge que não. E a segunda, a imagem não possui relação com a realidade, o que é verdadeiro e falso se perdem, deixando de existir, o paradoxo do sujeito que finge estar doente e apresenta sintomas, ele cria uma realidade nova, um simulacro.

Na dissertação *Da teatralidade ao simulacro: a condição empática do espectador* (2015), Catarina Vaz Joaquim Simões Gomes adiciona à imagem e à noção de simulacros a teatralidade e espectacularidade. Para elucidar seu pensamento, Gomes utiliza a pintura de Greuze, *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* (1765) e descreve a capacidade dessa pintura de provocar a comoção do espectador diante da menina que permanece com o olhar absorto, criando no espectador “uma identificação e imaginação empática” (Gomes, 2014, p. 30). Contudo, ao contrário dela, as *Pastorales* de Hubert Robert “proporcionam a absorção e integram o espectador”. A partir desses exemplos, a autora

faz a diferenciação entre os termos teatralidade e espectacularidade, assim na teatralidade estaria presente a capacidade de criar simulacros e atrair o olhar do espectador ao ponto em que ele se coloque na posição de objeto da imagem, já a espectacularidade está relacionada à absorção do espectador, ele, portanto, dialoga com o objeto.

Na espectacularidade, observa-se o jogo entre o espectador e o objeto do seu olhar e ela possui um caráter de absorção como dito anteriormente e de imersão, no qual os espaços entre o observado e o espectador se penetram, assim, um dos principais pontos que provoca a imersão do espectador diz respeito à capacidade da obra provocar os sentidos do espectador, havendo um apelo emocional e sensorial.

Para Gomes (2015), é a teatralidade que cria a ilusão e o simulacro, para isso a autora reflete sobre o corpo e a obra de arte, percebendo que na teatralidade o corpo se relaciona com a imagem. A imagem é responsável pelo envolvimento do corpo e suas posições se invertem, num jogo onde o espectador troca de lugar com o objeto da arte. Logo, quando a autora dá como exemplo o quadro de Greuze e comenta sobre uma imaginação empática, fica claro como o corpo se coloca no lugar do objeto da imagem; de maneira diferente, a espectacularidade também é uma invasão no espaço da imagem, mas sem abrir mão da observação do objeto artístico.

Esses dois modos de interação estão presentes no romance de Sant'Anna, a teatralidade, mais especificadamente, foi exemplificada através da relação entre Martins e a atriz de *Vestido de Noiva*. Quanto à espectacularidade, podem-se fazer algumas conexões com o caráter voyeurístico que a obra apresenta, uma vez que o desejo é despertado pela observação de Inês ainda no Café, uma imagem cênica e pictural.

Jacques Aumont, em seu livro *A imagem* (1993), estuda os elementos que envolve a imagem e o que a existência dela provoca. A segunda parte desse livro, que se destina ao espectador, apresenta uma sequência lógica, que começa com a discussão acerca do olhar e em seguida se detém do sujeito que vê, que utiliza os olhos para olhar uma imagem. Aumont dá um destaque a este órgão da visão e ressalta que ele não é neutro, por isso que a capacidade de percepção e de afetação diante de uma mesma imagem é diversa.

Em *Um crime delicado*, por exemplo, estamos perante o relato do protagonista Antônio Martins, a visão de Inês não nos é informada. Dessa forma, o leitor e espectador da história testemunha somente as impressões de Martins.

Aumont em sua obra procura entender também as relações entre espectador e imagem de um ponto de vista geral, que é estabelecido entre o homem e a imagem. Desse

modo, entre as funções da imagem que Aumont apresenta, a que melhor se adequa a nossa reflexão é a que apresenta a imagem como destinada a agradar o espectador (1993, p. 80). Essa função estética de agrado ao espectador é postulada pelo autor como indissociável à arte, uma vez que ela faz um apelo à sensibilidade do espectador.

Os outros dois modos que são apresentados na obra são o epistêmico e o simbólico. No primeiro predomina a capacidade da imagem de transmitir uma informação, como nos mapas; já o simbólico é exemplificado, principalmente, pela manifestação religiosa. É importante salientar que a imagem pode apresentar os três modos, mas um deles pode predominar de acordo com a intencionalidade do criador.

Outro elemento analisado que é considerado geral nesse universo imagético com relação ao espectador consiste nos processos de reconhecimento e de rememoração. Esses processos cognitivos foram propostos por Gombrich (1965). O processo de reconhecimento aparece bastante nesta dissertação quando se comparam os trechos do romance com as pinturas. Isso porque, neste caso em específico, o nosso olhar de leitor e espectador da obra de Sant'Anna nos permite reconhecer na arte literária a arte visual e em ambas também reconhecemos o real. Não obstante, retomamos também Proust e o reconhecimento de Séfora em Odette, caso em que o reconhecimento está mais interligado à apreensão do visível.

Do outro lado, na rememoração, que é considerada por Gombrich como uma relação cognitiva mais profunda, predomina o caráter simbólico. O saber sobre o real nesse caso não aparece predominantemente pela relação mimética, ele está inserido de maneira mais codificada, como o observado na arte cristã, que, ao reproduzir personalidades e acontecimentos bíblicos, utiliza um esquema que possui o aspecto cognitivo e, muitas vezes, o didático.

Aumont prossegue com os ensinamentos de Gombrich a respeito do papel do espectador, no qual estão envolvidos os atos perceptivos e cognitivos. Assim, primeiramente Gombrich afirma que não há olhar fortuito. A percepção visual nesse sentido se relaciona com uma expectativa ou até mesmo comparação entre aquilo que o espectador espera ver e o que o sistema visual percebe, por isso Gombrich fala de emissão de hipóteses que serão verificadas ou anuladas (Aumont, 1993, p. 86).

Outro ponto é a “regra do etc.”. Nela há uma intervenção do espectador, em que ele preenche na imagem aquilo que ele percebe que falta, portanto, há uma projeção que parte da visão do espectador e é fruto da sua interpretação.

Por fim, os esquemas perceptivos são um outro fenômeno que Gombrich observa e compreende com faculdade de projeção do espectador em que há uma combinação do reconhecimento e da rememoração. Ao reconhecer os elementos visuais a partir de suas capacidades, o espectador confronta-os com “os dados icônicos precedentemente encontrados e armazenados na memória sob forma esquemática” (Aumont, 1993, p. 90). Diante disso, para Gombrich, o papel do espectador também consiste em criar e não somente receber a imagem.

Em seguida, Aumont apresenta três abordagens da relação do espectador com a imagem: a cognitiva, para a qual o conhecimento é construído através do confronto de hipóteses com o que a visão apreende; a pragmática, em que a imagem dá sinais ao espectador para ele realizar sua leitura; e por último a influência da imagem, ligada à intencionalidade, que compreende que, na composição da imagem, há mecanismos que podem influenciar o espectador para que ele desperte uma determinada sensação. Ao abordar esses conceitos, Aumont se encaminha para análise entre o espectador e o produtor da imagem e para isso ele aborda algumas teorias que considera importantes, chegando à conclusão de que o modelo de espectador pode variar entre um que evidencia a leitura da imagem e outro que foca na produção dela, no entanto, ambas as formas não são excludentes nem contraditórias.

Em *Um crime*, Antônio Martins procura ler a imagem de Inês no quadro de Brancatti e, em seu primeiro contato com a pintura, há um reconhecimento de uma Inês que ainda carregava o fascínio do dia em que a viu pela primeira vez. Já o nome de Vitorio Brancatti como assinatura do quadro gera espanto para Martins. Contudo, a decodificação de elementos como o biombo, a compreensão do ciúme e a hipótese de uma relação manipuladora entre as partes só surgem conscientemente para o protagonista depois, quando ele revisita o quadro e o apartamento da mulher.

A hipótese baseada na suspeita de aproximação entre Inês e Martins foi premeditada e tinha como objetivo contribuir para a notoriedade do pintor, bem como o contexto de produção e o próprio relacionamento entre pintor e obra mostram como o olhar do espectador volta-se para a produção da obra de arte.

Nesse sentido, é oportuno falar do tempo na imagem. Aumont aborda a questão temporal na representação, dividindo-a em três noções. A primeira, a noção do tempo do espectador, envolve o espectador e sua experiência de observação envolvendo os quatro sentidos. O tempo do espectador não é um tempo objetivo, é o tempo da “experiência temporal” e se subdivide em quatro modos: o sentido do presente, o da duração, o do

futuro e o da sincronia e assincronia. Todos esses sentidos relacionam-se à maneira como o espectador se sente, por isso se trata de um tempo que se opõe à noção de tempo mecânico e até mesmo biológico. Não se trata, portanto, de um tempo objetivo, mas fruto de uma experiência.

A noção de acontecimento, por sua vez, envolve sensação e interpretação do tempo, que também é uma noção subjetiva, variando de sujeito para sujeito. Se na duração observam-se as mudanças de sensações, a noção de acontecimento é a assimilação desse processo. Desse modo, quando tratamos do primeiro momento em que Antônio Martins se depara com a pintura de Inês, podemos acompanhar de forma mais clara a duração e a noção de acontecimentos, expressas no seguinte trecho:

Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria num autorretrato utilizando um espelho. (Sant’Anna, 1997, p. 56)

A última noção colocada por Aumont (1993) é a do tempo representado, cujo exemplo máximo é o teatro. A imagem temporalizada presente no teatro é a que mais se aproxima da experiência temporal real, pois é nela que o espectador se coloca presencialmente no tempo em que ocorrem as cenas, noção essa experienciada em diversas ocasiões pelo narrador crítico de teatro de Sant’Anna.

Além disso, notemos que um dos pontos mais marcantes nesse romance de Sérgio Sant’Anna é a relação que o espectador estabelece com a obra na perspectiva do sujeito desejante. Acerca dessa relação estabelecida entre o espectador e a imagem, Aumont retoma alguns conceitos do campo da psicanálise, já que constata a dominação da perspectiva freudo-laciana para abordar esse tema. Assim, a psicanálise tem o inconsciente e o consciente como dois níveis psíquicos, e a imagem diante disso é compreendida “como interveniente no inconsciente e, no funcionamento da imagem artística, como constituinte de um sintoma” (Aumont, 1993, p 114).

Sobre a arte como sintoma, Aumont explica que por muito tempo a psicanálise procurou analisar a obra de arte relacionada com o seu criador. A exemplo disso, são os estudos de caso que Freud realizou sobre Leonardo da Vinci, que através das produções conscientes deste artista buscou analisar também o inconsciente. A arte, portanto, era responsável por expressar o inconsciente. Se, por um lado, a imagem contém o inconsciente, este último também é contido por imagens.

Por fim, em seu capítulo sobre o espectador e a imagem, Aumont atribui à imagem o status de fonte de afeto, e, de maneira breve, conforme esclarecido pelo próprio autor ao salientar que não existe uma teoria geral das emoções diante das imagens, aborda os sentimentos que afloram no espectador, mas que surgem ainda na superfície de seu psiquismo. A própria etimologia da palavra “emoções” carrega o sentido de movimento, aquilo que move e perturba, por isso é possível haver espanto, amor e outras emoções que ainda se encontram na superfície.

Entretanto, é na análise das pulsões do espectador frente à imagem que retomamos a abordagem freudiana. Pulsão para Freud “é representante psíquico de excitações provenientes do corpo e que chegam ao psiquismo” (Freud *apud* Aumont, 1993, p. 124). De acordo com Freud, a palavra pulsão também significa empurrar, partindo de uma fonte dentro do próprio corpo do espectador. Para Freud, a partir dessa fonte uma força é acionada que leva ao objeto e ao objetivo. Enquanto o objeto é um meio de alcançar o objetivo, este é a satisfação da pulsão. Para exemplificar, trataremos da pulsão do olhar cuja fonte é composta pelo próprio sistema visual, cujo objetivo é ver, e para isso é necessário um meio, que neste caso é o olhar.

Na obra de Sant’Anna, portanto, a pulsão escópica é amplamente retratada. E é nesta seara que o olhar aponta para o voyeurismo. O olhar de Antônio Martins é essencialmente voyeurista, pois ele se satisfaz em observar Inês desde a primeira vez no café do Lamas. Esse olhar voyeur perpassa toda a obra e encontra como aliado a própria profissão de crítico teatral do protagonista.

Retornando a Aumont, ele destaca as contribuições dos estudos acerca do feminismo que chegam à conclusão de que as personagens femininas são marcadamente o objeto do olhar, de modo que o espectador se apresenta na figura masculina. O gozo da imagem ou prazer proporcionado pela imagem é o resultado dessa pulsão do olhar. Paralelo a isso, as definições que Barthes pontua sobre a fotografia, em *A câmara Clara* (1984), ressaltam duas maneiras de apreender uma mesma foto e refletem sobre a relação do espectador e a imagem. Assim, o *Studium* e o *punctum*, que já foram abordados no Capítulo 1, retornam a esta altura, pois Aumont associa o *punctum* ao “objeto parcial de desejo, não-codificado, não-intencional” (Aumont, 1993, p. 127), já que ele emprega o acaso e revela uma relação subjetiva entre o espectador e a foto, enquanto o *studium* está no campo da decodificação das informações, dos sinais objetivos presentes na fotografia.

Nesse sentido, na passagem que narra o retorno de Martins ao apartamento de Inês, após a sua visita à exposição “Os Divergentes”, é possível visualizar essas duas

experiências do espectador. O protagonista já anuncia sua apreensão ao penetrar o apartamento da jovem, revisita a sala, observa o biombo, objeto carregado de simbolismo quanto às suas propriedades de revelar e esconder, e também se detém na observação da pintura de Inês, decodificando os dados objetivos contidos na imagem vista. A partir dessa imagem, o protagonista, que já expunha todas as suas vulnerabilidades quando o assunto é Inês, é penetrado pelo *punctum*: “Eis a fresta por onde penetravam a raiva, o ciúme, a sensação de estar sendo usado, mas que não interferiam em um desejo prestes a explodir” (Sant’Anna, 1997, p. 56). Desse modo, todos os elementos que compõem essa imagem ou cena possuem um caráter fetichista.

Ao analisarmos a relação entre Inês e Martins, fazemos um retrospecto a partir do primeiro momento em que Martins avista Inês no bar do Lamas. Ela, a princípio, estava sozinha, assim como ele. A imagem da jovem naquele local é o que atrai o protagonista e, assim, o olhar se apresenta como força motriz do desejo que o conduz à paixão por Inês e ao amor. Os olhares se cruzam e surge a sensação de que aquele que olha também é observado. Toda a narrativa em *Um crime delicado* pode ser considerada como uma narrativa do passeio do olhar sobre as imagens.

Na abertura do relato neste romance percebemos como olhar, imagem e desejo andam juntos. Em *Filebo* (entre 360 e 347 a.C.), Platão, através do diálogo entre Sócrates e Protarco, aponta que o desejo provém de uma sensação de vazio, aquele que deseja busca o seu preenchimento com aquilo que lhe falta. Ao se questionar sobre o que estava sentindo por Inês, Martins esboça o seguinte: “Pensei que aquela mulher necessitava de mim e, no apoio que lhe poderia dar, talvez eu encontrasse, afastando-me de uma solidão egoísta e mesquinha, a minha própria felicidade” (Sant’Anna, 1997, p. 31).

Desse modo, o desejo no romance parte deste protagonista que se assume solitário e de uma mulher que de acordo com sua ótica é frágil. Em seus questionamentos duas coisas chamam nossa atenção, a verbalização de que o que sente pode ser ainda maior que o amor – “Não seria isso amor ou mais?” (Sant’Anna, 1997, p. 31) – e a comparação do amor com compaixão e abnegação – “E não haverá em certos amores, dos mais intensos e legítimos, além de toda a alegria, uma abnegação e compaixão pelo ser amado?” (1997, p. 31). Tais indagações do protagonista, por sua vez, nos levam a questionar se esse sentimento não se trata de uma obsessão.

Diante desse romance escrito como um relato da vivência do protagonista com Inês, nos deparamos com indagações do próprio personagem que, no exercício de sua escrita, busca ainda compreender o significado dos acontecimentos. Ao acompanhar o

desenvolvimento dos sentimentos de Martins por Inês, que se inicia com o encantamento gerado pela imagem da moça no Café, um encontro inesperado na escadaria do metrô, onde se conhecem e, em seguida, um encontro marcado do qual o narrador protagonista se recorda de maneira meio turva, notamos que esses sentimentos são marcados por uma atmosfera misteriosa. Apesar de todo o romance falar sobre eles, toda informação acerca de Inês ainda não parece ser suficiente para saciar a curiosidade sobre ela ou resolver o mistério que Inês é.

O desejo de Martins pela personagem vai se apresentando como uma paixão obsessiva, principalmente quando o crítico vai em direção ao Cine Botafogo, local que Inês costuma frequentar com esperança de encontrá-la novamente, após o primeiro encontro de fato. O próprio personagem reconhece que seu ato pode ser comparado a de um perseguidor e, quando não a encontra e decide voltar para casa, ele relata que “Durante o rápido percurso de retorno, eu me sentia derrotado por todo aquele esforço inútil, próximo da insanidade” (Sant’Anna, 1997, p. 42). Essa insanidade a que ele se refere pode ser observada na busca por encontrá-la, em tê-la por perto, a ponto de que no momento em que retorna ao seu apartamento, ouve o toque do telefone e entra desesperadamente para atendê-lo; ao fazer isso, tropeça em uma cadeira, logo depois sente uma dor aguda na perna e constata um ferimento no joelho. A partir disso o sentimento de fracasso expresso anteriormente se dissipa, pois, mesmo que não tenha conseguido falar ao telefone, imagina que era Inês quem ligara; além disso, a dor que sentia na perna dava-lhe paz e prazer, pois inconscientemente esse fato se associa à jovem que é manca.

Em *O Banquete*, de Platão, é narrado o mito dos gêneros, sobre o qual Aristófanes explica que além dos gêneros masculino e feminino havia um terceiro, andrógino, pois continha uma metade masculina e outra feminina em si. Os três gêneros, então, como característica comum possuem os seus membros duplicados, portanto, no caso dos gêneros masculino e feminino, eles possuíam além de 4 braços e pernas também 2 órgãos genitais do mesmo gênero. No entanto, esses seres que descendiam de deuses cósmicos resolveram se rebelar contra os deuses olímpicos e como punição Zeus os castigaram dividindo-os ao meio. Por isso, no campo do amor e das relações que se constroem entre as personagens de *Um crime delicado*, a noção de desejar aquilo que não se tem e a busca pela sua outra metade, como descrita no mito, corroboram para nossa interpretação do romance, pois é no momento em que Martins machuca a perna e sente brevemente a necessidade de mancar, pensa até que poderia precisar do auxílio de uma bengala, que

fica mais evidente que, dado esse estado de apaixonamento, ele e Inês seriam iguais. Portanto, o desejo do protagonista pela jovem é algo que o atormenta.

Posterior ao desejo, Martins é despertado pelo ciúme, que surge em torno dos personagens Nilton e Vitorio Brancatti com Inês. Nilton, também um pintor, é quem leva Inês de moto até o apartamento de Martins, para ela deixar o convite para exposição “Os Divergentes”. Esse ciúme surge no momento em que ele toma conhecimento de que a jovem que veio entregar o convite estava acompanhada, bem como quando vê o convite para exposição e lê o bilhete. De um lado, há uma consciência de que Inês se aproximara por interesse dado seu ofício de crítico; por outro, não abandona totalmente a possibilidade de o convite ter sido um pretexto para chamá-lo, para vê-lo novamente. O protagonista, portanto, nunca tem certeza das verdadeiras intenções de Inês durante a narrativa e tudo parece levá-lo a refletir se o que vive é verdadeiro ou planejado.

Já o ciúme desencadeado por Vitorio Brancatti aparece anterior à exposição, quando ele ainda está narrando o primeiro encontro no Café, e vai sendo alimentado ao longo da narrativa. Relembramos, então, que – no momento em que o narrador transita entre a lucidez e a loucura, devido ao surgimento de flashes em sua mente sobre aquele encontro do qual não se recorda claramente – manifesta-se em seu pensamento a figura de Vitorio Brancatti carregando Inês e a despindo. Essa imagem de alguém que a carrega é fruto da imaginação e do ciúme, desencadeada pela lembrança de que durante o encontro Inês deu um telefonema e que Martins supôs ter sido para o pintor. O inconsciente de Martins coloca Brancatti nessa posição que carrega Inês nos braços, mas o que se verifica adiante é que a cena anteriormente descrita de fato aconteceu, mas o papel de Brancatti foi ocupado pelo próprio crítico. Não obstante, a palavra amante parece designar ambos os homens: “E nesse momento em que se associava em mim, à figura do biombo, a palavra amante, fui acometido pelo medo, palidez, ciúme, tudo, diante da posição abnegada de esteio e cúmplice de Inês, em sua necessidade de afeto, compreensão e amparo (Sant’Anna, 1997, p. 33).

A imagem do biombo, de Inês e da maneira como está vestida retorna na visão do quadro *A modelo* na exposição. Podemos então, situar quatro momentos da mesma imagem ou quatro nuances desta mesma imagem, em diferentes perspectivas: “o que explicava também a memória subliminar, mas insistente, que eu tinha de uma Inês mais exposta em sua nudez, do que meu gesto quase inocente de vesti-la para a noite, retirando delicadamente o seu quimono – talvez o mesmo da pintura, apesar de, nesta, lhe avivarem e acrescentarem cores –, poderia ensejar (Sant’Anna, 1997, p. 55-56). No primeira, que

faz parte de uma imaginação ou até mesmo delírio, Brancatti situa é situado na cena; no segundo, ele se vê inserido no lugar do pintor; no terceiro, ele vê no quadro o mesmo que julga ter presenciado e ali estão os três personagens: ele que viu, a jovem como objeto do olhar e Vitorio, que participa de tudo por ter atrelado nesta imagem sua assinatura.

No quarto momento então, posterior à exposição, ao encontro com as Marias, há o relato da relação sexual entre as personagens, de onde se destaca o seguinte trecho:

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 de onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre terna e, desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie, a despia. Também me despi e deitei-me com ela já no lusco-fusco, que rapidamente se transformara em noite. **Mas não era preciso olhar para Inês a fim de ter uma visão e percepção nítidas do seu corpo, que eu já vira em parte na outra noite, mas cujo conhecimento maior eu obtivera no quadro.** (Sant'Anna, 1997, p. 103, grifos nossos)

Trata-se, portanto, do momento em que Martins mais efetivamente passa de observador, diante do quadro, para elemento, dentro do quadro. Essa transição que culmina na citação acima é precedida do exercício da observação, pois mais uma vez de o personagem volta ao apartamento de Inês, e então pode observar mais uma vez o quadro e dessa vez sem o choque da primeira vez que o viu. Além disso, a cena narrada também expõe a relação sexual entre as personagens e que se desdobra na acusação de estupro.

Assim, o voyeurismo que se apresenta em *Um crime delicado* também torna o leitor um leitor-voyeurista. Antônio Martins, ciente de que produz um relato da sua própria experiência, convida o leitor a olhar também como voyeur essa sua história; desse modo, os fatos narrados que culminam no julgamento do protagonista fazem parte do que Almeida (2015) denominou “espetáculo da mídia”.

Na terceira e última parte de *Um crime* ocorrem os desdobramentos da acusação do crime de estupro. Nessa parte do relato, observa-se que o próprio narrador duvida da possibilidade de não ter cometido um crime e, de qualquer maneira, ele não descarta a possibilidade de tudo ter sido premeditado. Em Inês não recai nenhum ódio ou culpa. Martins continua a nutrir por ela os mesmos sentimentos de antes e seu desejo permanece. É interessante observar que o protagonista nutre um certo prazer em toda aquela situação, pois ele conseguiu se inserir como protagonista da obra do pintor Brancatti. O leitor,

diante deste relato elaborado pelo protagonista que até duvida da sua própria inocência, ganha seu papel nesta obra, atuando como voyeur.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, a realização de uma pesquisa no campo da Literatura e Outras Artes é adentrar na narrativa do homem. Percorrer os caminhos da subjetividade de mãos dadas com o texto e a imagem. Apesar de se tratar de um escritor brasileiro e contemporâneo como Sérgio Sant'Anna, parte substancial da minha pesquisa foi elaborada recorrendo aos textos clássicos, como Platão, Ovídio, Virgílio, aos mitos, às pinturas e à escultura de séculos atrás, mas que nunca serão superados quando se trata de compreender o ser humano.

Assim, esta pesquisa partiu de um desejo de explorar a obra de Sérgio Sant'Anna, olhando como ela se apresenta quando vista de outros ângulos. Quando se trata da obra desse escritor, é recorrente que leitores e pesquisadores se desloquem, inevitavelmente, ocupando outras posições, que não seja somente a da contemplação, em diferentes espaços a que somos convocados. E apesar de percorrer esses caminhos, não chegamos a um fim; provavelmente, voltamos ao ponto que ocupávamos inicialmente, mas com a sensação de ter visto o inesgotável.

Analisar o romance e os contos de Sant'Anna também foi como realizar uma visita ao museu, por isso se mostrou imperativa a inserção das pinturas neste trabalho, pois não quisemos reduzi-las ao título. Elas suprem a necessidade de visualidade imposta pela narrativa santaniana e somam à pesquisa na medida em que aprendemos a percebê-las, interpretá-las e reconhecê-las.

Estudar o romance *Um crime delicado* mostrou como a imagem pode ser desejante, e isso depois pareceu tão óbvio, quando pensamos que a publicidade da nossa época explora exaustivamente essa capacidade persuasiva e apelativa delas, mas, ao mesmo tempo, nos faz perceber que o óbvio muitas vezes não é visto ou que olhamos, mas não o vemos.

Aprender a ver e ler as imagens, então, nos pareceu uma necessidade. Através da obra de Sérgio Sant'Anna praticamos esta habilidade, uma vez que ela é caracterizada pelo diálogo entre as artes. Neste cenário em que se analisa a narrativa pictural tanto dos três contos do olhar presentes em *O voo da madrugada* como em *Um crime delicado*, também foi possível chegar ao que Gérard Genette propõe como palimpsesto, isto é,

Um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado,

entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler o outro, e assim, por diante, até o fim dos textos. [...] Quem ler por último lerá melhor. (Genette, 2010, p. 7)

Desse modo, o caráter dialógico da obra nos levou a vislumbrar um palimpsesto, ao investigarmos as pinturas de Hopper, Balthus, Velásquez, Gêrome, Schiele, Duchamp e Picasso e o modo como elas ressoavam nas obras de Sérgio Sant'Anna escolhidas nesta pesquisa.

O teatro também se manteve incluso na investigação das relações intertextuais com Nelson Rodrigues, por exemplo, e por meio de mais outras duas peças inseridas no romance, que contribuíram para que a estrutura de *Um crime delicado* também se apresentasse como um espetáculo. A análise realizada no capítulo final desta dissertação, desse modo, explora a vertente teatral no texto de Sant'Anna, assunto muito discutido entre estudiosos do autor, mas que no presente trabalho figura como mais um elemento que veio para somar na investigação das relações intermediáticas. Desse modo, a maior parte bibliografia utilizada neste capítulo final é menos voltada à teoria do teatro e mais direcionada à teoria das imagens, como Aumont, das artes de maneira geral, com Platão, chegando a flertar com um ponto de vista psicanalístico ao falar sobre desejo e memória. Sendo assim, esta dissertação enxerga como possibilidade de aprofundamento a exploração da temática teatral na obra, constatando que esse território é bastante fértil e que a discussão não se encerra, mas abre caminhos para outras possibilidades de análise.

Além disso, o romance *Um crime delicado* se apresentou nesta pesquisa como uma narrativa eufrásica, uma vez que o autor utiliza a descrição como mecanismo de nos fazer ver e dessa forma aproxima o olhar do leitor daquilo que estaria distante. A éfrase não é um termo recente, já utilizado desde a Antiguidade, como vimos, mas a teoria contemporânea, principalmente aquela produzida por Liliane Louvel e Irina Rajewsky, solidificou o uso do termo apresentando um caminho de possibilidades de identificação da éfrase nas narrativas e foi essencial para realizarmos esta pesquisa.

Neste percurso de identificar e trazer, por meio de exemplos sólidos, a relação entre texto e imagem em *Um crime delicado*, nos deparamos com um protagonista que narra, experencia e compartilha suas emoções. Ele se metamorfoseia em escritor, ator e objeto, se infiltrando não só no texto, como na imagem e podemos dizer que também em

nosso olhar, e de repente, não é só Inês quem estamos vendo, estamos vendo, principalmente, Antônio Martins.

Ver Antônio Martins, portanto, nos faz mergulhar no interior da sua mente e nela temos a imagem de Inês e a de si próprio que se constrói através de flashes da sua memória, por meio dos quais pouco a pouco chegamos à visualização de uma imagem completa. E assim no romance se constrói uma realidade. Afinal, o romance se apresenta como um relato, a *écfrase* se associa à *mímesis*. A própria noção de realidade é questionável no romance, existindo a possibilidade de toda história ter sido arquitetada. Por outro lado, como fruto da ação do destino, tal como na tragédia, os acontecimentos criam uma espécie de tensão para o leitor, que fica à espera de que algo irremediável aconteça.

Sendo assim, Antônio Martins em seu relato dialoga diretamente com o leitor, ao longo da narrativa ele deixa pistas que despertam a curiosidade e isso ocorre desde o título que nos faz querer desvendar se existe mesmo a possibilidade de um crime ser delicado. Em alguns momentos, o narrador procura nos lembrar que a história se dá em primeira pessoa, o que reforça a impossibilidade de certezas para o leitor. Quanto ao julgamento do crime de estupro, temos como desfecho do romance a absolvição do personagem por falta de provas suficientes, mas, mesmo com este resultado, Martins, Inês e Brancatti e demais personagens não escapam do olhar julgador que emana dos leitores.

Portanto, nesta pesquisa seguiu-se um caminho de análise por meio do olhar sobre as artes e vimos Martins por meio do olhar dele, de espectador e voyeur, sobre Inês; sem isso, não seríamos capazes de vê-lo.

Além disso, a pesquisa revelou uma relação profunda e multifacetada entre as obras do escritor Sérgio Sant'Anna e as artes visuais, bem como o teatro. A riqueza imagética e a estrutura narrativa de seus textos frequentemente evocam elementos pictóricos e cênicos, demonstrando um diálogo constante com essas formas de expressão artística. Por meio desta investigação, as aproximações com a pintura e o teatro foram exploradas não apenas como influências ou referências, mas como parte integrante do processo criativo do autor.

Assim, esta dissertação pretende contribuir de forma significativa para os campos de Estudos Interartes e Estudos de Intermidialidade, ao lançar luz sobre como a obra de Sérgio Sant'Anna pode ser compreendida e analisada a partir dessas perspectivas. A intersecção entre literatura, artes visuais e teatro na obra do autor abre novas

possibilidades interpretativas, enriquecendo o entendimento de seu legado e oferecendo novos caminhos para futuras pesquisas.

Em conclusão, podemos afirmar que a literatura do escritor se desdobra como uma tela, rica em imagens e significados, onde cada leitura revela novas camadas de interpretação. Esta pesquisa representou nosso modo de contemplar e interpretar essa tela ao longo de nossos estudos, proporcionando um olhar específico sobre as nuances e detalhes da obra. No entanto, essa visão está longe de ser definitiva. Assim como uma obra de arte pode ser observada sob diferentes ângulos, nossa análise permanece aberta a novas interpretações e abordagens futuras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G. Z. O delicado crime da capa: delação, seqüestro e estupro dos sentidos. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, v. 14, n. 2, 2012.

ALMEIDA, Samira Pinto. **A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna [manuscrito]**: considerações sobre A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2015.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. À imagem do invisível: notas sobre contos de Sérgio Sant'Anna. **Temas & Matizes**, n. 6, 2024.

ARBEX, Márcia. O teatro da representação em “A mulher nua”, de Sérgio Sant'Anna. **Scripta. Uniandrade**, Curitiba, v. 16, n. 3, p. 43-47, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997. 202 p.

BARTHES, Roland. **Câmara clara: Nota sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 185 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012. 271 p.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 303 p.

BRANDÃO SANTOS, Luis Alberto. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2000. 128 p.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

DALCASTAGNÈ, R. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 3, p. 114-130, 2001. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200305>

_____. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29. Brasília, jan./jun. 2007.

_____. **O Prego e o Rinoceronte**. Rio de Janeiro: Zouk, 2021.

DEALTRY, Giovanna; GRACIANO, Igor Ximenes. **Sérgio Sant'Anna: cartografia crítica** (2022). Brasília: Edições Carolina, 2022. Ebook.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). **Sérgio Sant'Anna: um autor em cena**. Niterói: EdUFF, 2016. 161 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010. 260 p.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. Sete Elos da Afirmação. In: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOMES, Catarina Vaz Joaquim Simões. **Da teatralidade ao simulacro**: a condição empática do espectador Dissertação (Mestrado) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: PósLit/Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

JJ, Renan. Entre ninfas e meninas. In: DIAS, Ângela Maria; DALCASTAGNÈ, Regina. (Orgs.). Sérgio Sant'Anna: um autor em cena. 1. ed. Niterói: EdUFF, 2016. CANELLA, M. Sérgio Sant'Anna e as artes do olhar como substância literária. **Revista Linguagem: Estudos e Pesquisa**, Catalão, Goiás, v. 23, n. 2, p. 115-128, jul./dez. 2019.

LIEBIG, S. M. Narciso Acha Feio o que não é espelho. **Portal Literafro**, Belo Horizonte, 2017.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p.191-220, 2006.

_____. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaís F. N. (Orgs.). **Intermedialidade e Estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, Belo Horizonte: UFMG, v. 1, p. 47-69, 2012.

LUND, Hans. A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Trad. Thaís F. N. Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, v. 2, p. 171-188, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. **O instantâneo e o traço**: por uma poética fotoliterária em Nadja, de André Breton. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

MELLO, Jefferson Agostini. Artes da conspiração: figurações do intelectual em Um crime delicado de Sérgio Sant'Anna. **Teresa**, n. 10-11, p. 251-267, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116863>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

MENEZES, Roberto. A descrição pictural nos textos do olhar de Sérgio Sant'Anna. **Revista Laboratório Literatura e Experimentación**, v. 17, p. 1-12, 2017.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea Fapesp/Annablume, 2008, 244p.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução, introdução e notas J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

_____. **República**. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002. Trad. Enrico Corvisieri.

_____. **Parmênides, Político, Filebo, Lísis**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

PROUST, Marcel. Trad. Mario Quintana. **No caminho de Swann**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 247 p.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana L. de L. Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Orgs). **Intermidialidade e Estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v.1. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-45, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Minas Gerais: Autêntica, 2002. 191 p.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 128 p.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. In: RODRIGUES, Nelson. Teatro completo de Nelson Rodrigues. São Paulo: Nova Fronteira, 1943.

SANT'ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Re-lume Dumará, 1995.

_____. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**: contos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O conto não existe**. Recife: Cepe Editora, 2021.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Transgressão e duplo: um crime delicado, de sérgio sant'anna. In: Congresso Internacional de Literatura Brasileira Comparada. **Anais...** Campina Grande: Realize Editora, 2013. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4367>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

SANTOS, K. G. **Semioses da memória**: narrativa e crítica em Um crime delicado (1997), de Sérgio Sant'Anna. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2022.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SOUZA, Hellyny Silva Godoy de. **Interculturalidade e Psicanálise**: Um Crime Delicado de Sérgio Sant'Anna. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

TILLIER, Bertrand. Gérôme et la « cochonnerie » impressionniste. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n 16, jul./dez, 2011.

VILLANUA, Maria Dolores. **O escritor no palco**: representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos. 2012. Tese (Doutorado) – Brown University Library, 2012.