

O PERSONAGEM-ESCRITOR E A FICÇÃO COMO CRÍTICA*

THE CHARACTER-WRITER AND FICTION AS CRITICAL

Flávio Pereira Camargo
(UFG)¹

RESUMO: De acordo com Patricia Waugh (1984, p. 6), “o menor denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação daquela ficção”. São esses dois processos que ocupam, juntos, uma tensão formal que tenta eliminar a distinção entre criação e crítica. Podemos dizer que a metaficção tem um traço constante e específico: a existência, no corpo do texto, de um comentário

* Este trabalho contribui para o projeto de pesquisa intitulado “O personagem-escritor e a questão da narrativa metafictional”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq nº 444438/2014-9), vinculado ao grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq). Uma versão preliminar deste texto foi apresentada em forma de Comunicação Oral no **I Congresso Internacional de Língua Portuguesa: experiências culturais e linguístico-literárias lusófonas**, na Universidade de Santiago de Chile, em 2016.

¹ Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: camargolitera@gmail.com

crítico, reflexivo e consciente do narrador ou de um personagem-escritor sobre os procedimentos de composição do próprio romance. Partindo de estudos teóricos sobre a metaficção (HUTCHEON, 1985; OMMUNDSEN, 1993; WAUGH, 1984), propomos a análise do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997.

PALAVRAS-CHAVE: personagem-escritor, metaficção, Sérgio Sant’Anna, literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT: According to Patricia Waugh (1984, p 6), “the lowest common denominator of metafiction is simultaneously creating a fiction and make a statement on the creation of that fiction”. These are two processes that hold together a formal tension that tries to eliminate the distinction between creation and criticism. We can say that metafiction has a constant and specific feature: the existence, in the text of a critical review, reflective and conscious of the narrator or a character-writer on the compositional procedures of the novel itself. Starting from theoretical studies of metafiction (HUTCHEON, 1985; OMMUNDSEN, 1993; WAUGH, 1984), we propose the analysis of the novel *Um crime delicado*, by Sérgio Sant’Anna, published in 1997.

KEYWORDS: character-writer, metafiction, Sérgio Sant’Anna, contemporary Brazilian literature.

A experimentação literária e o autoquestionamento da literatura negam, às vezes, explicitamente, as fronteiras entre os gêneros. Entretanto, “os gêneros não desaparecem totalmente, mas suas fronteiras continuam modificando-se, apagando-se até o indiscernível, produzindo obras que não correspondem a *uma* só categoria” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 142, grifo do autor).

Neste sentido, na narrativa metaficcional (HUTCHEON, 1985; OMMUNDSEN, 1993; WAUGH, 1984) há uma visão lúcida

do caráter fictício da narração e uma ruptura com as formas tradicionais da narrativa realista, pois a noção de ficcionalidade é questionada no corpo do próprio romance. Acreditamos que tais procedimentos estejam na origem do caráter experimental desse tipo de narrativa, uma vez que “é no romance que toda experimentação acaba por encontrar seu lugar predileto” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1979, p. 147), pois ocorre aí um questionamento da forma romanesca e de seu próprio fundamento – sua estrutura, sua textura.

É exatamente esse autoquestionamento que leva à produção de novas formas romanescas na contemporaneidade, como sói ocorrer no romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997. Trata-se de uma narrativa que se dobra sobre si mesma, na qual o escritor Sérgio Sant’Anna dá continuidade àquelas experimentações por ele empreendidas em romances anteriores, a exemplo do que ocorre em *As confissões de Ralfo* – Uma autobiografia imaginária (1975), e em *Simulacros* (1977), entre outras obras.

O enredo de *Um crime delicado* refere-se, de modo geral, a uma narrativa na qual o protagonista Antônio Martins, um crítico de teatro exerce a dupla função de narrador e de personagem-escritor no romance denominado por ele como uma “peça escrita”, para tentar se defender da acusação de um suposto crime cometido por ele: o estupro da bela, jovem e coxa Maria Inês de Jesus, modelo do artista plástico Vitório Brancatti.

Trata-se, portanto, de uma narrativa que é, por excelência, dobradiça (SÜSSEKIND, 2003), com um tom ao mesmo tempo confessional e analítico, decorrente das interrupções e das digressões de Antônio Martins, personagem-escritor, crítico de teatro, e narrador que apresenta ao leitor, retrospectivamente, o relato de seu drama após ter sido acusado de um “crime delicado” que julga não ter cometido.

Há, no decorrer dessa narrativa um embate entre o crítico e o artista, entre a arte e a crítica, representados respectivamente pelo

crítico Antônio Martins e pelo artista plástico Vítório Brancatti. A obra deste pode ser considerada um *work in progress* em decorrência de uma mescla entre a pintura e a instalação que, por um lado, acaba por absorver e envolver em seu cenário o próprio crítico Antônio Martins como um de seus personagens, e, por outro lado, o artista e sua obra também são incorporados à reflexão crítica de Antônio Martins ao escrever sua própria peça de defesa.

O personagem-escritor busca uma compreensão, por meio de sua escrita e de suas reflexões de ordem teórica e crítica, de uma verdade plausível sobre sua relação com Inês, mas acaba descobrindo que as verdades são, na realidade, criadas pela própria linguagem, remetendo o leitor atento a uma reflexão sobre a representação da realidade tanto no âmbito das artes plásticas e do teatro, quanto no da própria seara literária.

O romance *Um crime delicado* está estruturado em três partes que se complementam e que fazem referência a três momentos distintos na vida de Antônio Martins. Na primeira, Antônio Martins explica ao leitor o porquê da escrita do romance, assim como ele revela como e onde conheceu Inês e o desencadeamento desse encontro em sua vida, entre outros aspectos que são mesclados aos demais. Na segunda parte, o personagem-escritor relata ao leitor, com tintas realistas, o momento de sua conjunção carnal com Inês e suas consequências, entre as quais a abertura do processo criminal contra ele por estupro. Na terceira e última parte, Antônio Martins expõe ao leitor, entre outros aspectos, o sucesso da obra de Vítório Brancatti e de Inês graças à divulgação midiática do caso Inês, como ficou conhecido o episódio da acusação de estupro.

No decorrer de seu relato, o personagem-escritor inúmeras vezes interrompe sua narrativa para refletir sobre os elementos composicionais constitutivos do próprio romance e sobre a arte de modo geral.

O início do relato de Antônio Martins apresenta uma clave memorialística, considerando-se o seu esforço consciente para a reconstituição dos fatos e dos acontecimentos considerados por ele

como verdadeiros para tentar se defender da acusação de um crime delicado contra Inês e, ao mesmo tempo, para convencer o seu leitor de que ele também pode ter sido vítima de um plano estrategicamente pensado, elaborado e desenvolvido por Vitório Brancatti com o auxílio de Inês, sua protegida, para seduzir Antônio Martins e, a partir daí, conseguirem notoriedade.

Devemos advertir ao leitor que, no caso de *Um crime delicado*, estamos diante de uma narrativa em que há a presença de um sujeito na escritura (KRYNSKI, 2007). Neste caso, o leitor se depara o tempo todo com constantes intervenções subjetivas, pois temos, no caso do romance em questão, um personagem-escritor que exerce a função de crítico de teatro, e, ao mesmo tempo, a de narrador, responsável direto pela escolha do que e de como serão narrados os acontecimentos e os fatos que ele julga serem importantes em sua defesa. Temos, portanto, uma questão referente à perspectiva narrativa à qual o leitor deve estar atento, sobretudo o que se refere à representação da personagem feminina, Inês.

Na produção contemporânea há certa tendência por parte do narrador em fazer interrupções e digressões que se intercalam na narrativa. É o que faz Antônio Martins ao dispor os acontecimentos e fatos referentes à Inês, mesclados a outras situações ou às suas reflexões sobre a arte, de modo geral. É o que verificamos no momento em que o personagem-escritor passa da narração da cena no Café Lamas para uma reflexão sobre o papel do crítico e sua relação com a sociedade, com a realidade empírica.

Para ele, um homem de seus cinquenta anos, encerrado em sua solidão, o seu trabalho como crítico demanda dele uma racionalidade exacerbada e aguçada. Além disso, em alguns momentos, o crítico se vale da ironia como recurso estratégico para criticar, analisar e comentar a encenação de alguma peça teatral. De modo geral, a sociedade, segundo ele, vê o crítico ou o intelectual como um homem singular, arredio da vida social e cultural, alheio aos problemas cotidianos, sociais e econômicos. No entanto, ele

afirma que, apesar de desempenhar com certo zelo a sua função como crítico de teatro, ele não consegue “evitar a realidade externa, a rua” (SANT’ANNA, 1997, p. 12).

Posterior ao evento do Café, certo dia, quando Antônio Martins descia os degraus do largo do Machado para adentrar na estação de trem, sentiu uma premonição de que algo estava para acontecer, e de fato ocorreu que, nas escadas rolantes, enquanto descia, caiu atrás dele Inês, que foi devidamente amparada de modo instintivo por ele, que percebeu e gravou em sua memória a leveza de seu corpo: “Reconheci-a como a moça que me impressionara no Café, o que os eventuais leitores desta peça escrita já terão antecipado há muito” (SANT’ANNA, 1997, p. 14).

Além do reconhecimento de Antônio Martins de que a mulher que ele ampara é Inês, o que salta aos olhos do leitor é o fato de ele, enquanto narrador/crítico e personagem-escritor, estabelecer um diálogo com seu leitor, isto é, ele interrompe a “peça escrita” para tecer um comentário de ordem crítica sobre a sua própria narrativa. Até então ele não havia percebido que ela era coxa, mas esse fato, ao invés de provocar nele certa repulsa, causa-lhe um maior fascínio e admiração por ela, por ser “[u]ma beleza que *aquela* imperfeição só realçava” (SANT’ANNA, 1997, p. 32, grifo do autor), despertando ainda mais seus desejos recônditos.

Em um primeiro momento, essa afirmação demonstra ao leitor que a narrativa com a qual ele se depara é, na verdade, uma peça escrita, remetendo ao seu caráter fictício e à encenação de ações pelos personagens que nela estão inseridos. Em um segundo momento, considerando-se este aspecto, temos aí dados preliminares que contribuem para a composição de uma das personagens dessa peça escrita – Inês –, além de o narrador/crítico revelar ao leitor os espaços nos quais as ações das personagens da peça se passam, como, por exemplo, o largo do Machado, o Bar Lamas, denominado pelo personagem-escritor como “Café Lamas”, a Rua Marquês de Abrantes, entre outros espaços urbanos da cidade do Rio de Janeiro.

Um crime delicado trata-se de uma narrativa metaficcional², uma peça escrita, teatral, que explicita a sua encenação ao leitor, revelando o próprio caráter fictício tanto da narrativa quanto do próprio narrador/crítico nesse jogo de espelhos: “Mas antes que o meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo enquanto narro – tive a idéia de olhar para trás” (SANT’ANNA, 1997, p. 14). Personagem de sua própria peça escrita, o personagem-escritor vê sua imagem desdobrada, espelhada na narrativa tecida por ele, revelando ao leitor sua artificialidade, fruto de um exercício rigoroso no processo de escrita. O narrador/crítico tenta, pois, criar uma verdade, por meio de uma linguagem teatral e, ao mesmo tempo, crítica, para convencer o seu leitor – este, por sua vez, é levado a reconhecer o caráter artificial do relato.

Em outro momento, referindo-se a Inês, o narrador/crítico afirma: “Mas a honestidade me obriga a admitir que se a mulher não tivesse aqueles dentes muito brancos e pequenos, os olhos negros – uma beleza singular, enfim, e algo estranha, que me movia a decifrá-la –, com toda certeza eu não teria voltado” (SANT’ANNA, 1997, p. 14). Antônio Martins, atraído pela bela e jovem coxa, vê-se tentado a voltar para ajudá-la até chegar ao seu apartamento, pois quer decifrar a mulher que desperta nele certo desejo.

A referência à decifração da mulher pode ser compreendida como uma metáfora da própria obra artística de Vitório Brancatti, a tela *A modelo*, e também do próprio texto escrito por Antônio Martins – a peça escrita. O crítico, ao estabelecer uma relação de conjunção carnal com Inês, julga decifrar a mulher que possui. Mais do que isso, ele acaba por decifrar, pelo menos parcialmente, a obra plástica de Vitório Brancatti.

Nesse sentido, o ato sexual entre Inês e o crítico pode ser compreendido como a própria crítica da obra, que é dissecada no decorrer da narrativa pelo personagem-escritor, que penetra nas entranhas de sua narrativa, em suas linhas e entrelinhas, mostrando suas camadas mais profundas ao leitor, inclusive as sobreposições

de diferentes registros em sua composição, como, por exemplo, a imbricação entre ensaio e ficção.

Esta imbricação entre ensaio e ficção é evidenciada, sobretudo, na parte em que o personagem-escritor apresenta ao leitor o enredo da peça teatral *Folhas de Outono*, para, em seguida, comentar crítica e analiticamente sua encenação. É válido ressaltar que essa recensão crítica feita por Antônio Martins sobre a referida peça é, na verdade, o próprio capítulo que lemos, ou seja, há aí uma sobreposição de registros de diferentes dicções – o da crítica que se mescla e se funde ao da ficção – por meio dos quais ele irá problematizar várias estratégias referentes à composição da peça, tais como o cenário e a disposição dos móveis, a performance dos atores, o tempo, e o próprio enredo.

O personagem-escritor, em sua análise da peça *Folhas de Outono*, se detém em uma reflexão sobre o tempo para afirmar que, sendo um elemento básico e constitutivo das narrativas – teatral ou épica –, ele é inventado, criado à revelia do autor da peça de teatro, ou do romance, e, no caso dele, de sua peça escrita. Por ser um tempo ficcional, as ações que se desenvolvem e se desencadeiam nele também podem ser consideradas artificiais, principalmente a teatralidade e a simulação de uma relação amorosa na trama teatral.

Mas não seria a própria peça escrita de Antônio Martins balizada pela teatralidade e pela simulação? Assim como o tempo da peça teatral é ficcional, outra leitura possível é a própria natureza inventiva da narrativa que está sendo tecida pelo personagem-escritor que busca a compreensão de uma verdade empírica ou das possíveis verdades que podem ser criadas pela linguagem.

As digressões teóricas e teatrais do personagem-escritor expõem ao leitor a sua subjetividade inerente à sua crítica da peça *Folhas de Outono*, pois ele se deixa levar pela imagem de Inês, isto é, ele acaba por cair na armadilha condenada por ele: a entrega do crítico à catarse nele provocada pela obra de arte no momento de criticá-la: “confesso que escrevia pensando em Inês, desejando que

ela lesse aquela matéria. Um pequeno delito crítico” (SANT’ANNA, 1997, p. 21).

Nessa narrativa em camadas, que vão se desdobrando continuamente, a subjetividade do narrador, sujeito inscrito na escritura, interfere de modo significativo na seleção, na disposição e na narração dos fatos e das ações dos personagens envolvidos nessa “peça de natureza quase processual”, fruto das inúmeras digressões e interrupções do fluxo narrativo por Antônio Martins.

Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante.

Prefiro, no entanto, obedecer a certas prioridades, hierarquias, dentro do todo que aqui se narra, para ir direto à manhã seguinte a esse encontro [...]. Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se então não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase-certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera a partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além de apreensão, culpa (SANT’ANNA, 1997, p. 23).

Há, nessa passagem, uma evidente parcialidade do personagem-escritor, tanto na escolha dos fatos e das ações a serem narradas, quanto na organização de sua disposição, inclusive no próprio silêncio que é, de certa forma, imposto a Inês. Além disso, o leitor percebe que essa fragmentação da narrativa é decorrente, em parte, de uma tentativa de o personagem-escritor recuperar, com o auxílio da memória, o encontro que teve com Inês em certa noite, e também do fato de ele ter amnésia alcoólica após beber em excesso.

A suposta amnésia parcial ou total, que acomete Antônio Martins após o excesso de bebida, pode ser compreendida como

um estratagema para convencer o leitor ou de sua inocência ou de que o crime delicado cometido por ele contra Inês foi, de certa forma, bloqueado em sua memória, graças à amnésia alcoólica. São os lapsos de memória que provocam nele o sentimento de culpa e de apreensão em relação à violação da intimidade de Inês, sendo, pois, o motor para que ele tente criar para o seu leitor uma ilusão de verdade em sua defesa.

Ao resgatar a imagem do apartamento de Inês, Antônio Martins percebe que, na verdade, aquele espaço foi devidamente criado e ali instalado por Vitório Brancatti. Trata-se de um cenário cuja disposição dos móveis e dos objetos que o constituem funcionam como elementos composicionais de um espaço cênico no qual Inês está inserida e nele se movimenta. Nesse *work in progress* de Vitório Brancatti, o crítico torna-se um ator, desempenhando o papel atribuído a ele pelo artista plástico.

Na composição do cenário, o crítico destaca alguns dos instrumentos utilizados pelo artista em seu processo de criação, tais como um cavalete de pintura, o cheiro de tinta, e a tela que julga estar em branco, que pode ser compreendida como uma metáfora da própria folha em branco sobre a qual se debruça o personagem-escritor em seu ofício. A composição do quadro em sua totalidade ocorre de forma fragmentada, mesclando ficção e realidade.

Nesse processo de reconstituição dos fatos, a construção da personagem feminina se dá única e exclusivamente pelo olhar do crítico de teatro, aparentemente educado e sagaz no trato com as palavras. Além disso, a fragilidade de Inês e a necessidade que o personagem-escritor admite sentir de protegê-la não seriam elementos motivadores e desencadeadores do desejo e do impulso sexual de Antônio Martins?

Afinal, o tempo todo ele faz conjecturas sobre os possíveis sentimentos de Inês por ele, sentindo inclusive ciúmes dela ao saber que ela é a modelo de Vitório Brancatti. Essas conjecturas são utilizadas por ele, inclusive para se defender em sua peça processual,

ao afirmar em um dado momento que ela parecia ser uma mulher dissimulada, o que nos remete a uma avaliação pejorativa de Antônio Martins, que tenta denegrir a imagem de Inês diante do leitor para se defender, em uma tentativa de transpor a culpa de seu ato criminoso para a própria mulher, que, segundo ele, foi condescendente ao permitir a conjunção carnal.

No caso do crítico, a afeição se mescla à perversão, à medida que ele se apropria indevidamente do corpo de Inês, que, supostamente, estava inconsciente. Mas como se explica o fato de ele ter tido a nítida impressão de tê-la visto abrir os olhos? Não estaria Inês desempenhando uma performance? Afinal, era preciso enredar e seduzir o crítico em sua trama, em seu cenário, em sua instalação preparada por Vitório Brancatti anteriormente para que, a partir do processo criminal, se desencadeasse o sucesso do artista e de sua modelo.

Nessa reconstituição do encontro entre Inês e o crítico prevalece a fragmentação das imagens, que se justapõem continuamente em uma tentativa de ele apreender a sua totalidade.

Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir, aqui, a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas, como a da muleta e a da tela sobre o cavalete, ou de sons, como os do trompete, e cheiros, como o de tinta e, ainda mais tênue, o de perfume (SANT'ANNA, 1997, p. 29).

A superposição de sensações e de imagens é decorrente de uma sobreposição de distintos registros da crítica, da ficção, do teatro, do memorialístico e do jornalístico. Paralelo a esse procedimento, o personagem-escritor examina a própria peça escrita por ele, remetendo o leitor a uma *mimesis do processo* (HUTCHEON, 1985), a uma narrativa em que o leitor se depara o tempo todo com

os questionamentos acerca dos procedimentos de composição interna da obra.

Com a mente ora exaltada ora profundamente abatida, de acordo com os presságios, se pode dizer assim, sobre a noite anterior, ao sabor da ressaca, *eu tinha uma investigação interna a fazer*: como era exatamente Inês, o que acontecera depois que deixáramos o restaurante? Quem sabe reconstituindo o princípio, quando eu ainda estava sóbrio, poderia vislumbrar o fim? (SANT'ANNA, 1997, p. 27, grifos nossos).

A investigação interna a que se refere o personagem-escritor tem como objetivo decifrar os acontecimentos de uma realidade exterior referentes ao seu encontro com Inês, e também àqueles procedimentos de uma realidade interior da própria narrativa, peça escrita por ele, de modo a apurar as possíveis verdades criadas pela linguagem. Ao decifrar a mulher, ele decifra sua própria peça escrita:

é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. Uma realidade em que voltava a destacar-se – destaca-se também agora, enquanto escrevo – a presença do biombo, o biombo negro com ramagens prateadas (SANT'ANNA, 1997, p. 29-30).

A dificuldade em recompor e organizar devidamente a multiplicidade de imagens e de fragmentos que se sobrepõem é reconhecida e admitida pelo personagem-escritor, que explicita mais uma vez as engrenagens da narrativa ao leitor, principalmente a sua tentativa em recriar, por meio da representação literária, portanto ficcional, uma dada realidade. Afinal, ele é o responsável por criar e reconstruir cenas e acontecimentos; enfim, Antônio Martins fabrica uma realidade com todas as suas nuances em uma tentativa de compreensão de uma verdade que é criada pela própria linguagem,

expondo ao leitor uma reflexão sobre a tensão que se estabelece entre ficção *versus* realidade.

O personagem-escritor, ao escrever uma peça da qual participa também como personagem, exercendo o duplo papel de autor e de ator, busca a compreensão de uma verdade; só que seu conceito, como se sabe, é relativo e está associado às distintas perspectivas narrativas. Nesse caso, temos apenas a perspectiva de Antônio Martins, que nos apresenta sua versão dos fatos, permeada por uma subjetividade latente em seu discurso. Portanto, essa verdade que é apresentada ao leitor, embora de forma fragmentária, é passível de questionamentos, pois se trata de um narrador suspeito, que exige do leitor uma desconfiança em relação ao que é narrado por Antônio Martins.

Como o seu corpo era leve!

Foi essa a sensação física, nítida em mim, repetindo a da escada do metrô, que acabou por completar, ali na fila, todo um processo mnemônico pleno de alegria e terror, detonado, inicialmente, pela aliteração que fundia o desejo ao castigo. Pois, subitamente, aquele que a transportava nos braços era eu.

Procurarei ser o mais factual possível a partir de agora, para descrever a sequência de atos que foi se formando em minha memória, como se eu organizasse numa seleção quase arbitrária de gestos que eu ia executando no momento mesmo de sua reconstituição (SANT'ANNA, 1997, p. 35).

Eis a encenação da peça teatral escrita pelo narrador/crítico e sua pretensa objetividade para reproduzir fielmente as cenas memoradas por ele. Antônio Martins encontra-se inserido no cenário instalado no próprio apartamento de Inês, no qual ela também desempenha com certa desenvoltura o seu papel ao seduzir o crítico. É certo que esse julgamento advém daquela subjetividade do narrador que acaba interferindo, de alguma maneira, na interpretação do texto, de modo a guiar o leitor e a convencê-lo de sua inocência, que, diga-se de passagem, é questionável.

Esse questionamento das atitudes do personagem-escritor advém do fato de ele ter tomado em seus braços Inês, que estava desacordada, tê-la transportado do divã para a cama e, principalmente, por ter retirado o seu lençol e as suas sapatilhas, deixando-a apenas com uma camisola, transparente, que revelava a sensualidade de seu corpo distendido na cama, em seus braços. É a partir desse momento que Antônio Martins passa a acariciar o corpo de Inês, sobretudo os seus pés, remetendo o leitor ao fetiche masculino pelos pés das mulheres, despertando ainda mais a libido e o desejo de Antônio Martins: “Senti um arrebatamento que posso traduzir como a descoberta em mim de uma força delicada” (SANT’ANNA, 1997, p. 36). É justamente esta força delicada que impulsiona o desejo de Antônio Martins em possuir Inês em sua completude, principalmente após a sua camisola se entreabrir e deixar entrever, por uma fenda, parte de seu corpo.

Apesar de todos esses indícios, além de Antônio Martins ter observado minuciosamente os seios, as pernas, o rosto, os cabelos e a própria pele de Inês, o crítico vê-se forçado a admitir: “Não cheguei a sentir um desejo físico concreto”, para logo em seguida afirmar que cobriu o corpo de Inês “antes de apagar a luz do abajur. Não é uma defesa, mas uma constatação” (SANT’ANNA, 1997, p. 37). Eis uma estratégia ardilosa do personagem-escritor ao relatar o que se passou naquela noite. É ele o responsável por dispor os acontecimentos, é dele a responsabilidade pela representação, pela criação da peça escrita, portanto, a narrativa de Antônio Martins está nitidamente impregnada por aspectos subjetivos.

Antônio Martins, com sua “força delicada”, sente sim um desejo de dar carinho a Inês. O que para ele é visto como “carinho”, talvez tenha sido, na verdade, um ato sexual, pelos indícios de seu próprio texto. A narrativa de Antônio Martins apresenta uma dicção memorialística, e a memória é, por excelência, seletiva, apagando de nosso subconsciente aquilo que pode de alguma forma nos desestabilizar. Talvez por isso o crítico não consiga, nesse momento,

resgatar os *flashes* de sua conjunção carnal com Inês, se é que de fato houve a concretização do ato na noite em que esteve com ela.

Há, ainda, outro aspecto a ser abordado: Inês estava, supostamente, inconsciente, mas como explicar o fato de Antônio Martins ter a impressão de que ela estava com os olhos abertos? Estaria Inês dormindo? Se, de fato, ela trama essa encenação e o desenvolvimento de sua performance com Vitório Brancatti para seduzir Antônio Martins, a estratégia, como vimos, parece ter obtido sucesso.

Talvez Inês não seja, de todo, inocente, pura, frágil e desprotegida, nessa peça de natureza quase processual, mesmo porque ela é *A modelo* de Vitório Brancatti, que a sustenta e, inclusive, custeia suas despesas, além de instalar no apartamento dela um cenário criado ao seu bel prazer para que Inês se movimentasse nele. Tudo o que ocorre no apartamento é, na verdade, uma encenação, uma performance de atores no palco da vida, de tal forma que o personagem-escritor tenta, de todas as formas possíveis, eximir-se do sentimento de culpa, provocado principalmente pelo lapso de memória: “a sequência de atos que eu narrara para mim mesmo fora produzida por uma memória prejudicada, deixando vazios que possivelmente encobririam algum ato que minha mente não ousava trazer à tona” (SANT’ANNA, 1997, p. 38).

A dúvida se instaura e provoca em Antônio Martins questionamentos sobre seus atos na noite em que esteve com Inês. Portanto, são esses espaços vazios – deixados pela memória, e também na própria escrita da peça do crítico – que nos possibilitam perscrutar as fendas, em uma tentativa de penetrar nas camadas mais profundas dos níveis de leitura e de compreensão da obra. Antônio Martins, como um jogador experiente, joga com os fatos e com a sua disposição no decorrer da narrativa.

Nesse sentido, ele joga com a própria representação ficcional, durante seu processo de criação, e com a verdade que ele almeja resgatar, mas a verdade é também uma criação da própria linguagem, por meio da qual criamos mundos possíveis.

No dia seguinte a esse encontro entre Inês e Antônio Martins, este é convidado gentilmente pela modelo para comparecer à mostra coletiva d'*Os divergentes*. O convite foi feito por meio de um bilhete escrito por Inês e deixado na portaria do prédio onde o crítico reside.

O que ocorre é que, ao ler o bilhete, ele continua fazendo conjecturas sobre os sentimentos da jovem modelo por ele, interpretando o fato de ela ter escrito o bilhete de próprio punho, em papel cor-de-rosa e suavemente perfumado, como um sinal de que ela não guardara nenhuma mágoa do encontro na noite anterior.

Inês, em seu bilhete, mantém ou procura manter uma relação amistosa, mas sem demonstrar indícios de sentimentos afetivos pelo crítico Antônio Martins ou ressentimentos por algum delito cometido por ele. A impressão que o leitor tem é de que Inês e Vitório Brancatti, de fato, já conheciam o crítico desde o primeiro instante em que o viram no Café Lamas, e de que eles também já deviam ter conhecimento dos seus hábitos. O fato de ela afirmar que leu no jornal a crítica sobre a peça *Folhas de Outono*, na qual o crítico comete o delito de se deixar levar pela subjetividade e pela lembrança de Inês, mostra ao leitor que, ao que parece, a estratégia empreendida por ela e pelo artista plástico está funcionando.

Outro aspecto que merece atenção é o fato de o bilhete, assim como a crítica ensaística sobre as peças teatrais e os recortes de jornais, ser um elemento constitutivo da linguagem que compõe a peça escrita por Antônio Martins, o que nos remete à plasticidade e à maleabilidade do gênero romance para assimilar outros gêneros literários e não literários em sua composição (BAHKTIN, 1998, p. 400). Aliás, tanto o bilhete quanto a carta que o crítico escreve e envia para Inês estão em duplo destaque no texto, recuados com espaço entre as partes que os precedem e também estão em itálico, justamente para reafirmar que são gêneros não literários.

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio

de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os “pré-textos”, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade (SANT’ANNA, 1997, p. 50).

Nesta passagem, a narrativa, enquanto *mimesis do processo*, é novamente evidenciada ao leitor no momento em que o personagem-escritor se propõe a decifrar e a ler o bilhete em suas linhas e entrelinhas, preenchendo os seus subentendidos e os seus espaços em branco. Ao mesmo tempo, ele se refere ao trabalho do escritor com a palavra, ao fazer referência ao processo artesanal do artista, a um labor que demanda do escritor certo esforço e acuidade em sua criação ficcional, pois a narrativa é um laboratório aberto a todas as experimentações possíveis empreendidas pelo escritor.

Na passagem “o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações”, percebemos o espelhamento da própria narrativa, uma ficção dobradiça, por meio da qual o personagem-escritor se propõe a problematizar, logo em seguida, questões referentes à representação ficcional *versus* realidade. Ele admite, portanto, a impossibilidade de a arte, de modo geral, conseguir representar fotograficamente uma realidade empírica, pois a partir do momento em que o artista se propõe a representar essa realidade, seja ela qual for, ele está apenas partindo de um ponto da realidade para transformá-lo, recriá-lo artisticamente.

Enfim, a representação ficcional não implica necessariamente uma correspondência direta e certa com uma realidade empírica, o que leva Antônio Martins a admitir ao leitor desatento, que a peça escrita por ele “inexiste na realidade”, explicitando, mais uma vez, o seu caráter ficcional, inventivo, em um constante jogo de espelhamento, próprio de uma ficção dobradiça, de uma narrativa metaficcional.

Essa crítica é estendida, inclusive, a alguns dos artistas da mostra d'Os *divergentes*, em decorrência de haver em algumas das telas um excessivo realismo brutal e em outras um “realismo mais inofensivo” (SANT’ANNA, 1997, p. 53). Fato que nos remete a certa tendência do retorno do realismo ou do hiper-realismo nas artes plásticas e na literatura contemporânea, assim como aquela multiplicidade de suportes e de tendências na arte produzida recentemente, fato que é constatado pelo próprio crítico Antônio Martins.

A mostra justificava o seu nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil detectar tendências ou valores nítidos neste final de século, ao contrário de seu princípio, como divergiam entre si. Fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sob aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões (SANT’ANNA, 1997, p. 52-53).

A discussão sobre a fertilidade, a multiplicidade e a qualidade da arte e da literatura contemporânea, proposta por Beatriz Resende (2008), podem ser evidenciadas, na passagem supracitada, no discurso do crítico Antônio Martins. Além disso, ele estende sua reflexão sobre outro aspecto inerente à literatura e à arte contemporânea, a sua relação com o mercado, principalmente com os salões e as galerias de arte, considerados espaços tradicionais. Talvez por isso mesmo a exposição tenha ocorrido fora de um desses ambientes, justamente para romper com o tradicional, com o convencional.

Associada a essa ponderação crítica sobre os espaços tradicionalmente destinados às exposições de arte, há uma reflexão que abarca a recepção dessa produção na contemporaneidade, pois a arte produzida com o auxílio de novos suportes e técnicas provoca o seu espectador e nele, por vezes, é capaz de suscitar certo choque devido às inovações propaladas pela arte e pela literatura contemporânea, pois o espectador está acostumado aos suportes e às técnicas mais tradicionais.

É na exposição d'*Os divergentes* que Antônio Martins espera encontrar Inês, o que não ocorre, pois ela não comparece. No entanto, o crítico se depara com o quadro, pintado por Vitório Brancatti, que se encontra estrategicamente localizado em uma das paredes da exposição. Ao se deparar com a tela, ele se dá conta de que está diante de uma obra que tenta representar o cenário criado no apartamento de Inês, assim como a própria modelo, cujo nome artístico é Inês Brancatti e não Maria Inês de Jesus, seu nome de batismo.

Inês usa o sobrenome de Vitório Brancatti em seu nome artístico e, como artista que é, pelos indícios do texto, planeja e leva adiante a sedução do crítico de teatro, de modo a colocá-lo em contato com a obra de Vitório Brancatti, especialmente, com a tela *A modelo*, em que há uma representação de Inês no cenário instalado em seu apartamento pelo artista plástico, que é “como um verdadeiro pai” para ela.

Apesar de haver na tela uma tentativa de criar uma ilusão referencial ou uma ilusão de realidade, cara aos artistas realistas, decorrente de uma representação que se quer muito próxima da realidade empírica, a problematização da própria representação mimética é instaurada, conscientemente ou não, por Vitório Brancatti, a partir do momento em que o artista põe, no cenário instalado no apartamento de Inês, uma tela aparentemente em branco, em um cavalete, próxima a pincéis e tintas, sobre a qual repousa uma muleta que, aliás, não é usada por Inês em momento algum.

A representação do cenário e da própria Inês ocorre por uma perspectiva diversa daquela de Antônio Martins, pois a tela está, na verdade, pincelada levemente com cores claras que remetem a um céu de cor azul celestial e ao mesmo tempo a tonalidades prateadas, direcionando o espectador da obra artística de Vitório Brancatti a uma reflexão sobre as possibilidades de criação, de representação de uma dada realidade pela arte.

Além disso, o pintor expõe ao seu espectador os materiais empregados em sua criação: os objetos e os móveis utilizados no

cenário instalado, criado, no apartamento de Inês, o jogo de luz e de sombras, a disposição dos móveis e da própria modelo, Inês, parcialmente escondida atrás do biombo, assim como os espaços em branco na tela, à espera do artista para criar mundos ou realidades possíveis através da própria arte.

Outro aspecto que é problematizado, no decorrer da narrativa, diz respeito à dicção ensaística do personagem-escritor que é retomada no exato momento em que há, novamente, a inserção no romance, de forma consciente e deliberada, de várias recensões críticas referentes a peças teatrais que Antônio Martins assistiu, entre as quais estão a adaptação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e a peça *Albertine*, baseada na obra de Marcel Proust. Afinal, em “uma narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício” (SANT’ANNA, 1997, p. 83).

Em ambas as recensões críticas, o que nos interessa, de fato, são aquelas questões sobre o processo de adaptação teatral, que, na maioria das vezes, distorcem o texto-base. No caso da adaptação de *Vestido de noiva*, há uma crítica severa “à ausência dos véus do pecado e das proibições” (SANT’ANNA, 1997, p. 75) em decorrência de uma releitura ou de uma adaptação que resvala para o pornográfico, esquecendo a autora da peça que este recurso nunca esteve na base do teatro de Nelson Rodrigues, “pois a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças [do autor], provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções, que explodem surdamente” (SANT’ANNA, 1997, p. 67).

A crítica de Antônio Martins também se estende à obra de *Os divergentes*, na segunda parte do livro, quando o crítico faz um julgamento de valor das obras ali expostas, principalmente referente à de Vitório Brancatti. No entanto, para o personagem-escritor, a obra de Vitório Brancatti revela uma espécie de “*ready-made* duchampiano, isso se não fosse tudo fruto de um acaso dissociado

do jogo de Duchamp” (SANT’ANNA, 1997, p. 91). A referência a Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta francês do século XX, considerado o precursor da arte conceitual, é significativa, pois ele foi o responsável pela introdução do conceito de *ready-made*, que consistia em transpor um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como objeto artístico, para o campo das artes. É justamente o que ocorre com a obra de Vitório Brancatti, ao introduzir elementos da vida cotidiana no cenário criado por ele no apartamento de Inês, inclusive considerando Antônio Martins como um de seus atores em sua instalação.

Trata-se, portanto, de um processo de retomada de técnicas já utilizadas anteriormente. Para Antônio Martins, há o fato de que a perspectiva da tela, “para uma cena que se desdobrava em profundidade, era um tanto chapada, aproximando e realçando os elementos de fundo – a tela no cavalete, a muleta e o divã – sem ofuscar o principal” (SANT’ANNA, 1997, p. 89). O leitor percebe que o personagem-escritor retoma as suas discussões sobre a obra de Vitório Brancatti no decorrer de praticamente todo o seu relato – marcado pelas constantes e conscientes digressões críticas –, de modo que sua apreciação estética da obra revela, entre outros elementos composicionais, a técnica empreendida pelo artista para criar um efeito de desdobramento e de profundidade.

Assim como a cena se desdobra em profundidade, a peça escrita pelo personagem-escritor também se apresenta em camadas encaixadas, em abismo, o que nos remete a uma narrativa dobradiça, na qual o crítico anseia pela compreensão de uma verdade, que se “oculta sob uma camada de disfarces, ou no caso, talvez fosse melhor dizer, de tinta” (SANT’ANNA, 1997, p. 98).

É nessa parte da narrativa que o personagem-escritor resgata o momento em que foi novamente ao apartamento de Inês, em um final de tarde, convidado por ela para tomar um chá. Inês, como sempre, vestida sobriamente e de modo elegante, ao mesmo tempo, desperta em Antônio Martins o seu desejo e a sua libido, embora,

aparentemente, esse não fosse seu objetivo principal, mas, para o narrador, o artifício de Inês talvez seja necessariamente transparecer o mais natural possível naquele cenário instalado em seu apartamento por Vitório Brancatti:

Como se trata de uma peça escrita, de natureza quase processual, devemos nos ater a essa representação de Inês que vai sendo construída e realimentada no decorrer da narrativa, de modo a indicar ao leitor que ela é ou foi a responsável por ele ter cometido um crime delicado. Aliás, em suas conjecturas sobre os possíveis sentimentos de Inês, Antônio Martins, partindo do pressuposto de que realmente possuiu Inês em um momento anterior, julga que ela, naturalmente, estaria querendo reviver o passado, ou seja, na perspectiva de Antônio Martins ela estaria usando de um artifício – o convite para um chá – para seduzi-lo novamente.

O que ocorre é que, possesso de ciúme ao perceber que o apartamento de Inês é, na verdade, um cenário para que ela se movimente nele ao bel prazer do artista plástico para quem trabalha como modelo, Antônio Martins acua e julga Inês, provocando nela certo mal-estar que a faz desfalecer, sendo o seu corpo amparado pelo crítico,

naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado, e onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e, desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie, a despia (SANT'ANNA, 1997, p. 103).

Antônio Martins, nessa passagem, percebe-se como um personagem no cenário instalado e criado por Vitório Brancatti. Eis aí as múltiplas possibilidades de um *work in progress*: a obra do artista plástico envolve o crítico, que, por sua vez, incorpora o artista e sua obra ao seu texto escrito – à sua peça escrita. Há,

ainda, na passagem supracitada, dois aspectos relevantes: 1) Inês está aparentemente desfalecida e, talvez, esse estado seja decorrente da disritmia cerebral que ela, no decorrer do processo contra o crítico, na terceira e última parte do livro, irá afirmar que sofre, ou, então, ela está, de fato, atuando como uma atriz no cenário instalado em seu apartamento pelo artista plástico; 2) Antônio Martins, além de fazer especulações sobre a suposta abertura que Inês lhe dá para continuar com suas carícias, despe-a e a possui ainda em estado de inconsciência, em uma conjunção carnal que não é endossada por Inês, pelo contrário, ela reage negativamente aos impulsos de Antônio Martins.

O que Antônio Martins julga, ao seu bel prazer, ser um estremeamento de gozo é, na verdade, como saberemos mais adiante, no decorrer do processo, uma crise convulsiva provocada em Inês devido à sua disritmia cerebral. A rejeição de Inês, durante o ato sexual criminoso, cometido pelo crítico, é interpretada por ele, em seu ardente desejo para possuí-la, como uma resposta afirmativa, uma concessão. Frágil, delicada, com um corpo extremamente leve e, ainda por cima, deficiente, Inês se percebe acuada, coagida, não tendo como fugir ou escapar de debaixo de Antônio Martins, por isso ela usa as suas mãos, braços e unhas para se defender, o que provoca nele uma potencialização de seu desejo, ao invés de repulsa ou interrupção do ato.

Trata-se, portanto, de um narrador muito suspeito, exigindo do leitor certa cautela em relação àquilo que é narrado por ele.

Aliás, uma das vantagens – a par de todas as desvantagens, é claro – de se colocar as coisas por escrito, é que elas adquirem essa permanência, além de as dispormos como queremos, o que não quer dizer que mentimos. [...]. Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras (SANT'ANNA, 1997, p. 106).

Nesse sentido, o leitor percebe que, no decorrer da narrativa de Antônio Martins, fundem-se questões relacionadas ao seu desejo exacerbado por Inês e às suas consequências, assim como reflexões teóricas e críticas sobre a arte e a literatura, de um modo geral, como ocorre na citação acima em que há uma reflexão sobre a relação opositiva entre ficção *versus* realidade, cara à *mimesis do processo*. Esta oposição remete o leitor à questão da representação artística, ficcional, que não se quer uma cópia da realidade, no caso da narrativa metaficcional, explicitando a possibilidade de haver mais de uma representação ou perspectiva em relação a um mesmo fato ou acontecimento, mesmo porque Antônio Martins exerce uma dupla função em sua peça escrita – ele atua como autor e como mero ator (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

Por fim, na terceira e última parte do romance, o personagem-escritor se detém em alguns dados do processo movido contra ele por Inês com o auxílio de Vitório Brancatti, sua esposa Lenita e seu amigo Nilton, um dos expositores d’*Os divergentes*. No processo de Inês contra Antônio Martins, este é acusado de ser “um criminoso delicado, refinado” (SANT’ANNA, 1997, p. 117), precisamente por não ter deixado marcas em sua vítima, justamente porque naqueles instantes em que o crítico repousa sobre o corpo de Inês, que estava sobre um divã, ele procurou ter o máximo de cuidado para não colocar o seu peso totalmente em cima do corpo dela, pois ela poderia se machucar.

O exame de corpo de delito não detecta em Inês outros indícios além do sêmen de Antônio Martins e dos resquícios de pele embaixo das unhas dela. Além disso, em momento nenhum ele nega ter mantido conjunção carnal com Inês, pelo contrário, afirma com veemência que julgou, pelo seu comportamento e alguns de seus gestos, que ela queria repetir o que acontecera em outro momento, de que Inês afirmou não se lembrar. No entanto, ao saber da disritmia cerebral e dos medicamentos controlados que Inês regularmente toma para evitar as crises provocadas pela doença, decorrente de um acidente de carro em sua infância, responsável ainda pelo fato

de ela ter ficado coxa, segundo os autos do inquérito, Antônio Martins cai em uma dúvida visceral em relação ao crime delicado contra Inês.

Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa. Pois uma parte minha reclamava, sem dúvida, que eu rompera certos limites demarcados, a princípio, por Brancatti e Inês, não apenas penetrando na obra e na modelo, mas fazendo com que esta se rendesse a mim, no final, bandeando-se para o meu lado naqueles momentos definidores. E se eu pretendia – embora meus atos e atitudes perante a justiça não pudessem assegurar-me disso – ser absolvido, era em meus termos, que incluíam essa posse conquistada de Inês, *elevando-me da mera condição de fantoche manipulado pelo pintor e sua modelo à de ator consciente dentro da obra, apesar de eu não ter uma certeza cabal disso, procurando iluminá-lo um pouco melhor em minha própria obra: este relato* (SANT’ANNA, 1997, p. 119, grifos nossos).

Na verdade, o relato que envolve os acontecimentos referentes ao processo revela um embate que não se refere somente ao caso Inês, mas expõe de modo explícito um choque entre o crítico Antônio Martins e o artista plástico Vitório Brancatti, tanto que, no decorrer de sua defesa, o crítico volta a fazer digressões teóricas e críticas sobre a obra de Brancatti, resgatando vários de seus comentários judicativos revelados ao leitor no decorrer de sua peça escrita.

Trata-se, pois, de “um processo estético, um jogo de xadrez entre [ele] e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade exacerbada, ou o artista enquanto ambas as qualificações” (SANT’ANNA, 1997, p. 121).

Além disso, o próprio Antônio Martins, em sua peça escrita, vale-se de um relato de natureza autobiográfica como um meio para que ele possa analiticamente tentar compreender a obra de Brancatti por dentro, tanto que ele se torna um ator consciente de seu papel dentro da produção do artista plástico. Esse processo de iluminação, ao qual o crítico se refere, é justamente o procedimento de análise

dos elementos composicionais da obra de arte, tanto aqueles que compõem a instalação de Vítório Brancatti – o cenário, a modelo, os objetos, os móveis e as ações – quanto os procedimentos internos à própria constituição do romance – o narrador, as personagens, as ações, o espaço, o tempo, o enredo, e a própria representação ficcional, ao buscar uma compreensão de uma verdade ou de várias verdades referentes à representação de uma realidade.

Mas todos os que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo – ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura –, poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que, ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós mesmos, da realidade. Pois eu próprio, como já disse, punha em dúvida se eu era – ou queria ser – totalmente inocente (SANT’ANNA, 1997, p. 126).

Na passagem supracitada, verificamos que a problematização acerca da possibilidade de se construir verdades e realidades possíveis por meio da linguagem é retomada pelo personagem-escritor, que endossa, mais uma vez, a possibilidade de ele mesmo ter criado uma ilusão de realidade ou de verdade em relação a Inês para tentar convencer a si mesmo e ao seu leitor de que a conjunção carnal com ela foi deliberadamente consentida e não um crime delicado, do qual está sendo acusado. Por insuficiência de provas, o réu acaba sendo inocentado da acusação.

– *In dubio pro reo* – pronunciou e escreveu o magistrado, numa sentença que deixava recair sobre mim, enquanto estivesse vivo, ou mesmo depois, levando-se em conta a possível perenidade das obras artísticas, a tal dúvida que, entre outras conseqüências, fez com que eu perdesse meu lugar de consultor na Fundação Cultural do Estado, onde não tinha estabilidade funcional (SANT’ANNA, 1997, p. 129).

A dúvida, portanto, prevalece e provoca em Antônio Martins uma reflexão sobre a perenidade das obras artísticas, principalmente aquelas resultantes de instalações, de performances, de um *work in progress*. Talvez por isso mesmo a necessidade de Vitório Brancatti reproduzir, ou pelo menos tentar criar uma ilusão referencial sobre o cenário instalado por ele no apartamento de Inês, como uma forma de reter essa perenidade.

Em decorrência do processo de Inês contra o crítico, houve necessariamente uma divulgação em massa nos meios de comunicação, principalmente na mídia jornalística da tela *A modelo*, de Vitório Brancatti, e também do próprio cenário instalado no apartamento de Inês. Graças a essa divulgação, tanto o artista plástico quanto sua modelo obtêm um sucesso instantâneo nos meios artísticos, recebendo, inclusive, vários convites para exposição da tela e para instalação do cenário do apartamento de Inês, como ocorre, por exemplo, na *Documenta de Kassel*, na Alemanha, considerada uma das maiores e mais importantes exposições da arte moderna e da arte contemporânea internacional.

Uma réplica do interior do apartamento de Inês, abrigando o biombo, o divã, o tamborete, o quadro *A modelo*, o conjunto que incluía a muleta, um guarda-roupa exibindo as peças de roupa mais relevantes etc., foi exibida como instalação, com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, Alemanha, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas das mostras. Quanto a Nilton, fui informado de que aproveitou seu quinhão de notoriedade para abrir uma academia de fisicultura, bastante concorrida. Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava a pintura de Brancatti em *Os divergentes*. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro (SANT'ANNA, 1997, p. 130-131, grifos do autor).

Por um lado, a obra de Brancatti é decorrente de uma mescla entre pintura e instalação, que absorve em seu processo composicional o próprio crítico Antônio Martins, que se vê encerrado dentro da obra do artista plástico, fato que o impede de analisá-la com objetividade e imparcialidade, pois a obra de Brancatti ainda desafia o crítico, que não conseguiu decifrá-la em sua totalidade. Por outro lado, Antônio Martins, em sua peça escrita, incorpora o artista, sua modelo, sua tela e sua instalação ao seu próprio texto.

Desse modo, esse recurso contribui para uma simbiose entre ficção, crítica e memória em um jogo de espelhamento por meio do qual o leitor se depara com uma narrativa metafictional, cujo personagem-escritor, um crítico de teatro, expõe deliberada e conscientemente as engrenagens da narrativa em processo de construção, exigindo do leitor uma cooperação ativa em seu percurso de leitura e compreensão da obra.

Portanto, *Um crime delicado* trata-se de uma narrativa metafictional que problematiza, entre outros aspectos, a crise da representação e a reconfiguração do narrador na ficção contemporânea, expondo de modo consciente e deliberado uma narrativa que está em constante processo de construção, que se dobra sobre si mesma, para expor ao leitor sua própria ficcionalidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London/ New York: Methuen, 1984.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: _____. *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-67.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tradição e renovação. In: FERNÁNDEZ

MORENO, César. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.

OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

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

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003. p. 257-271.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.

NOTA

² Para Linda Hutcheon (1984, p. 39), a narrativa metaficcional deve ser compreendida como uma *mimesis do processo*, ou seja, como uma narrativa que está em processo de construção e que explicita seu *status* ficcional dentro do corpo do próprio texto literário.

Recebido em: 16/05/2016

Aprovado em: 22/07/2016