



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS EM ARTES
CURSO DE LETRAS / PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

KARINA GUEDES DOS SANTOS

**SEMIOSES DA MEMÓRIA: NARRATIVA E CRÍTICA EM
UM CRIME DELICADO (1997), DE SÉRGIO SANT'ANNA**

CAMPINA GRANDE – PB

2022

KARINA GUEDES DOS SANTOS

**SEMIOSES DA MEMÓRIA: NARRATIVA E CRÍTICA EM
UM CRIME DELICADO (1997), DE SÉRGIO SANT'ANNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Teoria, na linha de pesquisa Literatura e Memória, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE – PB

2022

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237s Santos, Karina Guedes dos.

Semioses da memória: [manuscrito] : narrativa e crítica em *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna / Karina Guedes dos Santos. - 2022.

108 p. : il. colorido.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."

1. Crítica literária. 2. Narrativa. 3. Memória. 4. Semiótica. I.
Título

21. ed. CDD 801.95

KARINA GUEDES DOS SANTOS

SEMIOSSES DA MEMÓRIA: NARRATIVA E CRÍTICA EM
UM CRIME DELICADO (1997), DE SÉRGIO SANT'ANNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Teoria, na linha de pesquisa Literatura e Memória, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de mestre.

Aprovada em: 05/05/2022.

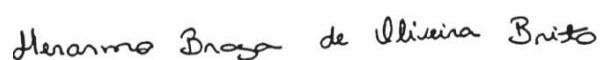
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito (Examinador)
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

A Moreira, meu eterno companheiro, que me incentiva e sempre me dá forças para vencer as dificuldades. Esta é uma das muitas conquistas ao seu lado.

À Laila e Levi, pelo amor e alegrias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiro, a Deus, por ter me mantido na trilha certa durante esta pesquisa, com saúde e forças para chegar até o final.

Sou grata à minha família, pelo apoio e incentivo que serviram de alicerce para as realizações durante a minha vida.

Ao meu querido esposo, Moreira, pelo seu amor incondicional e por compreender minha dedicação ao projeto de pesquisa.

À minha filha, por esperar paciente a minha presença sempre em falta durante as leituras e escrita.

À minha amiga irmã Ingride, por todo o apoio, bem como todo o suporte e forças para finalizar esta etapa.

À Jailse e Anderlane, pela amizade e atenção dedicadas sempre que precisei.

Um agradecimento especial ao meu orientador, pelo incentivo e pela dedicação do seu escasso tempo à minha pesquisa, bem como por dedicar-se ao seu trabalho com tanto entusiasmo e verdade, fazendo com que seus alunos se sintam especiais e capazes de alcançar os seus sonhos.

Inclusive, gostaria de agradecer à Universidade Estadual da Paraíba e ao seu corpo docente, que demonstrou estar comprometido com a qualidade e a excelência do ensino.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

"Foi tudo maravilhoso, mágico, enquanto durou, e, se devo descrevê-lo, é revestindo da delicadeza de certos sentimentos que, por raríssimos instantes nesta vida, subtraem o ser humano de sua aridez cotidiana, elevam-no de sua grosseira condição." (SANT'ANNA,1997, p. 102).

RESUMO

A nossa pesquisa propôs um estudo do premiado romance *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna. *Um crime delicado* é a história de um estupro, o estupro da “singular” Inês, que tivera uma perna amputada. O enredo relata um crítico de teatro, Antônio Martins, que, após ser levado ao banco dos réus sob a acusação de estupro, começa a escrever para dar voz a sua memória fragmentada pelo alcoolismo, enquanto relata sua vida e trajetória ao analisar as peças teatrais com que trabalha. A metodologia consistiu em: 1. analisar a fortuna crítica da obra; 2. estudar a narrativa e seu desenvolvimento no romance, mais precisamente, como é estabelecido o trabalho da memória por parte deste crítico, devido ao fato de a obra estar entre as fronteiras dos gêneros relato autobiográfico, narrativa e literatura de testemunho, e como tal episódio – o crime – vai alterando cada vez mais sua atividade crítica e a crítica do próprio personagem, o narrador, o modo como julga e como avalia as obras; 3. analisar o diálogo semiótico presente na narrativa, em especial no modo como esta articulação se relaciona com o corpo feminino da personagem Inês. Para tanto, nossa base teórico-crítica será pautada em Diana Klinger (2014), Roland Barthes (1998), Walter Benjamin (1994), Paul Ricoeur (1994), Seligmann-Silva (2013) e Charles Peirce (2000), Elizabeth Grosz (1994) e Elódia Xavier (2007).

Palavras-chave: Crítica. Narrativa. Memória. Semiótica.

ABSTRACT

Our research proposed a study of the award-winning novel *A delicate crime* (1997) by Sérgio Sant'Anna. *A delicate crime* is a story of a rape, or a "singular" rape of a handicapped woman, with an amputated leg, called Inês. The plot of a theater critic, Antônio Martins, who after being taken to the dock on charges of rape, begins to remember to give voice to his memory fragmented by alcoholism, while reporting his life and trajectory when analyzing his plays with which he works. The methodology from the dissertation consisted on first, analyzing the critical fortune of the work. Second, studying the narrative and its development in the novel, more precisely, how the work of memory on the part of this critic is established, due to the novel being between the boundaries of the genres autobiographical report, narrative and testimony literature. Including how the crime is increasingly changing Antonio's critical activity and the criticism of his character, the narrator, concerning the way he judges and evaluates the works. And third, analyzing the semiotic dialogue present in the narrative, moreover, to analyze how this relation represents the Inês' female body. Therefore, our theoretical-critical basis will be based on Diana Klinger (2014), Roland Barthes (1998), Walter Benjamin (1994), Paul Ricoeur (1994), Seligmann-Silva (2013) and Charles Peirce (2000), Judith Butler (2002), and Elódia Xavier (2007).

Keywords: Critical Theory. Narrative. Memory. Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 — Fotografia de cena do filme com Inês (Lilian Taublib) e Antônio (Marco Ricca)	19
Fotografia 2 — Capa do romance	38
Fotografia 3 — Contracapa do romance	39
Quadro 1 — Características e tipologias do corpo utilizadas para a análise.....	92

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DE <i>UM CRIME DELICADO</i> E DA FORTUNA CRÍTICA	14
2.1	Do enredo e dos personagens	14
2.2	Da fortuna crítica	26
3	MEMÓRIA, LITERATURA E CRISE NA REPRESENTAÇÃO.....	43
3.1	Antônio Martins e a crítica contemporânea	43
3.2	A relação entre memória e literatura	56
3.3	A literatura de testemunho e um novo estatuto da memória	64
3.4	A literatura (narrativa) e a memória em <i>Um crime delicado</i> , de Sérgio Sant'anna	68
4	ARTE, ÉTICA E CORPORALIDADE EM <i>UM CRIME DELICADO</i>	80
4.1	A relação entre história e a sua tradução no romance	80
4.2	A semiótica de Charles Peirce e o romance	82
4.3	Ética, literatura e corporalidade	87
4.3.1	<i>Inês e o corpo</i>	90
	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Um crime delicado, escrito em 1997 e ganhador do prêmio de melhor romance de 1998, narrado em primeira pessoa, apresenta a história de Antônio Martins, retratando a dificuldade do crítico de arte em lidar com um crime que ele cometeu contra Inês, uma bela jovem de mobilidade reduzida, que ele pouco conhece. Assim, o narrador é levado ao banco dos réus, pelo suposto estupro, e, com a memória retalhada pelo abuso do álcool, Antônio se põe a narrar sobre o que poderia ter acontecido na noite do estupro. Antônio compreende que Inês é a modelo do artista Vitório Brancatti, assim, desconfia de que esse estupro tenha sido uma trama efetuada por Vitório e Inês para ganhar notoriedade para a exposição artística de Vitório. Da articulação tensa entre arte, escrita e memória, surge um romance que alia mistério e violência, arte, memória e ética.

Assim sendo, nossa pesquisa objetivou desenvolver, em três capítulos, os aspectos que nos pareceram mais relevantes para analisar a obra. No primeiro capítulo, fizemos uma síntese do enredo, dos personagens e de seu autor e uma revisão da fortuna crítica que envolve o romance, elencando os principais aspectos pertinentes à nossa pesquisa que são encontrados nesses estudos referentes ao autor e à obra.

Em seguida, no segundo capítulo, discutimos as relações entre memória, literatura e a crise da representação na narrativa de Sérgio Sant'Anna. Mais precisamente, alguns aspectos e questões frequentemente apontados por diferentes intérpretes que se referem ao estatuto da narrativa, ao lugar da memória, do testemunho, além da crise de representação exposta pelo narrador, buscando mostrar como um crime delicado problematiza a relação entre eles.

Destarte, tomamos como base teórico-crítica Jameson (1992) para a análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade; Benjamin (1994), Ricoeur (1994) e Lukács (2002) para a discussão da narrativa, pertinência e estudo da teoria do romance, e, por último, Seligmann-Silva (2003) para o estudo da memória e a literatura de testemunho respectivamente, além de Roland Barthes (1998) e Diane Klinger (2014) sobre a crítica.

A discussão desse capítulo será dividida em quatro partes: a primeira discute aspectos sobre o narrador e como ele utiliza a sua escrita como um meio de refletir sobre a crítica contemporânea. Dando seguimento, na segunda seção, será vislumbrada a correlação entre memória e literatura. No terceiro aspecto, será mencionado o vínculo que une a literatura de testemunho e o estabelecimento de um novo estatuto da memória. Para a finalização do capítulo, discutiremos o texto literário, observando como a narrativa ocorre para a sua solidificação no romance.

Por último, no terceiro capítulo, investigaremos, à luz da semiótica de Charles S. Peirce (2000), um novo olhar sobre a leitura dos signos, e sua interpretação pode contribuir para a análise deste romance, indicando diferentes modos de leitura do impasse vivido por Antônio e, eventualmente, de outras correntes da semiótica, para estudar a articulação entre literatura, pintura e teatro e como elas dialogam e se tencionam no romance, além disso, analisaremos a personagem feminina representada por Inês através da tipologia dos corpos abordada por Elódia Xavier (2021).

Uma vez que os dados que serviram como base desta pesquisa partiram das observações e análises oriundas do romance, os seguintes passos foram seguidos: (1) estudo e fichamento das teorias críticas sobre a teoria da narrativa na constituição da memória no romance e o testemunho, (2) a crítica contemporânea, (3) o caminho semiótico que o livro percorre no decorrer da narrativa, e (4) análises dos personagens pela visão da corporalidade.

Esta pesquisa se insere numa perspectiva qualitativa, fundamentada, principalmente, no levantamento bibliográfico, na análise da obra de Sérgio Sant'Anna e nos textos críticos que abordam a questão da teoria da narrativa e do romance, a narrativa na constituição da memória no romance, a reflexão acerca da crítica literária contemporânea, assim como sua análise à luz da semiótica.

Ciente do que foi dito, a dissertação que ora se apresenta ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) – Semioses da memória: narrativa e crítica em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna – tem como objetivo apresentar e discutir a problemática acerca do discurso sobre o fim da narrativa, juntamente com a análise do romance, baseando-se nos estudos culturais e examinando como o romance veicula esta narrativa por meio da escrita na construção de uma memória e do testemunho, além de analisar a crítica literária e a crise na sua

representação, como também a sua análise pela ótica da semiótica de Pierce e a corporalidade dos personagens.

2 DE *UM CRIME DELICADO* E DA FORTUNA CRÍTICA

2.1 Do enredo e dos personagens

Sérgio Sant’Anna nasceu no Rio de Janeiro, em 1941, e faleceu em 2020, vítima de COVID-19. Apesar de sua formação como advogado e ter-se pós-graduado em Estudos Políticos em Paris, enveredou para a escrita literária depois de lograr uma bolsa de estudos no International Writing Program – um programa de redação internacional – oferecido pela Universidade de Iowa e indicado para escritores e poetas. Ao regressar ao Brasil em 1977, tornou-se docente na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro até o ano de 1990. Além de ser autor de livros de ficção premiados, escreveu para a revista *Cult* e os cadernos literários dos principais jornais brasileiros, como a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e o *Jornal do Brasil*.

Apesar dessa perda inestimável para a literatura brasileira, os seus livros publicados com as mais diversas temáticas ficaram como algo tangível de sua produção intelectual, sendo a linguagem argumentativa de seus personagens, o discurso metalinguístico e o estilo fronteiroço, muitas vezes beirando o autobiográfico, o mais destacado dentre as suas leituras. Ao longo dos mais de 50 anos de carreira, Sant’Anna foi ganhador de três prêmios Jabuti, três vezes o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) e ganhou o prêmio da Biblioteca Nacional. Foi um escritor variado: mesmo se considerando um contista, suas publicações envolvem os diferentes gêneros, desde romances, novelas, peças de teatro e até poesias. Sua obra completa abrange mais de 20 livros, sendo alguns adaptados ao cinema. Inclusive *Um crime delicado*, lançado como filme homônimo, dirigido por Beto Brant, em 2005.

O romance *Um crime delicado*, publicado em 1997, tem como protagonista Antônio, um crítico de arte, que tem sua vida modificada ao conhecer a bela e “manca” Inês. Ao ser acusado de estupro, Antônio é levado a julgamento, reconstituindo sua história fragmentada pelo álcool, na tentativa de rememorar o crime para talvez se livrar da culpa, atribuindo-a ao artista plástico Vitório Brancatti, considerado seu inimigo.

O texto narrativo elaborado por Sant'Anna foi pensado para manter-nos presos na narrativa do início ao fim da obra. Desse modo, o leitor faz um tipo de trabalho policial, investigando e levantando pistas para, aos poucos, tentar reconstituir realmente o que aconteceu na noite do suposto estupro de Inês (suposto, pois não conseguimos, inicialmente, dizer se o estupro aconteceu ou não), montando as partes desse quebra-cabeça, cujas peças Antônio vai cedendo, enquanto o leitor tenta desvendar se o que o narrador expressa para se defender é digno de confiança ou não.

De enredo não linear, o narrador inicia expondo o porquê de escrever a narrativa, visto que intenta a escrita como forma de confissão para libertar-se da responsabilidade e tentar preencher as lacunas de suas memórias após ter sido levado ao banco dos réus pelo crime. O julgamento fica a cargo do leitor, que só aos poucos vai descobrir o que aconteceu.

O espaço narrativo se dá de duas formas: de uma certa geografia do Rio de Janeiro em que a trama se desenrola, mais precisamente no Bar e Café Lamas¹, no bairro do Flamengo, localizado na Rua Marquês de Abrantes; no bairro do Botafogo; no Largo do Machado; na casa de Inês; no apartamento de Antônio e no Humaitá, local onde ocorreu a exposição de arte dos *Divergentes*, além dos teatros em que ele se encontra fazendo seu trabalho. E na subjetividade, com seus vai e vens, de Antônio. Por ser uma narração marcada pela memória e vivência do personagem principal, o tempo é marcadamente psicológico, juntamente com a presença de digressões por parte do narrador.

O romance é ficcional, mas apresenta um cunho provocativamente autobiográfico, inclusive, pelo modo como embota as fronteiras entre o real e o imaginário, mas de um autobiográfico ficcional, se assim podemos dizer, visto o bio não ser exatamente do autor, mas da articulação entre os personagens e os lugares reais por onde circulam.

¹O narrador utiliza-se de espaços reais para desenvolver sua narrativa. Um exemplo é o Restaurante e Café Lamas, um restaurante tradicional do Rio de Janeiro, com 147 anos, situado na rua Marquês de Abrantes desde 1974. O filme também retrata os locais reais mencionados na obra. < <https://cafelamas.com.br/historia/>>. Acesso em 08 de maio de 2021.

Dividido em três partes e com 132 páginas, o início da obra é marcado pela apresentação dos personagens principais e secundários, contextualizando o embate efetuado por Inês e Antônio, que se apaixona pela moça de beleza peculiar:

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).

Nesta citação, Antônio expressa com toda clareza seu encantamento por Inês, cuja possuidora de uma beleza tão singular, cativa as emoções do narrador, que prontamente insiste em decifrá-la, ou em tê-la.

Na segunda parte do livro, procede-se à manifestação da crise de Antônio Martins em função dos textos por ele escritos e do interesse amoroso por Inês. Neste segmento, Antônio Martins analisa e julga criticamente as peças com as quais trabalha, por meio de um gênero de escrita que leva o leitor a questionar a distinção entre uma relação pessoal e a crítica literária. Além disso, neste momento, podemos esclarecer o entrelaçamento dos acontecimentos da sua vida com a arte, e sua personalidade começa a ser arrebatada por sentimentos que se imiscuem de forma decisiva, passando a influenciar sua crítica, até então considerada impassível pela gente do teatro carioca.

Nesta mesma seção, o crítico de teatro é convidado para uma exposição do artista plástico Vitório Brancatti e, na exposição, reflete sobre os quadros, estando Inês nua em um deles, indicando uma relação sexual com um homem, fato que alimenta ainda mais o seu desejo e ciúme pela jovem.

Inês é uma personagem de grande importância para a narrativa do romance. Além de ser mulher, é portadora de necessidades especiais pela ausência de um dos membros inferiores, atua como modelo para os quadros do artista plástico Vitório Brancatti e é apadrinhada pela família dele. Possui uma personalidade frágil, feminina, bela e simpática, qualidades captadas por Antônio, que a vê como musa. Não cabe aqui apreciarmos a culpabilidade de vítima, visto que o crime é um ato independente de como a vítima seja, se bela ou desprovida. Ressaltamos o que o romance nos expõe, ou seja, que Antônio foi atraído pela beleza única de Inês.

A última parte do livro inicia-se com o detalhamento do encontro sexual entre Inês e Antônio e da acusação dela contra o crítico por estupro, como também ocorre o relato do processo de acusação e defesa sobre este crime. Como o relato é apenas de Antônio, juntamente com a absolvição da acusação, o suposto crime não fica elucidado, e, ao final, não sabemos se o ato sexual ocorreu de forma consensual. No último parágrafo da obra, Antônio se coloca como parte desta obra e abre para os leitores e críticos o julgarem:

Para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e divergências, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal e também os críticos, meus pares. (SANT'ANNA, 1997, p. 132).

Na citação acima, podemos encontrar a expertise e a riqueza com que Antônio utiliza a linguagem no romance para transformar sua vida em arte, obra e crítica para ser julgado de modo literário e de criminal, este desdobramento que ele faz com a linguagem literária é fluente em todo romance.

Encaminhando-se para o detalhamento dos personagens mais significativos presentes na obra, vislumbramos algumas características que são desveladas com o intuito de compreender melhor as pistas oferecidas pelo escritor. Assim, detalhamos quatro personagens que ajudam o maquinário narrativo a se desenvolver de modo pleno, a saber, o narrador Antônio, Inês, o oponente Vitório e sua esposa Lenita.

Antônio Martins é um homem de 40 anos em média, solteiro, que vive sozinho e sem relacionamentos fixos, apenas ocasionais com suas “amigas”, inclusive atrizes. É caucasiano e se relaciona apenas com mulheres.

Esqueci-me dela e voltei ao trabalho e à minha vida de homem solitário, que possui algumas amigas que podem tornar-se suas amantes ocasionais – uma tarde, uma noite, um fim de semana –, sem nenhum laço a não ser o de afeto, tanto mais sincero quanto livre. (SANT'ANNA, 1997, p. 10).

Sendo muito intelectual, o crítico de arte é conhecido pelas suas críticas ferrenhas às peças de teatro e, justamente no início do romance, afirma preferir a solidão, utilizando o consumo do álcool como válvula de escape: “tive a má ideia de pedir um conhaque. Mesmo misturado a uma cerveja um conhaque é muito pouco para me embriagar”. Tal necessidade do uso do álcool é uma das justificativas para dizermos de sua dependência alcoólica e conseqüentemente, a falta de memória. (SANT'ANNA, 1997, p. 41).

Sabe-se que a dependência de álcool expressada pelo personagem pode acarretar sintomas físicos, assim como desmaios, lapsos de memória, distúrbios do sono e tremores, o que nos induz a entender uma das possíveis causas de seu relato.

[...] não queria ficar embriagado, o que aceleraria de forma desritmada os fluxos da minha mente, que poderiam descambar, de uma hora para outra e sobretudo no dia seguinte, de uma exaltação quase feliz para um abatimento cheio de imagens cheios de pensamentos dolorosos. E a verdade é que tenho uma tendência, que procuro controlar, ao alcoolismo. (SANT'ANNA, 1997, p. 10).

Além dessas informações, o narrador sofre de transtorno de ansiedade, recorrendo às medicações para acalmar-se e dormir, como descrito no início do romance: “e se podia estar seguro de que os meus conceitos sobre a peça, formulados logo após eu voltar para casa – antes de eu tomar um sonífero para abreviar a minha ansiedade”. Esse medicamento sonífero, ou indutor do sono, foi uma palavra muito utilizada principalmente no período em que o romance foi escrito, hoje, hipnótico e sedativos, ou até mesmo ansiolíticos são os mais apropriados, mas o que importa realmente é o uso dessa substância juntamente com o álcool. (SANT'ANNA, 1997, p. 19).

Segundo estudos médicos², os efeitos colaterais do alcoolismo podem, ainda, ser potencializados quando o consumo de álcool é estabelecido com remédios para ansiedade. Como se sabe pela literatura médica, a união dessas duas substâncias pode acarretar diversos efeitos adversos, incluindo sedação ou raciocínio lento, perda de controle dos movimentos e amnésia. Ou seja, frequentemente, as pessoas não se lembram do que fizeram e têm sonolência, chegando a dormir subitamente. Deste

² Álcool: da saúde pública à comorbidade psiquiátrica. Encontrado em: <<https://www.scielo.br/j/rbp/a/hG5nhd6dDfPgKQDBN8R7JSK/?lang=pt>>. Acesso em: 04 de abril de 2022s

modo, uma justificativa bem estabelecida para a suposta ocorrência de lapsos mnemônicos do narrador.

Além de Antônio, outra personagem considerada importante para a trama é Inês: sem ela, não há crime nem relato. Colocamos abaixo uma imagem para ilustrar os personagens do romance, visto que o diretor decidiu seguir de acordo com as descrições desses personagens apresentados no livro para a escolha destes atores. Na cena representada abaixo, Antônio se ajoelha aos pés de Inês ao falar de seus sentimentos. No filme de 2005, Antônio Martins aparece representado pelo ator Marco Ricca, e Inês, pela atriz Lilian Taublib, com a mobilidade reduzida, tal como Inês, de acordo com o livro em suas descrições e história.

Fotografia 1 — Fotografia de cena do filme com Inês (Lilian Taublib) e Antônio (Marco Ricca)



Fonte: Crime delicado de Beto Brant. Brasil: Downtown Filmes, 2005. Longa metragem (87min.).

Acreditamos que a escolha do nome do personagem fez parte do processo criativo e que Sérgio Sant'Anna, ao escrever esse romance, não escolheu seus personagens principais de forma aleatória, ao passo que, ao averiguar alguns

significados destes nomes, percebe-se a ligação deles com o papel representado por cada um na trama.

Em pesquisa sobre o significado do nome Antônio³ Martins em alguns sites, encontramos alguns achados, valendo mencionar que este nome significa inestimável e valioso, com uma personalidade criativa, agindo os portadores desse nome de forma desenvolta para lidar com situações difíceis. Antônio, na maioria das vezes, é desligado de coisas banais. Este nome está ligado a pessoas detalhistas, e as mudanças são vistas como positivas por quem se chama Antônio, conseguindo, quase sempre, enxergar com sensibilidade através das coisas, sensibilidade essa que ajudaria o nosso personagem a lidar com a arte.

Além disso, consta, nas definições do nome das pessoas chamadas de Antônio, o fato de tais pessoas escolherem com cuidado os indivíduos que as circulam, sem lhes exigir perfeição. E ressalta-se: os pontos positivos de ser chamado por esse nome é ser espiritualizado, introspectivo, profundo, perfeccionista e controlador. Em contrapartida, os aspectos negativos de se chamar Antônio é ser solitário, exigente, crítico, recluso. Seu sobrenome, Martins, deriva do latim Martinus e tem sua origem dedicada ao deus romano da guerra. Esses achados acerca dos nomes têm relação direta com o personagem do romance, visto que muitas dessas características são claramente enunciadas pelo narrador:

Mas amo sobretudo a liberdade, mesmo que isso signifique pouco mais do que ter à minha inteira disposição uma cama de casal onde possa passar algumas horas lendo ou divagando. À parte que o meu trabalho já faz com que minha comunicação com o mundo se estabeleça de forma absolutamente singular e arredia. [...].

Muitos me consideram um excêntrico, um tanto sombrio, sem levar em conta que uma pessoa pode sentir-se bem em sua própria companhia, na de seus sonhos, imagens, fantasias [...]. (SANT'ANNA, 1997, p. 11).

Ao aprofundarmos a análise dos personagens, é pertinente esclarecer que, em virtude de o narrador do romance ser o próprio personagem principal e ele direcionar a narrativa de acordo com sua visão dos fatos, marcados por características subjetivas

³ Dicionário de nomes próprios. <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/martins/>>.

Significado do nome. <<https://www.significadodonome.com/antonio/>>. Acessos em: 17 jun. de 2021.

e emocionais, Antônio, o crítico acusado de estupro na obra, possui todo o controle das falas de Inês. Deste modo, pouquíssimas são as falas em que o narrador se utiliza do discurso direto para desenrolar a trama. Seu discurso é caracterizado de modo indireto, ou seja, conhecemos Inês apenas pela fala do narrador.

Como dito, a personagem vítima do crime se chama Inês. Trata-se de uma mulher alva, delicada e possuidora de uma beleza singular, pois sabemos que lhe falta uma das pernas. Vive sozinha em seu apartamento, e sua profissão é a de modelo do artista plástico Vitório Brancatti, sendo também ele que auxilia Inês financeiramente como uma forma de apadrinhamento. Nas palavras do narrador:

Devo reconhecer que seu olhar melancólico e sua solidão recatada, num café conhecido pela inquietação barulhenta – mas que naquele momento não estava cheio –, me seduziram, deixaram-me cheio de ideias como a da princesa russa, já que eu jantava e bebia sozinho. (SANT'ANNA, 1997, p. 9).

Após encontros casuais com ela, ele, a cada vez que a conhece mais e vai desvendando o mistério em volta da moça, vai modificando sua crítica teatral, que passa a estar recheada de afetos. Quanto a Inês⁴, nome de origem grega, uma variação de Agnes, cujo nome completo é Inês Maria de Jesus, como consta nos autos processuais, possui o prenome com o significado voltado para pura, casta ou cordeiro. Segundo as definições encontradas, as pessoas que possuem esse nome podem ser consideradas calmas e ponderadas, com certos modos que sugerem uma certa timidez, o que é demonstrado na obra.

Devido ao fato de o nome da personagem ser um prenome composto, o nome Maria também está relacionado a algumas características da personagem. De origem hebraica, relaciona-nos à pessoa que “tem amargura, angústia ou aflição”, como também o significado semítico e bíblico nos remete a Deus, sublime, divindade e senhora soberana. Para a nossa Inês Maria do romance, essa angústia e a aflição não chegam a tanto como a de ver seu único filho morto, como o texto bíblico ressalta, mas também, com as condições de Inês, tais sentimentos e sofrimentos não podem ser reprimidos ou diminuídos.

⁴ Significado do nome. <<https://www.significadodonome.com/ines/>>. Acesso em 17 de jun. de 2021.

Por último, o patronímico de Jesus em seu nome, em referência a Cristo e sua condenação, ressalta a situação de Inês como cordeiro, de crucificada por levar alguém conhecido a julgamento, de ser uma vítima sem voz e expressão que, mesmo com sua intenção de justiça, é silenciada com a absolvição de Antônio, além de perecer com a mobilidade reduzida, devido à sua deficiência motora por amputação de uma das pernas. Igualmente, por ser mulher e ser mais uma vítima, com quem a justiça falha ao não conseguir responsabilizar seu algoz pelo crime.

A combinação de lenda e história também pode ter sido uma referência utilizada por Sérgio Sant’Ana para a primazia pelo nome de Inês. A execução cruel da bela e alva Inês de Castro⁵ – rainha póstuma de Portugal, tema presente na literatura portuguesa – traz referências a tantas mulheres que continuam sofrendo pelas mãos de seus carrascos, seja pela desigualdade de direitos, altos índices de violência, assédio e estupro, ou pela objetificação da mulher. A descrição de Inês no livro, como a possuidora de uma grande beleza, comparada a uma boneca e uma princesa, faz menção a D. Inês de Castro (1320/1325 – 1355), executada pelo “sogro”, o rei D. Afonso IV, ambas sem respaldo e sem voz.

Apesar de a deficiência estar presente na vida de Inês, isso não a caracteriza em sua totalidade, pois, além de bonita e tímida, segue com o rosto erguido, sendo uma modelo para quadros, algo inabitual e difícil de ponderarmos para o ano em que foi escrita a obra, 1997. A abertura para pessoas com necessidades especiais e até a diversidade racial em capas de revistas, fotos e mídias não era regular no mundo artístico desse período. Em outras palavras, a profissão de Inês foge à estética padrão imposta pela mídia daquele período.

Seguindo a mesma linha de análises, temos o oponente de Antônio, Vitório Brancatti, um senhor caucasiano de cerca de 50 anos, com tatuagens e sotaque de estrangeiro, pintor de obras de arte. De aspecto simpático, como sendo um conquistador. Assim o narrador o define:

Lá estava, sentado num banco, fumando, o homem que eu vira com Inês no Café. Ao contrário de outros artistas por ali – inclusive de Nilton, que pusera, com certeza, sua melhor roupa, o que não queria dizer grande coisa, pois se tratava de um casaco de couro negro sobre uma camisa de estilo havaiano e

⁵ Encontrado em: <https://www.ebiografia.com/ines_de_castro/> Acesso em: 06 de abril de 2022.

uma calça também negra, com chapinhas metálicas nas laterais (eu agora via seu corpo inteiro, do tipo atlético) [...]. Vitório Brancatti trazia também casualmente desgrenhados cabelos brancos, [...] com seu sobrenome e seu perfil romano, que eu não chegara a notar no café, tratava-se, sem dúvida, de um italiano. (SANT'ANNA, 1997, p. 58).

Vitório faz parte do enredo como aquele que o narrador utiliza para justificar que o delito no qual ele se envolvera fora arquitetado, com a descrição acima, Antônio procura descrever seu rival de um modo depreciativo, indiretamente pela sua maneira desgrenhada de ser, não se veste adequadamente nem para o seu próprio evento, a mostra de arte.

Inês, como modelo de seus quadros, era apadrinhada pela família Brancatti, seu apartamento e suas contas eram bancados por eles, levando Antônio, mais tarde, na trama, a levantar dúvidas sobre a real natureza da relação entre Vitório e Inês, crendo não se tratar apenas de um apadrinhamento, ou até mesmo uma relação profissional como artista e modelo, mas sim, de uma relação de cunho sexual. Desse modo, para ganhar publicidade, Vitório e Inês teriam elaborado um suposto esquema para envolver Antônio, e, já que a presença dele na Mostra de Arte não os ajudou a aumentar o reconhecimento do artista plástico, ele teria instruído Inês a ficar com Antônio para depois acusá-lo de estupro como vingança.

De acordo com Antônio, Vitório reconhecia a popularidade do famoso crítico de arte, e a relação entre Inês e Antônio o ajudaria a render boas críticas por parte dele. Assim, ao ser convidado para a mostra de arte, Antônio pressente que algo daria errado ao ser perguntado por Vitório sobre a obra de arte em que Inês estava nua:

Ali, não se tratava de uma estreia teatral nem viera eu a trabalho. E poderia ter me safado com algum comentário inofensivo do gênero: “Muito interessante”. Mas nesse exato momento eu percebera que fora fotografado diante do quadro. Tive a sensação de haver caído numa armadilha, como se quisessem comprometer-me com aquela obra, e isso despertou meu instinto de defesa. Usei a técnica de desviar o assunto. (SANT'ANNA, 1997, p. 59).

Embora o desvio do assunto é algo utilizado por Antônio nesse momento, é de entendimento geral a compreensão de que um crítico de arte falaria não só de peças teatrais, seu ofício na obra, mas, seria pertinente a elaboração de algumas palavras em uma mostra de arte.

Mais à frente no romance, após o desenrolar do julgamento e absolvição do crime, Vitório e Inês conseguiram a notoriedade almejada, que, na visão do narrador, era justamente o arquitetado por eles desde o início, dado o fato de o caso ter sido de grande repercussão diante da estranheza dos fatos, um crítico de arte famoso que estupra uma mulher deficiente após vê-la despida em alguns quadros numa mostra de arte, induzindo Antônio a reforçar sua tese inicial: ter, realmente, caído numa armadilha.

Assim, a disputa entre Antônio e Vitório teria como objetivo conseguir a “versão da verdade” sobre o caso, e Antônio, mesmo absolvido, não deixa de perceber que seu oponente saiu vencedor. O significado do nome Vitório é, por óbvio, vitorioso, conquistador. É a forma masculina do nome da deusa mitológica que garante a vitória. Indica alguém que tem muita facilidade para resolver os problemas, pois sua simpatia e suas boas intenções atraem para ela o apoio significativo de amigos e de pessoas influentes. Tal nome reflete essa visibilidade que Vitório logrou com todo esse imbróglio, ficando conhecido não apenas no Rio de Janeiro, mas em outros locais, tendo sido sua obra levada até para outros países.

A presença deste oponente é imprescindível a Antônio, já que ele o ataca em sua fraqueza, o seu amor por Inês, sendo um desafio para o narrador no desenrolar desses momentos relatados pelo romance. Mesmo com a presença de Lenita no romance, como esposa de Vitório, Antônio acredita que o relacionamento dos dois seja apenas por conveniências, já que Lenita é uma mulher jovem, apresentável e refinada. Pouco sabemos sobre ela, apenas que acompanha seu esposo e ajuda com Inês.

Ela não chega nem a ser uma coadjuvante, pela ausência de declarações, intervenções e de desenvolvimento no enredo, podendo até ser classificada como uma figurante, pois tem apenas uma função ilustrativa, apenas uma composição de cena. O significado do seu nome está relacionado a suavidade e mansidão, sempre ajudando seu esposo, Vitório, como exposto na trama.

A presença de duas mulheres, Inês e Lenita, na trama, e de outras duas amigas com quem Antônio se relaciona sexualmente, Maria Luísa I e Maria Luísa II, mostra a expressão feminina na trama, mas o desenvolvimento dessas personagens é quase nulo. Inês é a alavanca da escrita de Antônio, mas ela, por mais que tente, não consegue a notoriedade necessária na obra, sendo retratada como um ser sedutor e

sem voz, ao mesmo tempo em que Lenita é aquela esposa dócil que cumpre seu papel. As amigas de Antônio também seguem a mesma manifestação: embora independentes e até intelectualizadas, não passam apenas de suporte emocional e sexual para o narrador, por assim dizer.

Nesta história aqui, Maria Luísa lançara-me num verdadeiro repto. E se nele entrevia uma boa dose de alegria selvagem e generosa por dar sem reservas seu cobiçadíssimo corpo; de prazer lúdico pelo sexo transgressor entre a atriz e seu crítico, entre a garota e o homem sério que teria idade para ser mais do que seu pai – tudo isso, enfim, que poderia tornar para sempre memorável e redentora aquela noite –, por outro lado escancarava, aquele desafio, um desejo de foder-me em mais de um sentido. Como uma afirmação, uma prova de seus dotes sobre mim. (SANT'ANNA, 1997, p. 72).

Na citação acima, Antônio particulariza um encontro sexual que tivera com Maria Luísa, atriz, e, ao mencionar os detalhes desse encontro, deslumbra-se ao refutar a beleza e o desejo que o corpo da atriz provocara nele, além de transformar esse encontro em transgressor, já que, em sua visão, uma relação entre atriz e seu crítico não deveria fugir das normas profissionais.

Ao falar da esposa de Vitório, Lenita, o narrador procura elogiar sua jovialidade de 30 e poucos anos, sua graciosidade e delicadeza, creditando tal simpatia não só por ser esposa do artista, mas que talvez ela também negocie obras de arte, um marchand.

Meu nome é Lenita.

– Ela se aproximou seu rosto do meu para trocarmos beijos nas faces. Nesse movimento, boa parte do coquetel derramou-se em minha camisa. Emborqueei o resto de um só trago, apenas para livrar-me daquela bebida licorosa. [...] Lenita devia ter uns trinta e poucos anos. O tratamento de senhora não combinava com a jovialidade de Lenita, mas era uma espécie de reconhecimento oficial de sua ligação com Vitório Brancatti [...].

Beije Lenita, de novo, nas duas faces:

– Obrigada pela presença – ela disse, ostentando um riso amado, profissional, buscando não trair qualquer decepção com a minha frieza. Talvez além de esposa ela fosse marchand de Vitório Brancatti. (SANT'ANNA, 1997, p. 59 - 60).

Nas citações, temos o momento em que ele se depara com Lenita e despede-se dela na mostra de arte, apesar de demonstrar aparente frieza, Antônio Martins mostra-se bastante íntimo ao beijá-la duas vezes no rosto.

Além da desconfiança da relação entre Inês e Vitório, posto que Lenita mesma afirma ser Inês como uma filha, para Antônio, a pintura que Vitório fez de Inês o levou a crer que, para aquele nível de detalhes, quase com certeza, alguma relação além desse apadrinhamento deveria existir. No tocante à relação de Vitório com Lenita, Martins desconfia se esta relação é uma relação realmente monogâmica ou aberta, se Lenita tem conhecimento de uma relação mais física entre Vitório e Inês, ou se todos participam de um trio que o envolve para ganhar notoriedade. Todas são questões mencionadas por ele, mas as deixa em aberto.

2.2 Da fortuna crítica

Estudos mais recentes sobre o romance *Um crime delicado* (1997) – UCD – mostram vários temas distintos, e, quando analisados sob uma ótica mais crítica, encontraremos temas e análises variadas, desde comparações desta obra com o romance *Dom casmurro*, de Machado de Assis, indo até uma avaliação mais detalhada do personagem Antônio, o narrador, e o seu modo de construção da narrativa, diferenciando-o até mesmo de outros textos do mesmo autor, bem como análises da obra da capa, entre outros. Sendo assim, ressaltamos alguns estudos que mais se envolvem com o tema da nossa pesquisa, narrativa e memória, revisão e crítica da crítica literária.

Um desses estudos é o de Jefferson Agostini Mello (2010), que, em seu artigo *Artes da conspiração: figurações do intelectual em Um crime delicado de Sérgio Sant'Anna* (2010), aborda como as formas de representação do intelectual da cultura se configuram no contexto da sociedade do consumo, por meio da análise do narrador-personagem, ressaltando, assim, a construção de um personagem intelectual de *Um crime delicado*, na sociedade brasileira contemporânea, articulado com o romance *Dom casmurro* (1899), de Machado de Assis.

Segundo Mello, é crucial a forma como é construído o romance *Um crime delicado*, o seu foco narrativo e o seu enredo, dando pistas para sua interpretação, formas essas que conotarão a “posição do escritor e o do intelectual na sociedade

brasileira contemporânea” (2010, p. 252), pistas bem reafirmadas pela narrativa de Antônio Martins.

Em seu estudo, Regina Dalcastagnè percebe sinais na literatura brasileira contemporânea de uma “representação da angústia do escritor contemporâneo, a fragilidade de narradores e personagens”, resultado da perda da ingenuidade perante a ciência, não podendo haver, desse modo, um narrador que seja “forte”. Segundo ela, esse tipo de narrador estaria intrínseco à literatura contemporânea (2001, p. 121). Essa percepção se correlaciona perfeitamente com o romance *Um crime delicado*, tornando-se clara quando ela diz:

Em *Um crime delicado*, deparamo-nos com um narrador que, embora se julgue sujeito não passa de objeto de seu próprio discurso. Arrogante crítico de arte, suposto dono de sua história. Antônio Martins enredado é numa trama que outros manipulam. Ele figura como “um homem que acredita estar construindo o próprio enredo, mas que na verdade, sem perceber, abre espaço para que outra narrativa se concretize, incluindo-o apenas como uma personagem risível.” Assim, a ligação com *Dom Casmurro* deriva do fato de Antônio Martins ser um desses narradores confusos que circulam pela literatura contemporânea, daqueles que se credenciam a cada palavra que acrescentam o relato, sucessores do velho *Dom Casmurro* [...], ou seja, ao mesmo tempo em que se expõe a farsa, ele procura cooptar a simpatia do leitor, mostrando-se inapto para maquinações perversas. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 121, grifo nosso).

A posição de Dalcastagnè e Mello sobre a importância da construção do enredo e do foco narrativo vincula-se à forma como foram construídos os dois romances em sua articulação com “a situação do escritor e da arte no mundo contemporâneo” (MELLO, 2010, p. 252). Estes aspectos narrativos se conectam, nas duas obras, com os aspectos da sociedade.

Para Mello, a forma “dissimulada” como Sant’Anna trabalha o livro manifesta um “novo esteticismo”, ou seja, nas palavras de Mello, são encontrados aspectos estruturais do romance que se relacionam ao contemporâneo, expondo ligações mais evidentes entre a tradição literária e aspectos da sociedade brasileira, quer seja intenção ou não do autor, última por estar presente e fazer parte da estrutura e composição do romance.

Para Ângela Dias, a crise das fronteiras entre realidade e ficção que ora se apresenta em *Um crime delicado* vincula-se à lógica cultural do pós-modernismo, pois seu narrador age mimetizando o bovarismo com a sua “fútil tagarelice”, sendo “não tão ingênuo, ou se constitui, ele mesmo, em uma paródia grotesca da crítica contemporânea”. Além disso, afirma que *Um crime delicado* é guiado com sapiência para “diminuir as fronteiras e desterritorializar as premissas sobre a suposta distância entre arte como invenção e vida como experiência concreta”, essa sensação é acometida em toda a leitura do romance. (DIAS, 2006, p. 259)

Mello também atenta para a questão do modo como o romance é narrado, o que pode levantar outras visões a contrapelo, tanto da tradição da nossa literatura quanto de aspectos da sociedade brasileira. Além disso, ressalta a mudança de como a violência é vislumbrada no texto, como um ato sutil e delicado, reforçando o modo de abordagem do tema ao modo que Sérgio Sant’Anna sempre demonstra em seus textos.

Algumas semelhanças entre os narradores-protagonistas de *Dom Casmurro* e *Um crime delicado* são apontadas no artigo para fundamentar a aproximação, como a utilização da prosa narrativa como defesa e para contar apenas a sua versão dos fatos, atribuindo a culpa a outros, apresentando-se como vítimas de armações e utilizando o relato para se vingarem.

Assim, Sérgio Sant’Anna combina a tradição literária com o contemporâneo e faz com que o seu intelectual, Antônio, problematize a tênue relação entre ficção e real. Em vista disso, o crime se torna atenuado, já que é escrito pelo próprio narrador e é ele quem tem o dom da palavra para lograr o êxito.

Ainda, segundo Mello, Sant’Anna constrói o personagem Antônio de tal modo a elaborar uma relação simpática dele com o leitor, para depois livrar-se da culpa pelo estupro de Inês, fazendo com que o romance nos atenua a violência do ato. Assim, Antônio Martins com a sua narrativa de “leitura individualista”:

[...] Utiliza-se também de uma linguagem profissional, técnica, ou melhor, de lugares-comuns da crítica, para instaurar o jogo deslizante da linguagem, que é, sem dúvida, um dos modismos atuais. Quer dizer que a sua ética pessoal, volúvel, funciona bem de acordo com os seus pressupostos críticos, e, entre parênteses, com as obras de arte que analisa e evoca o longo do seu texto [...]. (MELLO, 2010, p. 266).

Em outras palavras, Antônio transforma seu discurso para adequar-se aos seus desejos, mostrando suas fraquezas e fazendo com que o leitor o vislumbre como um ser atormentado pelos sentimentos por Inês, fazendo com que o estupro seja um crime menos grave por ter ocorrido numa instalação de arte. Assim, racionalmente, Antônio sabe utilizar a linguagem de acordo com as suas vontades e planos, sendo um crítico manipulador.

Um artigo intitulado *A fratura da alteridade em “Amor”, de Clarice Lispector, e Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna*, de Valter Fritsch, publicado na Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, analisa como os personagens Ana e Antônio, das obras literárias citadas, são afetados pela alteridade da falta e como essa fratura os modifica após o encontro com duas alteridades que desestabilizam seus mundos.

O conceito de fratura humana, abordado por Fritsch, vem do pensamento filosófico, do resultado da imaginação que, ao opor-se à realidade, gera um tipo de cisão “entre as dimensões do pensamento simbólico e o raciocínio lógico-aristotélico. A fratura humana nasce da necessidade hermenêutica de dar sentido às coisas e aos acontecimentos [...]” (FRITSCH, 2018, p. 85). De acordo com ele, assim como toda definição nasce fraturada, devido às nossas pluralidades de conceitos racionais, subjetivos e imagéticos, a construção de um sujeito se dá na própria fratura, e essa busca é enfatizada pela necessidade de plenitude e busca pelo sentido diante do mundo.

Somos uma criatura fraturada pelo conflito e rejuntada pela tensão existencial. E estamos impregnados pelo paradoxal. Esta é a realidade em que estamos imersos e a partir da qual, sem poder emergir para uma hipotética distância racional, objetiva ou neutra, pretendemos desenhar alguns traços de nossa própria identidade. (RUIZ, 2020, p. 54).

Com base em Ruiz, Fritsch deixa mais clara a relação entre a fratura do ser humano que ocorre em contato com as alteridades do mundo, para exemplificar, com a análise dos dois personagens em confronto, a construção do sujeito que se desenvolve na própria fratura.

Considerando o personagem Antônio pertinente a essa pesquisa e baseando-se nas assertivas de Fritsch, ao dizer que o ser humano tem a necessidade de plenitude e busca pelo sentido da vida, assim, a fratura vai se desenvolver diante da “incompletude do sujeito diante do mundo”, que, ao entrar em contato com as alteridades presentes, tornam-nos “criaturas fraturadas”. Em Antônio, esse momento de discernimento da fratura ocorre por meio da alteridade de Inês.

Embora a personagem Ana sinta uma náusea ao avistar-se com o cego mascando chicles, representando a alteridade da falta, Antônio sente um encantamento por Inês e, ainda que inicialmente resista a ela, ao remediar esse obstáculo, Antônio confessa encontrar beleza nela.

O autor da pesquisa também comenta que Antônio Martins se encaixa no arquétipo do vampiro, descrito por Chevalier e Cheerbrant (2015, p. 930), como “uma criatura atormentada e de apetite voraz, que sente a necessidade de sugar o sangue de suas vítimas e transferir à sua vítima essa fome devoradora”, o que seria um exemplo prático de vampirismo.

A narrativa de Antônio é sua tentativa de ordenar os fatos para que ele mesmo entenda se cometeu ou não um crime: o estupro de Inês. Obcecado por Inês e por sua deficiência, Antônio passa a criar situações para que possa revelar inúmeras vezes, numa espécie de vampirização da vida da moça, que passa a ser cerceada e perseguida pelo crítico. [...] O foco deste artigo não está em desvendar o que realmente aconteceu entre Inês e Antônio, mas, sim, em entender o processo de fratura de Antônio que, ao se deparar com a deficiência de Inês, é tomado por um fascínio e passa a exercer um papel vampirizador na vida da personagem. Antônio é tomado por um arrebatamento obsessivo com a deficiência de Inês. (FRITSCH, 2018, p. 94).

Fritsch ainda enfatiza que Antônio, obcecado por Inês, passa, então, a cumprir a função de vampiro, consumindo as forças dela e colocando-a numa “completa ausência de sentidos”. Em três encontros, ele suga as suas forças e a faz adormecer, ou desmaiar, fato representado pela carta que ele redigira a ela, falando do ato sexual que ambos consumaram. Nesta carta, ele deixa clara a satisfação em beber o sangue de Inês, além de ter admitido o desejo de consumir a sua essência vital.

Nesse momento, Fritsch esclarece que tanto Ana quanto Antônio passam por um processo de epifania e reconfiguração das identidades, quando em *Amor*, Ana, ao deparar-se com a alteridade do cego, desenvolve aspectos de catarse existencial, ao

passo que Antônio é imbuído pela incompletude, sendo atingido pela alteridade de Inês, tornando-se arrebatado por ela e desejando-a ao ponto de sugar seu sangue, inclusive, ensaiar que também era manco.

Em resumo, esses personagens que se depararam com tal ressignificação e reconfiguração identitária estão diretamente ligados ao encontro com a alteridade, revelando suas fraturas, cuja “sutura só será desenvolvida a partir da produção de novos sentidos para o que haviam vivido até então”. A alteridade, tanto do cego em Clarice Lispector quanto de Inês, metaforiza menos deles que dos protagonistas, Ana e Antônio, os quais, na privação de completude, são levados a repensar sobre esta falta. Unir-se à falta é uma maneira de descobrir suas lacunas e suturar suas fraturas por meio de uma nova configuração de sentido para suas existências.

Outra contribuição mais recente foi o artigo de Josalba Santos, publicado no congresso internacional da ABRALIC em julho de 2013, intitulado *Transgressão e duplo: Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna*, no qual a autora afirma a existência de “índices paródicos” na obra de Sant’Anna, visto que o romance é uma combinação de romance policial, história de amor e reflexões sobre texto e arte, voltando-se mais para a paródia de um romance policial e o encontro entre a paródia e o duplo.

Ao levantar a questão sobre a obra ser uma paródia de um romance policial, devido ao uso do depoimento e da declaração, por Sant’Anna utilizar-se da defesa, confissão, enigma e distribuição de pistas que predominam na narrativa, e devido às suas características como a autorreflexividade organizada na ironia metalinguística, a autora crê que o movimento utilizado pelo narrador é o de mudança da tradição literária por meio da transgressão do gênero romance policial.

O romance policial disposto como referência no romance é tido como algo a ser trabalhado com distanciamento crítico, e não um exemplo a ser seguido, sendo uma transgressão. Além disso, ao utilizar o exemplo da relação sexual que ocorre na obra, Santos diz que esse ato evoca duas coisas, uma violência e uma paixão, o que constataria o aspecto irônico do relato. (SANTOS, 2013).

Cristovão Tezza, em seu artigo para a revista Cult, em 1 de agosto de 1997, intitulado *A narrativa envergonhada de Sérgio Sant’Anna*, faz um apanhado sobre as suas principais obras e características e o ressalta por sua linguagem “neutra e urbana”. O autor também classifica as narrativas de Sérgio Sant’Anna como desconfiadas, “que não se entregam à ilusão romanesca clássica”. Seus narradores

são não “típicos”, não se entregam ao personagem e são, de certos modos, frios. Principalmente, com uma linguagem reflexiva, que nasce da investigação do arcabouço narrativo.

Para o autor, Sant’Anna produz textos “de perfeito acabamento em que o delírio fragmentário dos lugares comuns se articula numa representação literária de concentrada unidade”, não perdendo a dimensão ficcional nem a noção de unidade da obra de arte, apesar dos diversos recursos de linguagem dos quais se utiliza.

Tezza diz que o autor utiliza a crise da linguagem com a crise da narrativa e advém com narrativas experimentalistas, com linguagem “crua” e de ensaio, o que dá seguimento às “narrativas envergonhadas”, aquelas cujo narrador desconstrói o seu norte, e “ficamos com pedaços sintáticos na mão, e informações dando conta” (TEZZA, 1997). Ele finaliza salientando que, a partir do livro *A senhorita Simpson* (1989), Sérgio Sant’Anna muda o rumo e volta às raízes: como o ângulo torto, a perspectiva não convencional, sempre sustentado pela unidade narrativa e, na linguagem, por uma ironia sutil, como é também percebido em outras obras, como *Breve história do espírito*, *O monstro* e *Um crime delicado*.

Vera Lúcia de Figueiredo, em *Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant’Anna* (2008), reflete sobre a crise no ato de narrar, oriunda do século XX, cuja descrença em relação à objetividade da narrativa faz com que os relatos em primeira pessoa ganhem espaço, no qual se contesta-se a “narrativa como instrumento de poder”, instrumento utilizado por Antônio. (FIGUEIREDO, 2008, p. 1).

Com base em Adorno, Figueiredo atenta para a tensão existente entre narrativa e discurso, desconstruindo o que Adorno chamou de “ingenuidade épica”, visto que o romance realista típico se referenciava na ordem moral, ou seja, na posição contra alguns personagens, enquanto a ficção moderna canalizou-se para o questionamento da própria ideia da narrativa, cuja ironia, não raro, anula o discurso dos próprios narradores.

A autora credita a crise do ato de narrar ao anseio ideológico do narrador em representar a realidade, visto que elaborar uma narrativa “significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos, e de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido”, cujas consequência serão relatos em primeira pessoa autoparódicos, ao ponto de o narrador se justificar ou pedir desculpas por ter arriscado descrever algo com busca em algum tipo de verdade. Deste modo,

o autor é aquele que, “fazendo a literatura, leva o leitor a desconfiar da literatura e do poder de sedução dos que têm autoridade para descrevê-la, questionam, desta maneira, a legitimidade da própria voz”, nesse momento encontramos uma das maiores reflexões sobre literatura e suas relações de poder e linguagem. (FIGUEIREDO, 2008, p. 2).

Segundo a autora, a partir final dos anos 1970, a arte, por meio da literatura, começa a se diferenciar do comprometimento ético e político, buscando-se, assim, uma proposta de rompimento com a tradição do “realismo cultural”, um lugar continuamente estabelecido na literatura brasileira. Percebe-se, ainda, a importância que Sérgio Sant’Anna, com suas obras *Simulacros* (1977) e *Um romance de geração* (1980) tem por meio dos seus personagens escritores, buscando tornar legítimo outro panorama da literatura, “fazendo a crítica da produção literária de então. Mais do que isso, questionam a relação entre poder e linguagem”, como também a literatura e sua crítica. (FIGUEIREDO, 2008, p. 3).

Essas obras de Sant’Anna tornam manifesto todo o ceticismo que guiará suas narrativas futuras, repensando a função social da literatura e o papel do escritor como intelectual que pudesse intervir na realidade. Assim, ainda de acordo com a autora, Sant’Anna expõe, em seus relatos, como a literatura pode ser e é um exercício de poder, não tendo a pretensão de trazer a realidade para o texto, e sim, encenando, apropriando imagens, expondo, desse modo, a articulação tensa entre realidade, poder e discurso. “A palavra é uma moeda cujo valor é definido pelo lugar social daquele que fala. Quem dispõe da autoridade do discurso tem a posse de um instrumento de dominação e não de libertação”, isso é muito representado no romance, quando o narrador de maneira despretensiosa escreve apenas para eximir-se da culpa e controlar a situação com o objetivo de sua absolvição. (FIGUEIREDO, 2008, p. 4).

Assim, a professora de Letras, no tocante ao fato de o narrador-personagem ter, na trama, a função social de ser escritor, evidencia que, por melhor que seja a intenção de quem escreve, o autor só falaria por si. E compara o escritor a um Deus, no exercício do seu poder:

No princípio é sempre o verbo. Verbo que transforma o outro em personagem, e, ao fazer isso, o submete, determinando para ele um lugar de acordo com a conveniência de quem está atrás das rédeas do discurso. A grande luta é a

conquista do poder de narrar para que não fique reduzido ao eterno papel de personagem no discurso de alguém. Ser personagem do discurso de alguém é estar submetido à lógica do outro. Daí porque os personagens de Sérgio Sant'Anna têm, algumas vezes, um quê de marionetes, porque o que sempre encena é o narrar, o criar, enquanto exercício de poder. (FIGUEIREDO, 2008, p. 5).

Para ela, o personagem-ator de *Um crime delicado* é um momento importante na estética do autor. Antônio é a resposta de uma literatura como figuração, na qual só o criador fala, manipulando a linguagem para sedução, consumindo-se pela tensão entre corpo e linguagem, presença e ausência. O outro torna-se fundamento à experiência, faz com que seja necessária a sua presença para a realização plena na linguagem.

Figueiredo destaca três exemplos bem pertinentes em UCD e em outras duas obras:

[...] o grande protagonista é o discurso persuasivo dos narradores, cultos, através do qual se encena, sobretudo, uma violência simbólica. Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença, seja diferença física, seja diferença social. Em *O monstro*, a vítima é uma cega, estuprada e assassinada pelo filósofo e sua amante; em *Um crime delicado*, é uma moça com uma perna atrofiada, cuja fragilidade desperta, no crítico, o desejo de se apropriar dela, desempenhando o papel de seu protetor; e, em *Um discurso dobre o método* é um operário oprimido sem direito à voz, que servirá de motivação para as elucubrações do narrador. [...] nas três obras, o discurso do narrador é construído de forma a evidenciar o uso da linguagem por parte do escritor como instrumento de poder e não como instrumento de transformação da realidade, como já ficava claro, como vimos na ficção inicial de Sérgio Sant'Anna. (FIGUEIREDO, 2008, p. 6)

Destarte, a autora ainda vai além, afirmando que, em UCD, encontramos o típico intelectual, que sente atração por alguém fora dos padrões estéticos e morais constituídos e, não conseguindo assimilar esse sentimento de diferença que o atrai e provoca, torna-se prisioneiro nas teias de seu saber infecundo, mas que lhe garante o direito de se expressar, fornecendo os argumentos para sua defesa:

Em *Um crime delicado*, Antônio Martins, crítico de teatro, confiante na objetividade de suas apreciações sobre peças, seguro da universalidade das categorias que utiliza para julgá-las e, da isenção que o seu olhar distanciado lhe garantiria, vê suas convicções serem abaladas a partir do momento em

que se apaixona por Inês, a moça manca que servia de modelo para o artista plástico Vitório Brancatti. [...] Os critérios de julgamento por ele adotados, entretanto, serão postos em xeque ao se deixar fascinar pela beleza de Inês, que não se enquadra nos padrões de equilíbrio estético, ameaçando a crença num conceito único e universal de belo, baseado na perfeição. (FIGUEIREDO, 2008, p. 7).

Esse modo como Antônio reage à presença de Inês torna-o inebriado, e ele não captará “a cena em que Inês se insere, não conseguirá entender o papel que desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com Brancatti, o pintor”. (2008, p. 7). Ela complementa, afirmando que Antônio rejeita a diluição das fronteiras entre palco e plateia, entre a arte e a vida, operada pela obra de Brancatti, o que o leva à incompreensão do pintor em colocar Inês em um apartamento que utiliza para o cenário de seus quadros, como se a modelo, em sua vida diária, representasse a personagem, assim como também rejeita o encontro entre diferentes linguagens artísticas, razão pela qual não aceita a inspiração teatral da pintura de Brancatti. Ele impõe sua interpretação, mas sem sucesso, sendo acusado de estuprar Inês e de, sob a perspectiva de Figueiredo, ser um crítico que estupra a arte.

Com o personagem Antônio, Sérgio Sant'Anna utiliza o intelectual para criticar a falsa racionalidade dos críticos de arte e investigar a distância como requisito único para o conhecimento e estabelecimento de juízos de valor imparciais. Isto posto, consoante a última década do século XX, a afirmativa de um novo tipo de realismo se destaca, operada pelo uso do discurso literário em primeira pessoa, com a crítica da ilusão de transparência da representação e com um viés de olhar antropológico, do depoimento do outro, do excluído, das minorias, valendo-se até do testemunho. Essa vertente, caracterizada pela presença da narrativa em primeira pessoa e do contato sem reservas entre o narrador e o fato narrado, é tomada como prova de sinceridade pelo leitor, não sendo um realismo de representação, mas um realismo de base testemunhal, apoiado na narrativa que se apresenta como discurso.

A autora do artigo encerra suas considerações ao afirmar que o lugar em que se encontra essa vertente dos relatos em primeira pessoa está altamente apartado da “narrativa em que a literatura é tida como jogo, encenando suas próprias artimanhas de encenação”, deste modo, o romance desenvolve esse jogo através de uma investigação policial, ora relato e ora testemunho. (2008, p. 9).

No estudo *Entre o afeto e a perversão, uma mulher misteriosa – breve análise de Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna*, Anderson Possani Gongora evidencia o dilema metaliterário que Antônio Martins atravessa, incluindo a reflexão sobre a arte e suas formas de representação, o percurso que a narrativa faz, tendo como foco o suposto crime, e as estratégias utilizadas pelo autor para sua própria defesa.

Como o foco do romance, de acordo com Gongora, é voltado para o refinamento da violência no contexto carioca e sua abrangência no meio artístico e ressaltando que, após o suposto crime, o narrador reconstitui a sua história para se justificar e incriminar outra pessoa, no caso o artista plástico, além do conhecimento de que o narrador é o próprio acusado do crime, a vítima, Inês, é desprovida de falas, o que configura também a falta de sua defesa ante os leitores da obra.

Esse recurso narrativo é elaborado por meio de estratégias em que se cria um discurso voltado “à sua própria crítica, tornando-o quase um ensaio sobre o ato de escrever, [...] além de refletir sobre a arte e suas formas de representação, [...], de ressaltar o estranhamento dos leitores mais conservadores quanto à recepção da obra”, mediante o exposto, a obra dialoga o estranhamento causado pelo estupro e essa relação com a pintura e o teatro, ao final temos uma instalação onde engloba o arrolamento de todos esses aspectos. (GONGORA, 2011, p. 2).

Isto posto, vale destacar, no artigo de Gongora, a atenção ao modo como Inês aparece na obra. Ele resume alguns pontos do romance, envolvendo a relação de Antônio e Inês, revelando que o crítico se volta para o álcool como refúgio para sua frustração, vergonha e culpa geradas pela recusa de Inês em demonstrar interesse em Antônio.

Em algumas citações do romance de Sérgio Sant’Anna, Gongora interpreta que o pensamento de Antônio e o conseqüente sentimento por Inês o perseguirão, num misto de dominação e proteção, culminando em “exageros de culpa visceral”, ficando “exacerbada pela proteção de uma mulher... manca”. Ou seja, a culpa e fetiche não se dissociam.

O autor demonstra como o discurso do narrador aponta a fragilidade e a inutilidade de Inês e a considera requerente de seus cuidados, além dessa proteção e do seu amor. Assim, por intermédio das impressões sensoriais e da própria subjetividade, Martins escreve como sendo a própria realidade. Desta maneira, o suposto amor que ele sente por ela é também a causa de sua ruína, já que este

sentimento não é recíproco, muito menos correspondido com entusiasmo, levando-o a refletir desenganado:

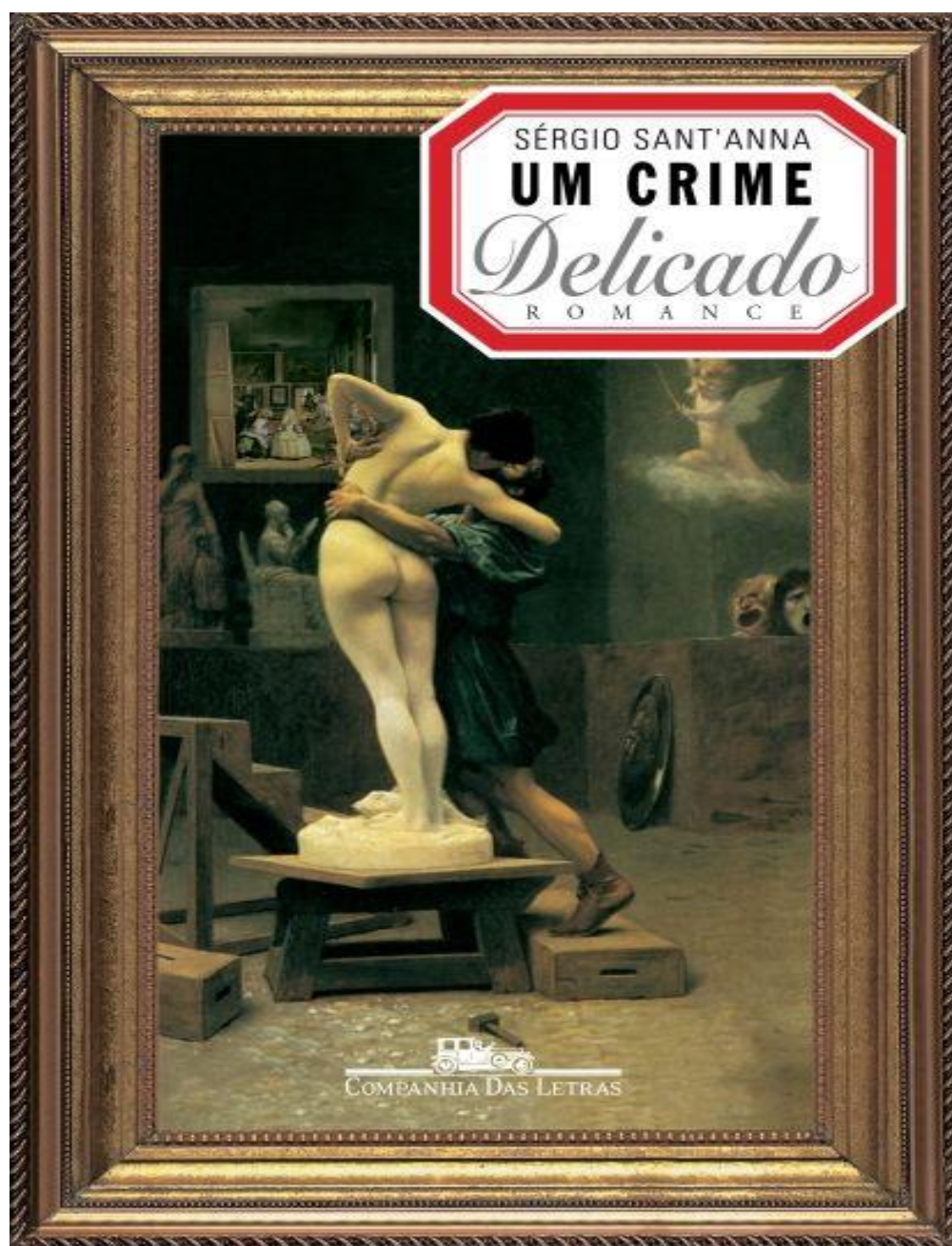
Pensei que aquela mulher necessitava de mim e, no apoio que lhe poderia dar, talvez eu encontrasse, afastando-me de uma solidão egoísta e mesquinha, a minha própria felicidade. E não haverá certos amores, dos mais intensos e legítimos, além de toda a alegria, uma abnegação e compaixão pelo ser amado? (SANT'ANNA, 1997, p. 31).

À medida que a narrativa se desenvolve, Antônio se conduz a descrever Inês com “Uma beleza que aquela imperfeição só realçava” (p. 32), permanecendo preso pela sua beleza, pela compaixão e pelo sentimento de afeto por ela, e por sua – do narrador – própria culpa.

Em vistas de levantamento da fortuna crítica, deparamo-nos com o artigo de Geruza Zelnys de Almeida, intitulado *O delicado crime da capa: delação, sequestro e estupro de sentidos* (2012), o único que possui análises voltadas para o trabalho artístico efetuado por João Baptista da Costa Aguiar. No artigo, a autora investiga o texto visual da capa do livro de Sérgio Sant'Anna, relacionando a transcrição dos sentidos vinculados ao texto verbal, respaldada teoricamente por Derrida, Deleuze, Foucault, Agamben e Piglia.

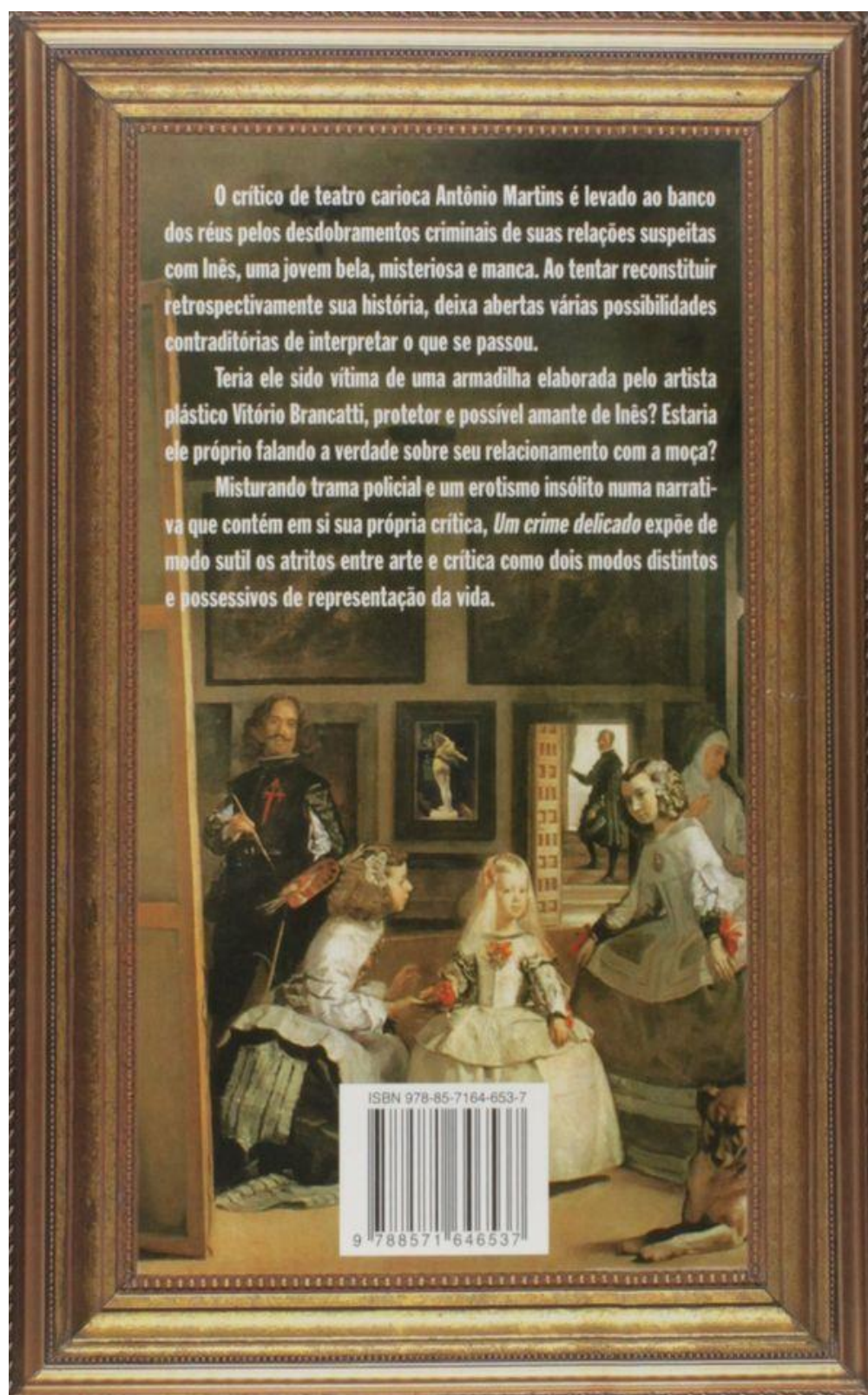
Imagem da capa e contracapa:

Fotografia 2 — Capa do romance



Fonte: Arte de João Baptista da Costa Aguiar (1997)

Fotografia 3 — Contracapa do romance



Fonte: Arte de João Baptista da Costa Aguiar (1997)

Sob a perspectiva de que a capa bem ilustrada pode conter a história que a mantém guardada, seguindo em paralelo à do livro, a autora ressalta como sendo este o caso o designer gráfico João Baptista da Costa Aguiar para o livro *Um crime delicado*, ao dizer que:

O texto visual elaborado por seu autor é uma obra à parte, à medida que depreende uma leitura altamente eficiente da obra, capturando suas nuances e potencializando o teor metalinguístico que transpassa a obra escrita. (ALMEIDA, 2012, p. 176).

Ao citar Agamben sobre a importância da iconografia como “instrumento auxiliar para a interpretação de textos literários”, Almeida expressa que as ilustrações da capa possuem aspectos que agem como indícios para o conhecimento do tema ou sentido do texto verbal.

Deste modo, a responsabilidade de Aguiar é ampliada, já que ele é o tradutor da obra para o código visual, visto que os leitores do livro ainda pouco conhecem da narrativa que o romance irá desenvolver. Então, é por meio das obras presentes na capa (na capa da frente, *Pigmalião e Galateia* (1890), de Jean-léon Gérôme, e na capa de trás, *As meninas* (1656) de Velásquez) que o trabalho do designer “funcionará em duas chaves: de um lado, armadilha para prender o leitor; de outro, a pista que o leitor precisa para iniciar sua aventura detetivesca”, assim, expressa-se em detalhes o romance de Sant’Anna, um romance que seduz o leitor desde o primeiro momento. (ALMEIDA, 2012, p. 177).

Reitera-se Piglia, que concebe a crítica literária/leitura crítica “como um exercício desse tipo de leitura criminosa”, na qual “lê-se um livro contra o leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações”. A autora nos leva a pensar que o designer da capa nos deixou pistas na sua ilustração, confirmando uma leitura em diálogo com o texto, além de construir novos sentidos. Mencionando os rastros e pistas do romance, Almeida nos alerta para a moldura que enquadra as obras de arte presentes nas capas, sendo, segundo ela:

[...] uma representação que deseja manter seu status de representação, e, portanto, sem chance ou intenção de transpor o universo do real, um dos índices mais importantes para a leitura da obra escrita: tudo o que nela se diz

não passa de representação e, dentro desse exercício de metalinguagem, nada acenará para um encontro com a verdade ou, o real, ou ainda, fora da imagem ou simulacro. (ALMEIDA, 2012, p. 177).

Além da ideia de representação intencionada pela moldura presente nas capas, a presença do Pintor Pigmalião beijando Galateia no ateliê, a sua escultura que teve vida recebida por Afrodite e a união dessa obra com a presença do quadro *As meninas* são aspectos que chamam a atenção ao fundo do ateliê. Na capa de trás, essas posições foram invertidas: *As meninas* em primeiro plano com o mito de Pigmalião e Galateia emoldurados ao fundo do quadro principal.

Essas ações de Aguiar, por assim dizer, segundo as palavras da própria autora, agem como “delitos que, se começa, com a apropriação da criação alheia (dos pintores consagrados), e desliza para o estupro.” Essas obras caracterizadas pela junção, violando uma e outra, um estupro carnal, material, promovem, deste modo, uma reação em cadeia no estilo *mise en abyme*, ou da ideia de obra como dobra, que vai até o infinito, extravasando os limites do texto visual.

Nessas obras conectadas de Aguiar, o reposicionamento que surge da união delas leva a analisarmos a questão da cultura, tempo, espaço e autoria. Sendo essas as questões desenvolvidas e sujeitadas por meio de um jogo de espelhos, de tal modo que o resultado dessa estrutura criada por Aguiar o caracteriza como “crítico e produtor de contemporaneidade.” (2012, p. 178). Pela forma como as obras *Pigmaleão e Galateia* e *As meninas* estão dispostas nas capas como um jogo de espelhos, Almeida (2012, p.180) nos relembra a fala de Piglia, ao dizer que “a leitura do romance é um espelho do que a vida deve ser”, diante disso, atentar ao jogo de espelhos dará pistas para solucionar o crime.

Conforme Almeida, a narrativa de Sant’Anna se desenvolve em dois planos: um cujo narrador acredita estar apaixonado pela modelo Inês, a qual está disposta a proteger do jugo de Vitório Brancatti, e um segundo, no qual presume fazer parte de um estratagema criado por Brancatti para instá-lo a cometer o estupro de Inês, a fim de ganhar os holofotes para sua arte. Com base nessa dupla configuração do real que criou para si, o narrador decide escrever uma peça jurídica decomposta em peça teatral e literária. A consequência dessa duplicidade é uma fusão entre a realidade que o narrador constrói com álibi e os extensos discursos acerca de crítica teatral, fusão bem captada pelo ilustrador como “um amálgama de diferentes tempo-espacos

onde nada mais é fixo e tudo é representação, ou representação da representação e, assim, sucessivamente como o *mise em abyme*” praticado por Aguiar na ilustração. (ALMEIDA, 2012, p. 181).

Nessa relação suplementar que envolve a não identidade, a não propriedade, mas a complementaridade da obra em questão, a capa acaba produzindo um excesso: a partir da desconstrução de obras pictóricas, jogo de significados, Aguiar delata o que foi estruturalmente dissimulado no texto de Sant’Anna, retornando assim ao que apontamos o início sobre a leitura crítica como crime. (ALMEIDA, 2012, p. 182).

Ao final do artigo, a autora explica que as narrativas visual e textual navegam juntas, autônomas ao desenvolverem o seu próprio sentido, mas fortalecidas por uma leitura que consegue indicar a inegociável relação entre realidade e discurso, cujas aporias radicais o autor explora com maestria.

3 MEMÓRIA, LITERATURA E CRISE NA REPRESENTAÇÃO

Com base no que foi exposto inicialmente sobre o livro, este capítulo objetiva discutir como o conflito da narrativa se dá, pois, segundo a tese do filósofo e sociólogo Walter Benjamin, no romance, não cabe o espaço da memória. No entanto, nossa premissa é que apenas por meio da narrativa, o personagem consegue constituir para si o que de fato ocorreu.

O conflito do crítico e o comportamento de seu personagem Antônio foram averiguados compreendendo as transformações e os conflitos da identidade cultural criados por ele, além das relações que configuram o romance numa narrativa, como também, em uma memória. Consideramos as diferentes situações, nas quais são destacados pontos específicos para mostrar como o diálogo do personagem principal e sua postura de crítico de arte são responsáveis pela volta da narrativa e ainda caracterizá-la como uma literatura que se estabelece entre os umbrais da narrativa e do testemunho.

Em resumo, o capítulo propõe-se a fazer esses movimentos, analisar o personagem do crítico de arte Antônio e como sua crítica é transformada, resultante de seu relacionamento com a personagem Inês, e como o processo de narrativa une-se à memória e ao testemunho, desenrolando-se dentro do romance. Para isso, percorremos o seguinte caminho: o aprofundamento do enredo, a relação entre Antônio Martins e a crítica contemporânea, além de questionar o modo como é composta essa narrativa que possui um caráter ficcional e testemunhal, a sua pertinência ao exprimir a memória nesse espaço, bem como a relação entre eles e o romance.

3.1 Antônio Martins e a crítica contemporânea

Maria Elisa Cevasco, em seu livro *Dez lições sobre estudos culturais* (2016), detalha o surgimento e a trajetória dos Estudos Culturais como disciplina, desde o seu berço europeu até o seu desenvolvimento no Brasil. Em seu estudo, Cevasco concebe que o nascimento dos Estudos Culturais como disciplina foi instaurado após os estudos de reconstituição histórica dos discursos sobre a cultura britânica, deste

modo, com os livros publicados por estes três autores: Raymond Williams com o livro *Culture and society* (1958), Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957) e Edward P. Thompson com *Making the english working class* (1963), sendo considerados os livros fundadores dessa disciplina.

Por meio desses pensadores, especificadamente, a partir das observações de Raymond Williams (que não somente notou como a temática da tradição era abordada em obras oriundas de diferentes saberes, mas também verificou a existência de uma tradição inglesa de debate sobre a qualidade de vida social, cujo saber tradicional estuda em separado), analistas políticos, poetas, romancistas, publicistas e críticos literários compunham um discurso crítico à nova sociedade industrial.

Em se tratando de literatura e crítica literária nesse discurso tradicional, poetas como William Wordsworth e Samuel T. Coleridge tomam parte ao elevar a cultura “como espírito encarnado de um povo”. Igualmente, Matthew Arnold, aludido por Cevalco em sua pesquisa, representa o modelo de crítico europeu que prevaleceu durante a Inglaterra Vitoriana (1822 – 1888) e, ao expor seus métodos e critérios em seus ensaios sobre e crítica e política social, tornou-se um crítico exemplar para a Inglaterra. No livro *Matthew Arnold: selected poems and prose* (1970), organizado por Denys Thompson, é exposta a visão de como deveria ser a crítica literária e a postura de um crítico:

A crítica deve manter sua independência do espírito prático e de seus objetivos. Mesmo com esforços bem intencionados do espírito prático deve expressar insatisfação, mesmo se na esfera do ideal eles parecem empobrecedores e limitantes. Não deve apressar-se à meta por sua importância prática, deve ser paciente e saber esperar; ser flexível, e saber se apegar às coisas, como afastar-se delas. Deve estar apto a estudar e louvar os elementos que para a plenitude da perfeição espiritual são necessários, ainda que pertençam a um poder que na esfera prática pode ser maléfico. Deve ser capaz de discernir as deficiências espirituais ou ilusões de poderes que na esfera prática podem ser benéficas. E isso sem nenhuma noção de favorecer ou prejudicar, na esfera prática, um poder ou outro; sem qualquer noção de jogo, ou de um poder contra o outro. (ARNOLD, 1970, p. 122, tradução nossa)⁶.

⁶No original: Criticism must maintain its independence of the practical spirit and its aims. Even with well-meant efforts of the practical spirit it must express dissatisfaction, if in the sphere of the ideal they seem impoverishing and limiting. It must not hurry on to the goal because of its practical importance, it must be patient, and know how to wait; and flexible, and know how to attach itself to things and withdraw from them. It must be apt to study and praise the elements that for the fulness of spiritual perfection are wanted, even though they belong to a power which in the practical sphere may be maleficent. It must

[...] a crítica pode ter que lidar com um assunto tão familiar que novos conhecimentos estão fora de questão, e então deve ser todo julgamento; uma enunciação e aplicação detalhada de princípios. Aqui a grande salvaguarda é nunca se deixar abstrair, é sempre manter uma consciência íntima e viva da verdade do que se está dizendo e, no momento em que isso nos falha, ter certeza de que algo está errado. Ainda assim, em todas as circunstâncias, esse mero julgamento e aplicação de princípios não é, em si, o trabalho mais satisfatório para o crítico; como a matemática, é tautológico - e não pode nos dar, como o novo aprendizado, o sentido de atividade criadora. Não negado à crítica tê-lo; mas então a crítica deve ser sincera, simples, flexível, ardente, sempre ampliando seu conhecimento. (ARNOLD, 1970, p. 123, tradução nossa)⁷.

Nas citações de Arnold, não somente, mas também nas citações de Cevalco e Richards mais abaixo, revela-se um certo estágio da crítica daquele período. Com o fim de descrever o papel daquele ser notável, Arnold destaca que o crítico deve dissociar-se de sentimentos e ser justo ao analisar suas obras, dedicando-se o tempo necessário a elas, bem como agindo com flexibilidade e portando uma relação com a verdade do que professa, sendo ético e tendo ciência de suas limitações, sem deixar que atrapalhem seu parecer, balanceando o seu poder de julgamento, que pode possuir uma postura benéfica ou maléfica. Desta maneira, Cevalco reforça a imparcialidade que deve estar presente no ofício do crítico ao mencionar como o seu papel deve abster-se de posicionamentos:

Onde poderemos encontrar uma linguagem que seja inocente o bastante para evidenciar a pureza sem manchas das nossas intenções? Tenho para mim que o crítico deve se manter afastado da prática imediata na esfera política, social e humanitária, se quiser estabelecer uma posição no que diz respeito àquele livre tratamento especulativo de todas as coisas, que pode um dia

be apt to discern the spiritual shortcomings or illusions of powers that in the practical sphere may be beneficent. And this without any notion of favouring or injuring, in the practical sphere, one power or the other; without any notion of playing off, in this sphere one power against the other. (ARNOLD, 1970, p. 122).

⁷Original: [...] criticism may have to deal with a subject-matter so familiar that fresh knowledge is out of the question, and then it must be all judgment; an enunciation and detailed application of principles. Here the great safeguard is never to let oneself become abstract, it is always to retain an intimate and lively consciousness of the truth of what one is saying, and, the moment this fails us, to be sure that something is wrong. Still, under all circumstances, this mere judgment and application of principles is, in itself, not the most satisfactory work to the critic; like mathematics, it is tautological, - and cannot well give us, like fresh learning, the sense of creative activity To have this sense is, as I said at the beginning, the great happiness and the great proof of being alive, and it is not denied to criticism to have it; but then criticism must be sincere, simple, flexible, ardent, ever widening its knowledge. (ARNOLD, 1970, p. 123).

trazer benefícios a essa esfera, mas de uma forma neutra e, portanto, irresistível. (CEVASCO 2016, p. 16).

Por assim dizer, com os apontamentos de Arnold, a tradição completa o processo de abstração do sentido da cultura e a definição do papel do crítico, sendo sintetizado da seguinte maneira: a verdadeira crítica é isenta. Apesar de sua função social, o crítico está apartado de todas as esferas onde se dá, efetivamente, a vida real. Deste modo, seus pensamentos voltados para a ação do crítico estabelecem que a sua função é a de preservar o campo humano nesse mundo de “doçura e luz”. (CEVASCO, 2016, p. 17).

Partindo dos aforismos de Arnold, Richards afirma, na revista *Science and poetry* (1926), que a literatura é um meio de manter a coerência psicológica da nossa existência. Assim sendo, vê-se na poesia – na literatura – a capacidade de nos salvar, já que “ela é um meio perfeitamente adequado de superar o caos”, a salvaguarda dos homens. (CEVASCO, 2016, p. 35).

A mesma resposta pode ser dada em relação às prováveis consequências do progresso recente da psicologia, não apenas para a religião, mas para todo o tecido de nossas crenças tradicionais sobre nós mesmos. Em muitos lugares, há uma tendência a supor que a série de ataques às ideias recebidas, que começou, digamos, com Galileu e chegou ao clímax com o darwinismo, superou-se com Einstein e Eddington, e a batalha está prestes a enfraquecer. Essa visão parece ser muito otimista. A mais perigosa das ciências só agora está começando a entrar em ação. Estou pensando menos na Psicanálise ou no Behaviorismo do que em todo o sujeito que os inclui. É muito provável que a Linha Hindenburg para a qual se retirou a defesa de nossas tradições como resultado das investidas do século passado seja explodida em um futuro próximo. Se isso acontecer, um caos mental como o homem nunca experimentou pode ser esperado. Seremos então jogados para trás, como Matthew Arnold previu, sobre a poesia. É capaz de nos salvar; é um meio perfeitamente possível de superar o caos. (RICHARDS, 1926, p. 82-83, tradução nossa).⁸

⁸Original: The same answer might be given with regard to the probable consequences of recent progress in psychology, not only for religion but for the whole fabric of our traditional beliefs about ourselves. In many quarters there is a tendency to suppose the series of attacks upon received ideas which began, shall we say, with Galileo and rose to a climax with Darwinism, has over-reached itself with Einstein and Eddington, and the battle is due to die down. This view seems to be too optimistic. The most dangerous of the sciences is only now beginning to come into action. I am thinking less of Psycho-analysis or of Behaviourism the of the whole subject which includes them. It is very probable that the Hindenburg Line to which the defence of our traditions retired as a result of the onslaughts of the last century will be blown up in the near future. If this should happen a mental chaos such as man has never experienced may be expected. We shall then be thrown back, as Matthew Arnold foresaw, upon poetry. It is capable of saving us; it is a perfectly possible means of overcoming chaos. (RICHARDS, 1926, p. 82- 83).

Na citação a seguir, Cevasco rememora como a crítica literária era produzida naquele período quando Leavis e sua esposa fundaram a estimada revista de crítica literária *Scrutiny: a quatterly review*, em 1932, na Inglaterra. Desta maneira, percebe-se como a crítica literária abria-se para novos aspectos e conceitos culturais, visando julgar os rumos da sociedade industrial por meio de um polo literário que seria nutrido de valores culturais.

Fazer crítica literária à moda de *Scrutiny* era muito mais do que avaliar poemas ou romances e peça de teatro. Era cultivar a inteligência sensibilidade. Era chegar a um consenso de valores por meio da prática da leitura ensinada por Richards e transformada por Leavis na forma “natural” de ler. [...]. Fazer crítica pressupunha construir um consenso de valores a partir do qual seria possível julgar os rumos incertos da civilização contemporânea – no dizer de Leavis, a civilização da máquina: contra seus males se levantava a literatura, encarnação dos valores da cultura. Falar a linguagem da cultura significava opor-se à padronização crescente de uma sociedade de massas que se formava no entre guerras. (CEVASCO, 2016, p. 35).

Com efeito, a crítica brasileira percorreu um longo processo para se formar na crítica contemporânea que temos hoje. Como dito na citação acima, a mudança das análises literárias deu-se a partir do seu engajamento com a cultura no continente europeu, no nosso país temos a crítica beletrista, ou a velha crítica em que se cultivava as análises das belas-lettras, e que somente a partir de 1960, tardiamente, que começamos a mudança para a crítica contemporânea, utilizada atualmente.

Essa crítica compreenderia analisar a literatura brasileira pelos parâmetros dos diversos temas, estilos e diferentes concepções sociais e culturais, somados às produções que servem ao cânone e às várias instituições de poder, além de evidenciar os modos de produção, circulação, recepção da literatura, entre outras discussões, o que cada vez mais tornam o trabalho de um crítico desafiador. Segundo Abreu (et al, 2014), devemos, como críticos, cada vez mais, “buscar alternativas de refuncionalização da literatura, em que tendências “marginais” incorporam-se ao mainstream, tornando cada vez mais difusa a noção de valor”. Saliente-se ainda as asseverações de Leyla Perrone-Moisés (2016) em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, que enfatiza o trabalho do crítico ao dizer que:

A crítica jornalística anuncia a publicação das obras, resume-as e julga seu valor, em textos quase sempre curtos, destinados à leitura rápida. A crítica dos blogs assemelha-se à jornalística por seu dinamismo e seu caráter judicativo, mas por ser individual e anárquica carece, frequentemente, de fundamentos sólidos. O que é característico da crítica contemporânea, em qualquer de suas manifestações, é a perda da função de autoridade que o gênero teve no passado. A qualidade e a credibilidade de qualquer tipo de juízo crítico são flutuantes e provisórias, como toda e qualquer manifestação de ideias em nossa “modernidade líquida”. (PERRONE-MOISÉS, 2016).

Conforme Ferreira (2019, p.5), “[...] nenhum saber é isento filosoficamente, e que toda avaliação subjaz um saber que, em certa medida, é um pensar sobre literatura”. Essa perspectiva está sujeita a um contexto por meio do qual o crítico expressa suas opiniões, fabricando, a partir de suas considerações, um elemento significativo e de uma experiência partilhada.

Paralelamente, dito de outro modo, a crítica também é produto das experiências vivenciadas pelo crítico, que as utiliza consciente ou inconscientemente em suas considerações. É tanto que o texto sempre terá marcas das vivências, das leituras e do pensamento tanto do autor quanto do crítico.

Com a difusão dos jornais, no século XIX, surgiu a figura do crítico literário. Antes disso, havia apenas especialistas de reconhecimento social restrito: comentadores, retóricos, legisladores e eventualmente censores. Nos jornais, a crítica literária tornou-se poderosa e temida, respeitada e denegrida. Os ataques dos escritores aos críticos — “escritores frustrados”, “impotentes”, “despeitados” etc. — davam, indiretamente, a medida do poder da crítica. No decorrer do século XX, outras atividades artísticas e culturais passaram a concorrer com a literatura no interesse do público, e a crítica literária perdeu espaço e influência nos meios de comunicação.

Com efeito, a velha crítica, aquela dos jornais respeitada e temida pelos escritores do século XIX, focada em seu conteúdo estético e relacionado ao “belo” mais do que ocorreu no passado, expandiu seu campo de atuação a novos saberes, lugares e discursos, fazendo com que sua resposta não fosse reduzida apenas ao texto e à sua forma, como ocorria há 50 anos. Perrone-Moisés (2016), nos retrata a mudança desse período:

Em meados do século XX, o surgimento e a expansão das ciências humanas (sociologia, psicanálise) influenciaram a crítica e o ensino da literatura, privilegiando o sentido em prejuízo da forma. Até que, no fim dos anos 1960, outra disciplina emergente, a linguística, assumiu o posto de “ciência-piloto”

das próprias ciências sociais, desembocando no estruturalismo, o qual, por sua vez, orientava-se para a semiologia ou ciência geral dos signos.

[...] O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* diz que “literatura” é o “uso estético da linguagem escrita”, “o conjunto de obras literárias de reconhecido valor estético”. O problema é que não se sabe mais o que é ou não é “estético”, adjetivo correlato a “arte” e a “beleza”, palavras que, ao longo do século XX, foram problematizadas pelos filósofos e desacreditadas pelos artistas modernos. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.6).

Portanto, atualmente, a crítica literária não está mais relacionada ao belo e a arte, essa crítica expandiu-se e sua atuação está voltada para o campo interdisciplinar, esquecendo-se do academicismo e transpondo o leitor para uma conversa do dia a dia, conceitos e fundamentos de análises foram expandidos, assim como a literatura, não havendo espaço para uma análise puramente estética.

Diane Klinger argumenta sobre a crítica contemporânea em seu livro *Literatura e ética*, ressaltando que “a crítica não produz teoria ou sistematização; ela antes se esforça na tentativa paradoxal de construir “teorias de singularidades””. (2014, p. 24). Por esse pensamento, entendemos que Antônio trabalha a sua crítica sem pretensão de comprometimento com classes, função, valor ou sentido, apenas ocorre o comprometimento e a busca pela verdade da memória viva.

Ciente dos questionamentos levantados pela crítica que Roland Barthes mostra em seu livro *Crítica e verdade* (1998), analisamos como o trabalho do crítico é representado nesta ficção por meio da crise desta representação. Além disso, Barthes questiona, em seu livro o conceito de verdade, em nome de um conceito de verdade da escritura, que não é exatamente a verdade em si ou fora dela. Segundo o autor, o que interessa ao crítico não é a verdade e sim, a verdade da escritura, “seja ela fictícia, poética ou discursiva”.

É isso, ao que parece, o que está abertamente em causa hoje. O intelecto acede a uma outra lógica, aborda a região nua da “experiência interior”: uma mesma e única verdade é procurada, comum a toda palavra, seja ela fictícia, poética ou discursiva, porque ela é doravante a verdade da própria palavra. Quando Jacques Lacan fala, substitui a abstração tradicional dos conceitos por uma expansão total da imagem no campo da palavra, de modo que ela não separe mais o exemplo da ideia, e seja ela mesma a verdade. (BARTHES, 1998, p. 210).

Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: ler, escrever: de um desejo a outro vai toda a literatura. Quantos escritores só escreveram por ter lido? Quantos críticos só leram para escrever? Eles aproximaram as duas margens do livro, as duas faces do signo, para que surgisse apenas uma fala. A crítica é apenas um momento dessa história na qual entramos e que nos conduz a unidade – à verdade da escritura. (BARTHES, 1998, p. 230).

Embora, com base nos pensamentos expostos possamos perceber que a crítica passou por uma grande mudança na função em que exerce, sem uma lista a ser seguida, implicando que o saber crítico é um saber interdisciplinar, na contemporaneidade, alguns dos fundamentos da velha crítica não podem ser esquecidos, que é o caráter judicativo, “a objetividade e clareza com que trata a obra e de forma clara o rigor com que aplicará à obra o modelo que escolheu”, pois pertencem à crítica contemporânea, ainda que haja uma abertura desse campo, como relembra Barthes (1998, p. 193).

Mediante o exposto, na análise do livro, é considerável a mudança de estilo do crítico Antônio, que se definindo como um crítico ferrenho, por assim dizer, passa por uma crise para começar a adotar o seu próprio afeto no ato de escrever, ou seja, ele acaba embarcando na crise “de desejo”, a qual é determinada por Roland Barthes como o sentimento que não se abstrai claramente da obra do crítico nem dos afetos dele. Por conseguinte, a crítica de Antônio se torna movida pelo desejo, mais intensa do que era anteriormente, reforçando o que ocorre na primeira parte do livro, quando ele se definia como um crítico voraz e com um rigor de um ser solitário, característica da própria atividade do crítico.

Com efeito, a partir do contato e a presença que transformara sua vida, Inês modifica a identidade do crítico e o singulariza. É ela que cria uma nova relação do crítico com o seu trabalho, com sua própria ideia do que venha a ser a crítica, mas sobretudo com uma nova articulação entre vida e obra. Se, num primeiro momento, ele era um crítico que tentava produzir uma crítica imparcial, “fria”, ao contato com Inês e seguido pelo seu encantamento por ela, o juízo crítico passa a estar mais conectado à vida e aos afetos que esse encontro vai gerando. Essa passagem de uma crítica imparcial “fria ou científica” que tem como modelo a autonomia não só se dá na obra, mas no próprio pensamento crítico para uma crítica interna, afetual e até

pós-autônoma; o crítico intencionalmente se envolve com a obra. Inicialmente, isso é gerador de um conflito, mas depois ele se depara com a inevitabilidade da situação.

Como se não bastasse, figura essencial para o desenrolar da trama de *Um crime delicado*, Inês desencadeia a mudança de pensamento do protagonista, e, a partir disso, podemos analisar um crítico em dois momentos, antes e após a chegada dela em sua vida. Ou seja, ela é a causadora de um novo movimento na vida de Antônio:

Sou crítico. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem aqui narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra. Mas foi justamente por essa ambiguidade que quis definir-me assim, já que poderia ter esclarecido, desde logo, que sou um crítico profissional de teatro, como muita gente sabe pela notoriedade que adquiri — não principalmente por escrever para jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre mim. Mas a profissão talvez explique muitas coisas em meu comportamento e na minha forma de viver, em minha personalidade, enfim, embora eu não saiba dizer se foi esta personalidade que me conduziu naturalmente à crítica, ou se foi o exercício desta que terminou por contaminar meu comportamento e minha personalidade. (SANT'ANNA, 1997, p. 17).

Sua pessoa torna-se mais sensível aos sentimentos, e seu trabalho como crítico, por assim dizer, transforma-se e segue este movimento oriundo de sua personalidade transformada, estabelecendo uma crítica dos afetos:

Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas. Aliás, toda essa divisão é um tanto esquemática, pois emoções podem ser detonadas com o brilho de inteligência e vice-versa: a inteligência pode tocar nossas cordas mais sensíveis — e nada disso tem a ver com o sentimentalismo. Porém, qual de nós poderá dizer que nunca foi capturado pela coisa sentimental? (SANT'ANNA, 1997, p. 19).

Ao falar sobre a dicotomia emoção/inteligência utilizadas para se decompor uma análise estética, Antônio estabelece que o uso das duas deve ser equilibrado pelo crítico, visto que não são excludentes. Destarte, o próprio conceito de arte se modifica após o encontro com Inês. Assim, a visão do narrador começa a se transformar, partindo do crítico ferrenho de teatro que ele acredita ser, até um crítico sentimental. Ou seja, o narrador de crítico voraz e “imunizado contra a sedução das emoções” modifica-se, passando a ser uma pessoa cheia de sentimentos:

Não, a janela a que eu me referia era outra: era o abrir-se o espaço cênico para o mundo lá fora, ou mesmo "dentro", eis que a mente é uma caixa ilimitada, a não ser por nossas estruturas internas, que a arte serve justamente para romper. Mas não estaria eu falando de mim e para mim? É o que posso pensar agora, depois que toda uma história se desenrolou. (SANT'ANNA, 1997, p. 20).

Apesar dessa sua natureza fria, Antônio, ao analisar duas peças, destaca que a análise está diferenciada das demais, pois se encontra contaminada por seu sentimento amoroso por Inês, realçando uma construção de uma nova relação do crítico com sua escrita:

Era, dei-me conta, um elogio. E os que conhecem meu trabalho sabem como isso não é arrancado facilmente. Mas não se encontraria aí o dedo, ou melhor, a imagem de Inês, cuja figura insistia em pairar, no decorrer da peça, em meu palco interior? Nesses momentos, eu a visualizava em um apartamento, a lidar com objetos corriqueiros e belos, "impregnada de forte e melancólica serenidade", mas nem de longe, ainda, podendo imaginar o que de fato eu iria ver lá.

Mas eis aí, onde de fato chegou a determinar decisivamente a matéria que escrevi, um primeiro pecado intelectual, confesso-o agora, como confesso que escrevia pensando em Inês, desejando que ela lesse aquela matéria. Um pequeno delito crítico, pois não o levei ao ponto de referendar o apelo sentimentalizante das folhas secas ou da trilha sonora, que, composta em sintetizador, remetia a canções francesas, acordeons, esse tipo de coisa, umedecendo os olhos mais sensíveis. como os meus àquela noite.

Para reparar tais culpas — compreendendo as dos pecados cometidos apenas em pensamentos e no coração — voltei a recorrer, para concluir o artigo, ao antídoto da cruel ironia. (SANT'ANNA, 1997, p. 21).

Mais à frente, ao criticar a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, ele faz uma relação entre a Maria Luísa I, que foi a atriz da peça, e Inês. Tudo isso decorre quando o crítico não consegue encontrar Inês no cinema, então, ele liga para sua amiga Maria Clara e, diante da recusa para se verem, liga para Maria Luísa II, uma mulher madura e sua amiga, pensando estar ligando para Maria Luísa I.

Constata-se uma sequência de movimentos erráticos cometidos pelo crítico: inicialmente, procura por Maria Clara, depois liga para Maria Luísa, só que a Maria

Luísa que responde é outra, demonstrando uma série de problemas com a verdade, ou seja, a linguagem que nunca alcança o objeto.

Essa Maria Luísa é, na verdade, uma jovem atriz que está encenando *Vestido de Noiva*, tornando-se a anti-Inês, de modo a podermos inferir que ela é a anti-Lúcia do Nelson Rodrigues, pois em nenhum momento Maria Luísa mantém a castidade, assim como Inês e Lúcia procuraram, muito pelo contrário, Maria Luísa usa seu poder de sedução para conseguir boas críticas do crítico de arte, o que embora torna-se falho pois eles não chegam a concluir o ato sexual, pois Antônio só tinha pensamentos em Inês.

Após esse momento, ele faz uma leitura da peça a que assistiu, comparando-a com o texto original de Rodrigues. A diferença percebida pelo narrador é referente à nudez da atriz da obra em que apenas ela é sugerida, mas, na peça em cartaz, a moça aparece nua. Assim, ele critica inicialmente essa performance, para, em seguida, elogiá-la, pois lembra-se de Inês. Esse é um exemplo da mudança que Antônio atravessa: até então, era um crítico imparcial, seco. Após Inês, inicia a articular a arte com a vida. Assim sendo, Antônio relata o motivo da sua escrita, sendo uma prática para “explicar-me e entender-me”:

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

Posteriormente, ao encontrar-se com Inês, Antônio escreve uma carta em que se libera de suas amarras e demonstra detalhadamente sua persona sentimentalista. Dado que seus encontros foram tão poucos com Inês, algo surreal mudou em Antônio, o que poderíamos falar de um sentimento muito profundo e até platônico. Em suma, efetiva-se uma produção de singularidade em Antônio:

Inês,
Como gostaria de tratá-la, com simplicidade, de “Inês querida”, ou, mais audaciosamente, de “meu amor”. A precipitação com que tive que abandonar seu apartamento não me leva a crer que tenha esse direito. Aliás, fiquei extremamente apreensivo, para não dizer, cheio de mágoa, com aquele

desfecho e, para que o último sentimento não prevaleça, obstruindo outros que eu gostaria de deixar crescer livres em mim, é preciso que nada fique defendido entre nós. Suponho que você poderá imaginar o quanto custa a um homem como eu escrever de forma tão franca e desarmada. Não importa. Mais forte do que qualquer censura é a lembrança dos momentos mágicos que vivemos, para os quais até o crepúsculo parecia querer contribuir. Posso dizer que se incluíram entre os mais significativos da minha vida, e eu diria também os mais felizes, não fossem o modo como tudo terminou e as dúvidas a respeito do que eles apresentaram pra você. (p.109).

O que não é suficientemente explicado dá asas à imaginação. Terá você usado o pretexto da chegada dos seus amigos, pedindo para que eu partisse, por um arrependimento tardio do que se passou entre nós? Ou, quem sabe, terá sido por um recato que, mesmo naquele quadro, vejo como tão seu e que a torna ainda mais especial? Um pudor, talvez, porque eu desvendara todo seu corpo? (SANT'ANNA, 1997, p. 109).

Nessa referência, Antônio busca pela verdade por meio de sua escrita, deixando ainda mais visível seu desejo por Inês, e age de modo metafórico ao reafirmar que esses momentos escritos e vivenciados por ele fazem parte desta peça ou da obra, inclusive se considerando parte dessa produção artística:

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentavam na beleza peculiar de Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, a pele claríssima e quem, por motivos óbvios, jamais se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que aquela imperfeição só realçava. E é preciso reconhecer que o infortúnio, a desgraça – se assim se podia considerar o caso de Inês – , ainda que possam comover, dificilmente geram cumplicidade quando há também repulsa. (SANT'ANNA, 1997, p. 31).

O sentimento que ele possui por Inês, não deixa claro se é mesmo algo arrebatador ou se seria apenas uma estratégia utilizada pelo narrador para amenizar sua culpa pelo crime, agindo, inclusive, como atenuante do crime para a sociedade.

Não podemos deixar de ressaltar que a exposição dos Divergentes é um ponto importante a ser analisado, pois a pintura acaba sendo um elemento representativo da memória. Antes, e ao chegar na exposição, ele reflete o tempo inteiro em um quadro branco, porém, ao adentrar no local e ver a pintura retratando o apartamento

dela e ela seminua sendo a modelo de Brancatti, essa atmosfera nos leva a uma interpretação sobre o reavivamento da memória em função da pintura.

A memória chega a Antônio por meio da escrita para se lembrar-se dos fatos, mas lhe bastou ver a pintura para que as lembranças de Inês surgissem e as dos acontecimentos daquela fatídica noite, marco sobre o qual foi levado a escrever inicialmente. Em vista disso, Antônio não consegue lembrar-se pela escrita, mas a pintura o faz rememorar-se instantaneamente do que aconteceu entre os dois.

Apesar de existirem muitos pontos para serem abordados na obra, decidimos por analisar como o afeto modifica a escrita e a relação com o mundo. Devido à riqueza presente em *Um crime delicado* quando olhamos para o crítico, vemos o processo de singularização por onde ele transcorre, de fazer devires afetuais e uma nova crítica articulada à vida, uma crítica pós-autônoma. Ademais, nas palavras de Ludmer (2010), as literaturas pós-autônomas seriam o momento em que a literatura e a arte se conectam ao cotidiano e mais à vida.

Esse afeto que modifica a escrita de Antônio e a relação com o mundo corresponde ao conceito de literatura pós-autônoma. Descrito na revista *Sopro* (2010), Ludmer explora os novos sentidos que a literatura está assumindo atualmente ao descrever uma escritura ambivalente, embalada pela ficção e realidade. Oriunda de novas condições de produção e circulação, modificaria os modos de ler e se valeria de dois postulados sobre o mundo atual. Primeiramente, o postulado de que todo o cultural, por ventura literário, é econômico e vice-versa, e o segundo seria que a realidade é ficção, e a ficção é realidade, elaborada a partir dos meios em que são concebidos.

Inclusive, denominada de “relidadeficção”, reestruturam a esfera da realidade. Sendo abarcada em gêneros como o testemunho, autobiografia, reportagem jornalística, crônica, diário íntimo, entre outros, com alguma qualidade de gênero policial ou ficção científica em seu interior, deslocando-se da literatura e tomando parte da “realidade” no cotidiano, a saber: TV, meios de comunicação, internet, blogs, etc. Nesta “realidade cotidiana” retratada pela literatura, a ficção clássica se torna algo distante e passa a ser retratada por uma ficção que é “realidade”. Uma literatura que possui essas características está no estilo fronteiro e, por assim dizer, necessita de uma crítica que a veja em sua fronteira, analisando-a pelos vieses em que fazem divisa, já que ela é e constrói o presente.

Diante disso, um novo estatuto da crítica é instaurado por Antônio. A mudança, em sua perspectiva crítica, dá-se representada por meio de um processo de singularização, à medida em que ele associa essa crítica aos “humores”, e não mais a uma suposta imparcialidade. É a riqueza do mundo que ocorre por meio da não previsibilidade, é o estar no mundo onde o crítico não tem mais controle sobre a obra e sua relação com ela.

3.2 A relação entre memória e literatura

Ao contrário do que muitos acreditam, são recentes os estudos cujo escopo é a cultura e seus meios de significado, produção e transmissão. Os Estudos Culturais (EC) como um campo investigativo iniciaram-se em meados da década de 1950 com marxistas britânicos. Segundo Cevalco (2016), esses estudos vieram para transformar o modo como se estuda uma “sociedade dominada pelos meios de comunicação em massa” e a razão em estudá-la.

No âmbito da literatura, os EC tiveram grande impacto e tornaram-se o seu melhor objeto de estudo. Antes vista como arte e analisada por vieses meramente estéticos, agora, incorporando-se aos EC, torna-se o grande texto da cultura, das relações sociais, da ética e da política. A literatura, assim, torna-se o centro das reflexões deste campo teórico.

A discussão sobre a memória e a literatura de testemunho é algo recente e começou a ganhar força por volta dos anos 1970, ganhando impulso pela esteira aberta pelos EC por volta dos anos de 1950. Veja o seguinte trecho que marca o contexto sócio-histórico e o pensamento de Raymond Williams (2001, p. 33), um dos precursores em que se valida a importância dos Estudos Culturais:

Mas neste ponto é particularmente evidente que não podemos compreender o processo de mudança em que estamos envolvidos se nos limitarmos a pensar nas revoluções democrática, industrial e cultural como processos separados. Todo o nosso modo de vida, da forma de nossas comunidades à organização e conteúdo da educação, e da estrutura da família ao status da arte e do entretenimento, está sendo profundamente afetado pelo progresso e interação da democracia e da indústria, e pela extensão das comunicações. Essa profunda revolução cultural é uma grande parte de nossa experiência de vida mais significativa, está sendo interpretada e, de fato, combatida, de

maneiras muito complexas, no mundo da arte e das ideias. É quando tentamos correlacionar mudanças desse tipo com as mudanças englobadas pelas disciplinas como a política, economia e comunicação que descobrimos algumas das questões mais difíceis, mas também algumas das mais humanas. (WILLIAMS, 2001, p. 33-34, tradução nossa).⁹

O processo do nascimento dos EC é proveniente de algo muito maior, a revolução cultural, que interliga todas as áreas do pensamento e da civilização, devendo ser compreendida como um processo unificado, pois é por meio da revolução cultural que conseguimos contestar a sociedade e as representações mais ortodoxas, além de conectar com outras disciplinas, podendo nos deparar com as questões mais complexas do ser humano.

As palavras transformação, experiências e complexas presentes no discurso de Raymond Williams carregam uma grande significação, podendo ser relacionadas com o que é desenvolvido e explicado apenas pela literatura, sendo elas as transformações pelas quais passamos, as experiências que precisam ser compartilhadas e a complexidade de um sujeito, ou a de todos nós, sujeitos individuais, produtos dessa sociedade fragmentada e da diferença.

É em seu livro *Atos impuros* que Giroux (2003) nos deixa clara a importância da cultura e a sua imensa responsabilidade em ser a ferramenta num contexto de mudança profunda em nossa sociedade, fazendo-se presente a justiça social. Assim, os Estudos Culturais se constituem um amplo campo interdisciplinar, pensando a literatura como um modo de apreender vários estratos da sociedade, dirigindo o pensamento que relaciona a literatura como uma representação do social, e não apenas como uma arte seguida de uma função estética ou beletrista. Na literatura, encontramos a representação de uma sociedade e, por meio dessa crítica, podemos evidenciar um novo olhar para uma política mais consciente, com a consciência de uma revolução cultural, por meio de diferentes produções e estilos oriundos de

⁹ Original: Yet at this point it is particularly evident that we cannot understand the process of change in which we are involved if we limit ourselves to thinking of the democratic, industrial and cultural revolutions as separate processes. Our whole way of life, from the shape of our communities to the organization and content of education, and from the structure of the family to the status of art and entertainment is being profoundly affected by the progress and interaction of democracy and industry, and by extension of communications. This deeper cultural revolution is a large part of our most significant living experience, and is being interpreted and indeed fought out, in very complex ways, in the world of art and ideas. It is when we try to correlate change of this kind with changes covered by the disciplines of politics, economics and communications that we discover some of the most difficult but also some of the most human questions. (2001, p. 33-34).

diferentes minorias, que se tornaram, por intermédio da literatura, o seu lugar de pertencimento:

[...] a cultura finalmente adquire o seu espaço de direito, institucional e produtivamente, como um objeto crucial de debate, poderosa para a criação de significados que não possam ser abstraídos do poder em um local de intensas disputas sobre como as identidades devem ser moldadas, a democracia definida e a justiça social ressuscitada como um elemento sério da política cultural. (GIROUX, 2003, p. 17).

O mundo que dava lugar à epopeia desintegrou-se com a modernidade e o capitalismo. O romance é a narrativa desse novo tempo. Segundo Benjamin (1994), as narrativas simples, proverbiais, contos, que fundamentam as comunidades orais, foram extintos. Com a chegada do romance e do realismo, é estabelecida uma crise da memória, pois a memória proveniente do homem isolado é contraposta à narrativa, já que ela possui caráter coletivo. O mundo que dava lugar à epopeia desintegrou-se com a modernidade e o capitalismo. Assim, romance é a narrativa desse novo tempo.

Inicialmente, sobre estas narrativas, Ricoeur, um dos grandes pensadores e filósofos franceses, em seu livro *Tempo e narrativa*, retrata a relação entre a construção da narrativa e a historiografia, além de importantes achados filosóficos sobre a teoria da narrativa, mencionando que “toda obra narrativa é o caráter temporal da experiência humana. Ou seja, o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo.” (RICOEUR, 1994, p.15). Então, de fato, o conceito de narrativa entendido por Ricoeur é visto como algo amplo, que inclui todas as outras ramificações, até o romance. Em lado oposto, Benjamin faz uma distinção entre narrativa e romance, sendo este último uma fonte de esquecimento, e não de partilha, devido ao romance ser a narrativa da modernidade e do capitalismo e de um sujeito solitário.

[...] Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda: “Que é, pois, o tempo?” – pergunta Agostinho. “Se ninguém me pergunta, se, se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais.” É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga. (RICOEUR, 1994, p. 12).

Essa forma de retratar que somos humanos à medida em que narramos é o mesmo que, em outras palavras, dizer que esta narrativa é intrínseca ao ser humano, pois precisamos dividir e compartilhar as experiências. Assim sendo, o mundo tratado por qualquer obra narrativa que seja sempre é um mundo por si só imaginário. O mundo da aparência, do real, é o mundo do realismo, do capitalismo, da modernidade. Portanto, em Benjamin, é o mundo do esquecimento.

Na citação abaixo, ao relacionar narrativa e historiografia e afirmar que a relação entre elas possui um denominador comum, a exigência da verdade que se faz presente, bem como representá-la como o “caráter temporal da experiência humana”, Ricoeur deixa de modo subentendido que somos humanos à medida em que narramos, visto que a narrativa é algo significativo através do tempo. Vide grifos.

A primeira parte da presente obra visa esclarecer os pressupostos principais, que o resto do livro é chamado a submeter à prova, das diversas disciplinas que tratam da historiografia ou de narrativa de ficção. Esses pressupostos têm um núcleo comum. Quer se trate de afirmar a identidade estrutural entre a historiografia e a narrativa de ficção, como nos esforçaremos por provar na segunda e na terceira partes, quer de afirmar o parentesco profundo entre a exigência da verdade dos dois modos narrativos, como faremos na quarta parte, um pressuposto domina todos os outros, a saber, que o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como será frequentemente repetido nesta obra: o tempo torna-se humano à medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 15, grifo nosso).

Uma vez que Ricoeur afirma que a narrativa pressupõe um mundo narrável ou uma história em potencial, Walter Benjamin, grande filósofo sobre o fim das “narrativas”, traz, nas suas discussões, questões pertinentes presentes na literatura moderna e/ ou contemporânea ao tratar das narrativas que expressam o não dito e a memória do trauma, gênero recorrente do século XX, e, em sentido contrário ao pensamento de Ricoeur, estabelece que a narrativa está para algo longínquo de nossa atualidade, algo não existente na contemporaneidade.

Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais. (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Destarte, o romance e o realismo são responsáveis por fundar a crise da memória, pois Benjamin contrapõe o romance, do homem isolado, à narrativa, de caráter coletivo. Enfatizando que Benjamin não tinha em mente a narrativa épica, mas narrativas simples, proverbiais, contos, que fundamentam as comunidades.

Benjamin considera que o processo de narrar está em vias de desaparecer, pois, cada vez mais, as pessoas não sabem como narrar aos moldes do passado. O capitalismo e a modernidade, com sua competitividade extrema, legaram ao indivíduo como herança suas próprias experiências não partilháveis, visto que vivem numa sociedade baseada no choque, no trauma da novidade. Assim sendo, a extinção da narrativa é, por conseguinte, a extinção da “faculdade de intercambiar experiências”. Isto é derivado da presença da pobreza humana em experiência interpessoal comunicável, da falta de experiência passada de pessoa a pessoa, e de histórias orais, o que seriam as origens utilizadas por todos os narradores para basearem suas histórias.

O meio da narração real existiria nos narradores “natos”, que apresentam uma praticidade, que dão conselhos necessários, os quais podem melhorar e adicionar na vida do ouvinte/leitor. Esta natureza possui uma forma potencial de “dimensão utilitária”. O narrador é, então, aquele que sabe aconselhar.

Uma vez que atualmente “dar conselhos” ressoa como algo arcaico, Benjamin ressalta que isso foi ocasionado pela falta de comunicação das experiências. Os nossos conselhos não são relevantes para ninguém, e esta capacidade produtiva do narrador de apresentar ou comunicar estas impressões ou sentimentos está definindo porque a experiência partilhável, considerada o lado notável da verdade, “está em vias de extinção”.

Tal processo, ao mesmo tempo em que expelle gradativamente do discurso vivo a narrativa, tem se desenvolvido simultaneamente com toda uma evolução de séculos das forças produtivas. O primeiro sinal que Benjamin (1994) declara que culminará no fim da narrativa é o surgimento do capitalismo, no início do período moderno, pois o romance é a sua forma literária. O romance tem suas bases vinculadas ao livro, o que difere da narrativa (e da epopeia no sentido estrito), já que ela procede da tradição oral.

Sobre o romance e a narrativa, são destacados na obra de Walter Benjamin (1994) os seguintes esclarecimentos: o romance nem resulta da tradição oral e tem

sua estrutura diferente da narrativa; o narrador retira da sua experiência, ou da apresentada pelos outros, e o que ele aconselha abrange as coisas narradas sobre a experiência do seu público. De modo oposto, “o romancista segrega-se”. O romance é resultado do indivíduo isolado, que não fala sobre seus interesses mais fundamentais, não utiliza nem sabe oferecer conselhos. A composição de um romance retrata na descrição de uma vida humana levar o “incomensurável a seus últimos limites”. Os interesses fundamentais tornam-se outros, os pessoais não partilháveis, pois são coletivos e adquiridos na relação com o mundo, de certo modo, sempre novo. (BENJAMIN, 1994).

Em seu ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin é enfático sobre as mudanças acarretadas nas artes e na cultura moderna da primeira metade do século XX pela presença/falta da experiência. Podemos ir além e dizer que, pela falta da experiência comunicável, perderíamos o nosso acesso ao patrimônio cultural representado por meio da memória. Como dito em seu ensaio, a relação com “o nosso patrimônio cultural” faz uma relação deste com a memória. Por isso, quando a experiência comunicável é deficiente, não acessamos o nosso patrimônio cultural, pelo motivo de não o repassarmos. Não utilizando a memória por meio das narrativas e não dividindo as experiências, deixaríamos de ter acesso à riqueza da nossa cultura e de ser quem somos. Esqueceríamos do nosso passado e entraríamos numa nova espécie de barbárie. Por consequência, temos uma crise na representação da memória. Onde ela está ausente, ficamos pobres e bárbaros:

é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994).

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens

implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza — penso, logo existo — e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto por um único problema — uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas. (BENJAMIN, 1994).

O que é retratado claramente no ensaio é que se verifica a quebra da transmissão da experiência, como no poema de Brecht, mencionado por Benjamin: “apague os rastros”. A individualização e o privado florescem após essa ruptura do espaço. A preocupação de W. Benjamin pela morte da narrativa advém da ausência da transmissão da experiência comunicável, fundamento da própria memória, deixando-nos ausentes do nosso passado e, por extensão, de qualquer relação com o outro, sejam os nossos ancestrais, seja a nossa comunidade.

Sintetizando o que foi dito, temos a narrativa retratada por Ricoeur, que entende a narrativa em sentido amplo, incluindo-a no próprio romance, não se preocupando com a distinção entre conto popular e romance, que parece ser a base da argumentação de W. Benjamin, a passagem de um a outro como fonte da crise da experiência, que, em outras palavras, é a grande expressão inicial da própria memória coletiva. De acordo com W. Benjamin, com o advento do jornalismo e a consolidação da burguesia, mais precisamente, com a chegada do romance e a possível quebra na faculdade de experiência comunicável, a memória entra em crise na sua representação. Como Lukács (2002, p.129) diz, “o romance separa o sentido e a vida”. Em outros termos, a crise da memória é oriunda do capitalismo, da crise de partilhar a experiência, em razão de o indivíduo moderno segregar-se, e não mais dividir suas experiências, como faziam o pescador e os camponeses com grupo.

Diante do exposto, verificamos como o personagem principal do romance conduz esse impasse acerca da narrativa no romance, representado por Antônio, crítico de arte, que se encanta por uma mulher atrativa, ainda que ela possua a mobilidade reduzida, e, ao ficarem amigos numa mesa de bar e envolvidos pelo álcool, os dois vão para a casa dela. Com os dias se passando sem ter notícias de Inês e não entendendo o que realmente aconteceu devido ao excesso do álcool naquela noite, o crítico de teatro indaga o que poderia ter acontecido com ela, quando recebe uma

intimação policial para dar esclarecimentos referentes ao estupro que ele teria cometido e pelo qual estava sendo processado.

O real conflito do romance surge, então, da dificuldade em tentar lembrar-se se ele cometeu realmente o estupro que levou ao processo, o que seria representativo do próprio conflito entre a história e memória. Seguindo o raciocínio, o conflito se dá porque, no romance, não cabe, segundo a tese de Benjamin, o espaço da memória, mas é apenas por meio da narrativa que Antônio encontra meios de constituir para si o que de fato ocorreu, uma tentativa de preenchimento das lacunas:

Curiosamente, essa muleta não descansava sobre um sofá ou em qualquer ângulo de parede, mas se apoiava num cavalete de pintura, onde se encaixava também uma tela, o que fazia aquela cena parecer irreal ou extraída de algum sonho. Eu não conseguia lembrar-me de cores ou formas pintadas sobre a tela, mas um leve cheiro de tinta assomou à minha memória, voltando a impregnar, ainda que imaginariamente, minhas narinas. (SANT'ANNA, 1997, p. 24).

Como sabemos, a funcionalidade de potencializar a memória é característica da narrativa. Logo, narrar é dar logicidade aos acontecimentos. Contudo, no livro de Sant'Anna, o romance é tido como veículo narrativo da memória. Isto significa que o romance problematiza o conflito entre a diferença da narrativa e o romance tratada por Benjamin.

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 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).

Na citação acima, também componente da nossa discussão, a palavra memória é a peça-chave do desenrolar da narrativa, como aquela sobre a qual é necessário escrever para chegar a uma consciência, seja por meio de sensações e imagens, ou algo que, às vezes, não conseguimos escrever e/ou descrever, representando, deste modo, a significância do momento, seguindo a ordem cronológica de início, meio e fim para o protagonista.

O estudo da narrativa e da memória nesse romance está associado à busca para configurar para si qual a relação com a minoria. Isso se dá com o personagem

principal e com a mulher que o acusa de estupro e esclarece como a escrita vai dotando o personagem de consciência sobre suas atitudes e o que está acontecendo com sua vida, pois é por meio do ato de narrar que ele constrói para si essa memória, ou seja, a narrativa potencializa a memória desse encontro com a alteridade.

3.3 A literatura de testemunho e um novo estatuto da memória

Anos mais tarde, chegamos a um novo gênero que foi originado do trauma e das guerras, a literatura de testemunho ou do Holocausto, como é conhecida em outros países. Ela representa uma forma de dar voz à memória de um fato no limite inenarrável, porém que precisa da narração para ser compreendido e, em muitos aspectos, superado. A literatura de testemunho nasceu e ganhou proeminência ao tornar discursivas as grandes catástrofes pessoais relacionadas aos campos de concentração.

Podemos dizer que o Brasil é pobre em literatura de testemunho propriamente dita. Não por não termos ligação com o sofrimento oriundo dos judeus na Europa, temos até alguns escritores que escreveram sobre o tema do Holocausto, mas por causa dos nossos desaparecidos e torturados na ditadura militar de 1964 –1985, visto que eles não tiveram a oportunidade para descrever o sofrimento vivido, nem a chance de testemunhar contra seus acusadores na justiça. Desacreditados pela Lei da Anistia, como também na sociedade pela perpetuação do pensamento de que “aquilo realmente não aconteceu” para quem ainda ousa mencionar. Assim, a literatura com características de simbolizar e trazer para nós essa memória pós-catástrofe que abismou nossa sociedade está congelada, e as elites decidiram que a página deveria apenas ser virada (SELIGMANN-SILVA, 2010).

Essa é uma função da literatura de testemunho: expor por meio de um compromisso ético com a memória da vítima, do trauma, e, mediante uma escrita narrativa, perpetuar essa memória para o conhecimento e a representação dessas vítimas. Assim, o texto testemunhal apresenta essa memória, essa experiência, retratando os mortos, fornecendo um lugar para serem velados:

A memória topográfica é também antes de mais nada uma memória imagética: na arte da memória conectam-se as ideias que devem ser lembradas a imagens e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos. Aquele que se recorda deve poder percorrer essas paisagens mnemônicas descortinando as ideias por detrás das imagens.

Essa anedota que está na origem da tradição clássica da arte da memória deixa entrever de modo claro não apenas a profunda relação entre a memória e o espaço, e, portanto, notar em que medida a memória é uma arte do presente, mas também a relação entre a memória e a catástrofe, entre memória e morte, desabamento. Em português, note-se, fica acentuada a dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, se pensarmos na etimologia latina que deriva o “esquecer” de *cadere*, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas – e das cicatrizes. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes. (SELIGMANN-SILVA, 2010).

Além disso, Seligmann-Silva (2003) nos ajuda a pensar em mais uma categorização para este romance, o qual possui aspectos de literatura de testemunho, estando entre áreas fronteiriças, na qual o narrador-personagem escreve para a compreensão de um crime, tentando, deste modo, “pensar novamente de algo que nunca pode ser totalmente compreendido/traduzido”. Enquanto compõe seu testemunho, o narrador objetiva preencher as lacunas da sua história, mesmo sabendo que essa tarefa é infinita, entendendo o “trauma” e dando forma à impossibilidade da realidade. Nas declarações de Seligmann-Silva (2003, p. 56), a definição de literatura de testemunho é dada da seguinte forma: “assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes”. Igualmente, podemos inferir que o romance trabalha a arte da memória.

A este lugar de pertencimento, inicialmente, podemos destacar uma vertente literária conhecida como literatura de testemunho, que é utilizada pelos sobreviventes e vítimas do Holocausto, por exemplo, para partilhar a memória dos acontecimentos marcantes e dar voz ao que era antes inaudito.

Literatura de testemunho é um conceito que nos últimos anos tem feito com que muitos teóricos revejam a relação entre a literatura e a “realidade”. O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Mártir – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte – vem do grego “*martur*”, testemunha. Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; todos o podem. E, por outro lado, o “real” é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de

relativismo – sempre traumático. Pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História – do fato histórico. Como lemos em Georges Perec – autor de *W ou a memória da infância* –, “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”. (SELIGMANN- SILVA, 2003).

Assim, como uma leitura de cicatrizes, o testemunho, ainda que seja coletivo, é sempre visto por meio de experiência pessoal, mostrado apenas por um aspecto do real, nunca em sua totalidade, e a crise da narrativa estaria relacionada com a chegada do testemunhal ao panorama literário. Em seu artigo intitulado *Memória e esquecimento: linguagens e narrativas – memória, história e testemunho*, Jeane Marie Gagnebin, baseando-se no aspecto da memória ressaltado nos construtos de W. Benjamin, traz uma importante declaração sobre a rememoração:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2001, p. 89).

Ainda, segundo a mesma autora, o testemunho “dá sentido humano ao mundo” e, com os seus escritos, têm a responsabilidade de mudar o presente. Amplia-se o conceito de testemunha, não sendo somente aquela que partilhou do acontecimento diretamente, mas sim aquela que consegue escutar a “narração insuportável” do outro, sem sentimentos de culpa nem benevolência, porque é por meio desses relatos que podemos refletir sobre o passado e não o repetir continuamente, concebendo novas histórias e construindo o presente, mesmo que ele esteja revestido de sofrimento. (GAGNEBIN, 2001, p. 91).

Paul Ricoeur, ao falar de algumas configurações da memória, institui uma semelhança significativa entre narrativa e memória. Assim, de modo indireto, podemos inferir que essa semelhança garante uma função da literatura de testemunho:

Na memória impedida que se repete e se reelabora como uma atividade de luto, como uma compulsão, cujo “trabalho é a palavra repetida várias vezes, e simetricamente oposta à compulsão: trabalho de rememoração contra compulsão de repetição. (RICOEUR, 2007, p. 85).

Na memória manipulada “o trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto. (RICOEUR, 2007, p. 86).

[...] ou seja, ele se relaciona com o trabalho de libertar-se da perda. Neste segundo tipo encontram-se as modificações feitas no passado pelos regimes autoritários, relacionadas com o negacionismo e o relativismo, em outras. (RICOEUR, 2007, p. 230).

Esta é uma das mais importantes funções da literatura de testemunho: conceber novas histórias e refletir o passado sem repetir o presente, além da sobrevivência da memória e do registro.

Dito isso, qual seria essa relação do romance de Sérgio Sant’Anna com a literatura de testemunho *stricto sensu*? O testemunho está relacionado com a experiência do trauma. Testemunhar está para algo traumático. A diferença entre trauma e testemunho é que o trauma é silenciante, mas nem sempre o testemunho acontece prontamente, pois o sujeito do trauma não consegue transformar em discurso essa experiência. Dessa maneira, o testemunho só acontece à medida em que o sujeito consegue se articular e tornar discursiva a experiência traumática.

Pertinente à literatura do trauma e suas definições, Seligmann-Silva (2003) aponta que a literatura de testemunho aparece por intermédio de lembranças que brotam como ‘lampejos’, clareza intensa estimulada pelo nosso espaço/presente imediato, e isso causa um impedimento na continuidade narrativa. Por isso, Antônio compõe seu relato, pois, com a narrativa, mostra-se possível a realização do trabalho de escavação da memória e de reconstrução lógica da vida cotidiana após o crime. Os pontos que estariam/estão solitários, separados, e os pedaços obscurecidos tornam-se compreensíveis à luz da escrita narrativa.

A literatura do trauma e do testemunho está muito associada à escrita de si, o sujeito que escreve sobre a própria experiência. Todos os grandes livros de literatura de testemunho partem do nexos entre autoria, experiência do trauma e relato. À vista disso, possui sempre caráter exemplar. Embora individual, o trauma remete sempre a uma coletividade que a vítima representa e funciona dando voz a algo ocorrido com um membro de certa comunidade, como, por exemplo, os judeus na Alemanha, os índios na América do Sul, situações em que essas pessoas foram submetidas a experiências traumáticas.

3.4 A literatura (narrativa) e a memória em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'anna

O estudo da narrativa tornou-se central em muitas discussões filosóficas e das ciências sociais no mundo contemporâneo. A teoria de Walter Benjamin acerca da narrativa retrata que esta depende de uma teoria da modernidade, contrapondo o moderno e o tradicional, na qual a cultura moderna é concebida por meio do desaparecimento da figura do narrador tradicional e que, em suas palavras, a narrativa está por vias de extinção. Assim, ele declara: “por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais.” (1994, p. 197). Quanto maior o avanço da modernidade, mais a narrativa e a presença do narrador se tornam distantes. Diante disso, a narrativa desaparece com a existência do Romance.

Por conseguinte, Benjamin relaciona as narrativas orais com as narrativas escritas (1994, p. 198), e as melhores narrativas seriam aquelas que nos levam a projetar a imagem do narrador como aquele cidadão imbricado de um papel ativo na sociedade, com a função social de contar histórias nascidas da própria experiência ou da experiência de outras pessoas, compartilhando, à vista disso, conhecimentos e a memória social.

Com a mudança na sociedade, o narrador tido como artífice que entrelaça a sua experiência refletida e cultivada junto às vivências dos outros, aquele que necessita de interação e convívio, passa a dar vez a um sujeito solitário, individualista, que, sendo incapaz de dar conselho, dirige-se exclusivamente à sua própria solidão, solidão de romancista. A partir disso, instaura-se uma disputa sobre qual seria o objeto do romance, discutir “o sentido de uma vida” (p. 212), e o objeto da narrativa, “a moral da história” (p. 212), ressaltando que o romancista se centra no individual, ao descrever apenas uma vida e as experiências dessa única vida, enquanto o narrador busca uma pluralidade de experiências. Assim sendo, o narrador necessita de um convívio social para a troca de relatos e aquisição de experiências pertinentes ao grupo, enquanto o romancista não: por não precisar de tais experiências, inclina-se ao isolamento. Uns dos principais contribuintes para este isolamento são o surgimento da imprensa e o do livro, como também o desenvolvimento do gênero romance.

Por outro lado, Paul Ricoeur (1994) defende que a existência da narrativa é algo essencial ao ser humano, e que só podemos ser o que somos, de fato, por meio da experiência e dos ensinamentos do que nos foi passado ao longo dos tempos, nas narrativas sejam elas de via oral ou escrita. E, deste modo, afirma: “tanto a identidade estrutural da função narrativa quanto a exigência da verdade de toda obra narrativa é o caráter temporal da experiência humana”. Isto é, o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal, pois o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo. Então, conclui-se que a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal, o que pode ser obtido independentemente de uma experiência romanesca oriunda do plural ou do singular. (RICOEUR, 1994, p.15).

É possível notar, com as citações e com as discussões teóricas, que elas possuem fronteiras de linhas tênues entre o que seria mesmo a narrativa e o que definimos por romance. Com inspiração na vida real de seu protagonista ou não, não podemos negar as várias trocas de experiências, característica latente no romance, tendo em mente as várias vozes que o compõem, tornando-se factível a transmissão de experiências nesse meio por meio de suas histórias singulares.

O romance possui essa transmissão, pois nele o discurso age juntamente com a interação com o outro, compondo o “plurilinguismo”, reforçado por Bernardi (2001) ao expressar que nele encontramos a presença de vozes sociais e históricas, abrangendo posturas socioideológicas que não estão de acordo com as do autor, mas são articuladas por ele. Assim sendo, o autor apodera-se das palavras do outro, com a carga ideológica que elas possuem e as utiliza, objetivando atingir suas intenções.

Na mesma linha de pensamento, segundo Bakhtin (1981), a polifonia dos romances de Dostoiévski transcorria da maneira como os personagens se inseriam no mundo. Independente de suas características psicológicas, físicas, ou até mesmo a posição social, o que possui maior relevância é a visão do personagem sobre o seu mundo, “consciência e autoconsciência”. Dessa forma, o leitor não vê apenas o personagem, e sim sua visão de mundo contida na obra, tornando-se um gênero discursivo e interagindo com outros enunciados.

O romance *Um crime delicado* retrata a tessitura narrativa sobre a vida de Antônio, um crítico de arte que tem sua vida interrompida ao conhecer sua vítima, Inês, considerada bela e com dificuldades de locomoção, por não possuir uma perna.

Ao ser acusado de estupro, Antônio é levado a julgamento, reconstituindo sua história na tentativa de rememorar o crime e talvez livrar-se da culpa, atribuindo-a ao artista plástico Vitório Brancatti, considerado seu inimigo.

Sendo a narrativa em primeira pessoa, com características de relato testemunhal, o mistério é cuidadosamente estabelecido com a escolha das palavras, e o leitor se torna envolvido na trama. Assim, o vínculo que conduz Martins à sua própria crítica é estabelecido pela narrativa, tornando o romance quase um ensaio sobre o ato da escrita e sobre a representação do teatro, conduzindo-nos a uma reflexão sobre a memória, arte e suas formas de representação no contemporâneo, além de temas subjacentes, como a violência e o feminismo.

O percurso da memória ocorre no romance por meio de um personagem atormentado pela falta de memória. Com a intenção de compreender a culpa ou a inocência perante o crime cometido, utiliza a narrativa veiculada no romance, alcançando uma escrita que retrata e procura compreender a sua memória dispersada/ fragmentada, preenchendo essas lacunas.

Ao analisarmos a obra, percebe-se seu caráter ficcional, como foi dito, mas também está presente o testemunho e sua relação com a experiência do trauma. Quem testemunha testemunha algo traumático. A diferença entre trauma e testemunho é que o trauma é silenciador. Nem sempre o testemunho acontece prontamente, e o sujeito do trauma não consegue transformar em discurso essa experiência. Assim sendo, o testemunho só acontece à medida que o sujeito consegue se articular e pensar essa experiência, fazendo com que a memória se torne tangível. Logo, tanto o testemunho quanto o trauma estão associados à ideia da testemunha, ou seja, ao sujeito que vivenciou a situação.

A literatura do trauma e do testemunho está muito associada à escrita de si. O sujeito escreve para expor a própria experiência, a exemplo de Primo Levi, que narra estimando esses aspectos, ainda que a memória seja pessoal e de cunho coletivo.

Ciente das questões abordadas acima sobre as características da literatura de testemunho, nosso olhar para a obra deixa evidente que, mesmo que ela seja de caráter ficcional, percebemos que algumas das principais características da literatura de testemunho se enquadram satisfatoriamente nela, exceto pela relação de autoria, experiência do trauma e relato, e do fato de o problema vivido por Antônio não ser “exemplar”, capaz de metonimizar uma coletividade, uma vez que o autor não escreve

sobre uma ofensa testemunhada por ele que poderia tê-lo levado à morte ou a uma catástrofe, e Sérgio Sant'Anna não relata uma experiência vivenciada por ele em sua obra. No entanto, esses aspectos não desmerecem a semelhança que a teoria da literatura de testemunho possui com a obra em si, esta é a condição que nos autoriza a adotar essas bases para as análises, deixando os limites claros, sempre observando que a obra está situada em uma área de fronteira.

Isto posto, esta obra literária não é propriamente uma literatura de cunho testemunhal, mas possui grandes características desta, a não ser pela confissão do sofrimento. Portanto, a obra UCD pode ser definida como uma narrativa de ficção testemunhal, porque há um personagem entre a relação do autor e o enredo.

Deste modo, igualmente, vale salientar que a literatura de testemunho está conectada à ética e aos direitos humanos, já que a crise da representatividade e da memória está ligada à passagem do trauma para o testemunho. O testemunho é aquele momento em que a crise se elabora, torna-se narrável. Destarte, o testemunho no livro *Um crime delicado* não é do autor, mas do personagem: o testemunho é da ficção.

A literatura de testemunho, mesmo sendo elaboração de uma experiência pessoal, possui uma representatividade. Como dito anteriormente, Primo Levi fala da própria experiência e, por meio dela, expressa a experiência de todos os judeus. Desta forma, a literatura de testemunho tece um fio inseparável entre o individual e o coletivo. Como exemplo deste tipo de literatura, temos, também, Rigoberta Menchú, indígena que narra uma experiência pessoal que representa toda a experiência do genocídio indígena. Esse é um dos fundamentos do testemunho: representar uma individualidade que possui uma representatividade coletiva.

Aprofundando-se ainda mais, embora a experiência do narrador Antônio não seja coletiva, pois ela não metaforiza nem todos os homens, nem todos os críticos de teatro, a sua experiência é de um sujeito solitário, única, que utiliza a narrativa e a literatura de cunho testemunhal para escrever depois de um crime. O seu testemunho seria a descrição desses aspectos violentos vividos, porém mais da dificuldade ao entendimento desses. A linguagem do narrador é utilizada para dar voz e dar medida àquilo que não foi subordinado a uma estrutura no ocorrer de seu acontecimento, ou seja, algo que não ocorreu de maneira ordenada, um choque, uma ruptura.

Esses conceitos sobre a literatura de testemunho são muito aplicáveis ao estudo da obra *Um crime delicado*, mas são problematizados nesses aspectos, pois temos a não representatividade do sujeito que a escreve, porque não representa para além de si mesmo, e o lugar da autoria já não é uma escrita de si nos termos da literatura de testemunho, embora seja uma escrita de si para o personagem.

Além de tudo, visto que a existência da narrativa confirma a existência humana, portanto, eis a razão de Antônio escrever a narrativa para diminuir a dispersão e tornar coesos os eventos. Pois é estabelecida nas intrigas a reconfiguração de nossa experiência temporal confusa. Por conseguinte, é na capacidade da narrativa de representar tal experiência temporal que se assenta a função referencial da intriga, como bem expressa Ricoeur (1994).

Antônio dispõe da narrativa para dar voz e forma a um acontecimento em sua vida, um crime, que teve o seu entendimento abalado, tendo muitos vazios ficado em esquecimento por ele, continuamente, estar entregue ao álcool. Desta maneira, a escrita ocorre não para livrar a sua mente de uma culpa, ou para afirmar sua inocência, e sim, a narrativa é elaborada para sua compreensão e preenchimento desses hiatos, adquirindo uma função configurante:

Mas uma espécie de buraco negro na mente não me permitia alcançar o grau de profundidade a que haviam chegado as nossas relações, embora a expressão “buraco negro”, que me veio ao pensamento, assim como “profundidade”, me fizeram estremecer. De medo? De culpa? De desejo? De frustração pela falha na memória ou, eventualmente, por uma falha mais lamentável? Pois, na minha idade madura, tanto o abuso do álcool como a tensão de um primeiro encontro poderiam conduzir-me a isso. E as únicas certezas que tinha eram de ter acompanhado Inês ao seu apartamento e de que eu despertara em minha cama. (SANT’ANNA, 1997, p.24).

Com suas propriedades de velar e sugerir, foi esse biombo que descortinou para mim não uma sequência 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, enquanto eu me debruçava sobre seu corpo. Uma cena subliminar em minhas recordações, mas suficiente materializada para incluir uma perna atrofiada. (SANT’ANNA, 1997, p. 25).

No sobrevivente, a memória auxilia no trato da compreensão, com a tradução do choque para poder lidar com essa situação insuportável. Assim sendo, o

entendimento dos percalços de Antônio, levando-o a organizar suas angústias, favorece a superação do trauma e posterior troca de experiências. Por meio de sua memória e de sua relação com o espaço dos locais por onde ele andou ou esteve com Inês, objetos, cheiros, etc., paulatinamente, Antônio vai reconstituindo seus passos, como é simbolizado na seguinte citação, em que a imagem de um biombo trouxe à memória toda uma situação, e ele se lembrou de tudo que envolvia aquele móvel.

Ainda, podemos dizer que apenas pela narrativa é possível a realização do trabalho de escavação da memória, da aceitação ou recusa de culpa. Os pontos que estariam obscurecidos se mostram à chegada da luz. A citação abaixo representa melhor o trabalho elaborado pela memória de Antônio, narrando de forma detalhista, reiterando um crime contra uma deficiente.

Porque se a possibilidade de tê-la conhecido tão intimamente me enlevava, faltava-me a memória viva, sem a qual os acontecimentos não existem, o que reforçava a hipótese de que eu falhara. Por outro lado, não gostaria de ter me aproveitado de uma situação em que uma mulher estivesse semiconsciente, ou inconsciente, para então... Quer dizer, não é que a situação não me atraísse, mas eu sentiria vil se me aproveitasse dela. E houvera um momento, parecia-me, em que eu cedera a um impulso de aproximar-me de Inês, para tocá-la e sentir se... respirava. Uma preocupação – a de que ela estivesse desacordada, talvez em coma – que voltou a tomar-me, provocando-me quase pânico, não estivesse eu habituado a certos exageros de uma culpa visceral, com certeza exacerbada pela desproteção e fragilidade de uma mulher... manca. Pronto, eu pronunciara para mim próprio, pela primeira vez a palavra. (SANT'ANNA, 1997, p. 25).

Pelo auxílio da memória e sua relação com o espaço, Antônio, sucessivamente, vai refazendo os passos e tentando encontrar-se em meio ao caos em que está vivendo. O narrador reatualiza seu conceito sobre refletir acerca de algo que nunca pode ser totalmente compreendido/traduzido. Assim que compõe seu testemunho, tenta preencher os espaços abertos no texto/história, concebendo que essa tarefa é infinita e, mais importante, com a consciência de que a leitura é perpassada por um engajamento moral, por um compromisso ético com o real e sua completa irreduzibilidade ao signo.

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 pra nós mesmos, da realidade. Pois, eu próprio como já disse, punha em dúvida se era – ou se queria ser – totalmente inocente. (SANT'ANNA, 1997, p.125).

A narrativa chega para Antônio como um trazer para si, dito por Ricoeur (1994) na afirmação de que a experiência do choque e da memória deve tornar humanos, compreensíveis, partilháveis, nem que seja para si mesmo, os fatos inenarráveis. Em outras palavras, ainda que não sejam catástrofes, algumas situações são difíceis de partilhar. Para as pessoas que atravessam essa condição apenas com o auxílio da escrita narrativa é possível dar forma ao real incomunicável.

O uso de ficção na obra faz-se necessário pela circunstância de estarmos lidando com o não dito ou inimaginável, como é o estupro de uma deficiente. Dessa forma, não estamos tratando de analisar o inquérito policial do crime, e sim a literatura que problematiza essa narrativa. Por conseguinte, a transformação do real para a escrita foi elaborada com uma utilização adequada ao estilo de relato testemunhal, sendo a escolha das palavras e a distinção dos sentidos recursos para a construção da arte literária.

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).

O narrador busca a elaboração de sua consciência sobre o crime por meio da tentativa de reencontro dessas imagens: ele as persegue tanto quanto é perseguido por elas. Isto posto, Antônio volta para si e passa a descrever o passado para redimir-se e entender o que aconteceu. A partir desta escritura, tenta resolver o enigma que circunda sua mente deixado pelas ruínas de sua memória sobre o crime. E, analisando a leitura das cicatrizes, ele se encontra, como ressaltado na citação supracitada. Sua escritura é voltada para o preenchimento da memória sobre o crime, narrando por meio dessa leitura. Ele encontra-se abrindo o espaço para se livrar do peso do inaudito.

O individualismo, que, no caso de Antônio, configura-se com a impossibilidade de construir para si a experiência do passado com uma inteireza significativa, faz com

que a narrativa assuma não só uma função configurante, mas também uma função de logicizar a experiência, pois ela “integra numa história inteira e completa os eventos múltiplos e dispersos e assim esquematiza a significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo”, . (RICOEUR, 1994).

Por efeito, Antônio redige a narrativa para diminuir a dispersão e tornar coesos os eventos, pois é na capacidade da narrativa de representar tal experiência temporal que se assenta a função referencial da intriga. A narrativa é significativa na medida em que são esboçados traços da experiência temporal. A discussão do romance, pelo ponto de vista da literatura de testemunho, apresenta-se como recurso para o entendimento do choque/trauma perpassados por Antônio e como um formato para se relatar o ocorrido.

Segundo Seligmann-Silva (2003), as lembranças (que aparecem como lampejos e claridade intensa), que são estimuladas pelo nosso espaço/presente imediato, causam um impedimento na continuidade narrativa. Por causa disso, Antônio registra os acontecimentos, pois apenas pela narrativa ele consegue reconstituir seus passos para si, como um quebra-cabeças. Esse trabalho de escavação da memória e de reconstrução lógica da vida cotidiana após o crime revela, pela escrita narrativa, os pontos que estariam/estão solitários, separados e os pedaços obscurecidos.

Considerando todos os aspectos levantados na obra em análise, quais sejam a utilização da narrativa em favor da memória para configurar uma experiência, bem como o uso de técnicas que o personagem constrói para que o seu relato tenha características de uma ficção testemunhal, como também a provada existência de narrativa no romance, torna-se compreensível que as experiências precisam ser narradas/compartilhadas. Hoje, com o romance, constata-se que a relação baseada na experiência da narrativa, nos termos de Benjamin, que residia na troca de experiências entre narrador e ouvinte, que engendravam outra história a ser contada outro dia, mudou, pois a narrativa evoluiu. Atualmente, observa-se a praticidade da narrativa sendo veiculada no interior do romance. Assim, temos a experiência buscando partilhar por meio do estado solitário, de um sujeito cindido, logicizando a experiência que é dispersiva na contemporaneidade.

Segundo Freud, a noção do trauma está relacionada aos problemas da memória, em seus estudos sobre a histeria entre 1893, as “lembranças do trauma” ou

traços de memórias de traumas que se apresentavam nos ataques histéricos, deste modo, um trauma psíquico que leva em consideração um choque violento e de difícil caracterização para o indivíduo, frente a situação causadora do trauma o sujeito é incapaz de responder e de descarregar os sentimentos provenientes dessa situação.

A literatura de testemunho faz com que acordemos para o compromisso e a relação dela própria com “real”. E, referente ao conceito de “real”, devemos abstrair o sentido de realidade, o qual não é trabalhado na literatura de testemunho tal como é pensada, e sim, pelo conceito freudiano de trauma, ou seja, aquilo que resiste à representação.

Nesse sentido, *Um crime delicado* possui uma linguagem racional e analítica que acompanha a inconstância da memória do narrador Antônio Martins, o qual tenta dar espaço e voz voltando ao passado, ao drama vivido ao ser acusado de um estupro que acredita não ter cometido contra uma mulher com mobilidade reduzida. Pelo trauma transcorrido por Antônio, a utilização da narrativa surge na tentativa de logicizar seus pensamentos e entender o que realmente aconteceu.

Ainda, na análise do romance, mais precisamente, sobre a personagem do crítico de teatro, Antônio, descobrimos a maneira de o romance utilizar essa personagem para refletir sobre o trabalho do crítico, estendendo-se à crítica literária e a uma crise na representação.

O narrador-personagem Antônio faz do ato de narrar um projeto de construção de memória individual no romance e de apreensão do passado sem o qual sua vida é dispersa e esquizofrênica. É observável na leitura da obra a mudança de seu estado psicológico que passa, inicialmente, de um sujeito centralizado a um sujeito desequilibrado, representando a modernidade e depois a sua modificação pelo hiperespaço pós-moderno.

A partir das considerações de Benjamin (1994) e Ricoeur (1994), estudamos a narrativa no romance, e, apesar de sua crise, demonstra-se que, de fato, ela não está “morta” (LYOTARD, 2002). Levando em consideração a relação entre literatura, memória e testemunho, por Márcio Seligmann-Silva (2003), objetivamos refletir uma nova categorização para este romance, o qual possui aspectos de literatura de testemunho, cujo narrador-personagem escreve para “pensar novamente algo que nunca pode ser totalmente compreendido/traduzido”, trabalhando a arte da memória, ou leitura de cicatrizes.

A linguagem e a memória narradas levam à reflexão sobre a construção do outro. A mulher estuprada é uma metáfora radical deste outro conflito, com a alteridade, bem como as experiências de vida do crítico e da memória, refletindo sobre as relações de poder implicadas em tais relações. A alteridade seria o encontro implacável do sujeito em relação a outro, uma pessoa com mobilidade reduzida, ou seja, foge ao padrão da norma estabelecida.

É preciso desindividualizar o sujeito para que ele compreenda o que houve no seu modo de lidar com o outro, com a alteridade, com a mulher que, somando a sua fragilidade biológica, tinha presente outra vulnerabilidade: uma deficiência física, com a mobilidade reduzida pela falta de uma perna. Assim, Antônio escreve para isso e por isso, pois o problema da linguagem apresentado no romance torna-se fundamental para a constituição da memória.

Ciente de que a memória e a narrativa andam interligadas, Santos (2003) afirma: “[...] a linguagem é uma forma de memória que nos antecede. Ela está lá, seja na nossa mente em forma de pensamento, seja organizada sob a forma de discursos ou textos”.

Já Lévy (1993) reflete acerca das tecnologias da informação e comunicação como extensões da nossa memória, porque são técnicas de auxílio à imaginação, ao raciocínio e à comunicação. Ainda, complementando o pensamento de Lévy, na cultura do ocidente, a conexão entre memória e escrita se dá de forma quase inseparável, para registrar os conhecimentos independentes da memória (DRAAISMA, 2005).

Essa conexão entre memória e escrita pode ser encontrada no romance ao vermos como Antônio formula sua escrita mediante a narrativa para tentar reavivar sua memória e conseguir entender o que de fato houve. Se ele cometeu mesmo um crime ou não, isso pode ser justificado pelo título, pois, como o crime é de difícil autenticidade, restam dúvidas para o personagem principal entender a sua ocorrência. Conseqüentemente, torna-se um crime realmente delicado, que, em um outro sentido, é algo que causa constrangimento, difícil, embaraçoso, ou seja, uma situação delicada.

Devido à modernidade que traz consigo uma forma nova de individualismo para as identidades, e conseqüentemente para o sujeito (HALL, 2000), juntamente com a transformação do espaço, o hiperespaço pós-moderno, que transcendeu a habilidade

corporal humana de se situar e se organizar por meio da percepção em seu meio (JAMESON, 1994), o individualismo, que, no caso de Antônio, configura-se com a impossibilidade de construir para si a experiência do passado como uma inteireza significativa, faz com que a narrativa assuma, neste caso, não só uma função configurante, mas também uma função de logicizar a experiência, pois ela “integra numa história inteira e completa os eventos múltiplos e dispersos e assim esquematiza a significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo”. (RICOEUR, 1994, p.10).

Eis a razão do processo narrativo criado pelo narrador-personagem, para diminuir a dispersão e tornar coesos os eventos, em que é estabelecida nas intrigas a reconfiguração de nossa experiência temporal confusa. Por conseguinte, é na capacidade da narrativa de representar tal experiência temporal que se estabelece a função referencial da intriga. A narrativa é significativa na medida em que são esboçados traços da experiência temporal.

Consoante Lukács (2002), é na forma de biografia que o romance possui sua configuração mais adequada. Pois, para organizar a realidade incompleta, fragmentada, com falta de significado aparente, o romance necessita ser escrito para essa realidade e transmitir uma ideia, uma tentativa de ordenamento do mundo, que seja baseada a partir de uma organização mais rígida que a da narrativa.

Complementando a fala anterior, para Antônio, que está passando por um momento difícil, a escrita da narrativa o ajuda a desfragmentar a memória, contida no romance, sendo a única alternativa coerente que ele encontra para se entender e para que ele possa encontrar o norte em sua vida. Assim, podemos completar, dizendo que “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora”, presente na contemporaneidade. (WATT, 1990).

A memória fragmentada de Antônio, definida como clarões intensos, estimulados pelo nosso espaço/presente imediato, isolados, pertinentes à modernidade, dispõe sua presença em todo lugar em que o choque irrompe, sendo a causadora de impedimento na continuidade narrativa. Por isso, enfatizamos a escrita de Antônio como solução para a realização do movimento de escavação da memória. Desta forma, ele consegue logicizar sua experiência.

Considerando todos os aspectos levantados na obra em análise, observamos que o narrador utiliza a narrativa em favor da memória para configurar uma

experiência, como também a utilização da escrita narrativa no romance como construção de uma memória, tornando-se evidente que as experiências precisam ser narradas e compartilhadas. Concordamos com a afirmação de Benjamin (1994), para quem a narrativa realmente foi extinta, mas no âmbito de sua utilização por meio da oralidade, com o emprego do senso prático, nos quais se aprendiam os usos e costumes, quando a cultura era transmitida pela tradição oral de geração a geração.

Hoje, com o romance, a experiência narrativa, nos termos de Benjamin, que residia na íntima troca de experiências entre narrador e ouvinte, engendrando uma história a ser contada outro dia, constata-se que essa relação não existe mais, dado que a narrativa mudou. E, atualmente, contempla-se a praticidade da narrativa sendo veiculada pelo romance como construção da memória, o conselho em forma de leitura, com a experiência abrangendo o compartilhável. E, mesmo que seja proveniente de um sujeito solitário e/ou fragmentado, ele transmite de maneira lógica a experiência dispersa na pós-modernidade, como representado no romance de Sérgio Sant'Anna. Por fim, não podemos afirmar que a narrativa esteja morta. Com a chegada da pós-modernidade, portanto, ela retorna como necessidade de partilha e memória para certos grupos, sobretudo minoritários, e excluídos, como na literatura LGBTQIA+, na escrita negra, de índios, de mulheres e de testemunho, com o intuito de tornar apreensível a experiência cotidiana e a memória desses grupos em um mundo dispersivo, como o das sociedades globais.

4 ARTE, ÉTICA E CORPORALIDADE EM *UM CRIME DELICADO*

4.1 A relação entre história e a sua tradução no romance

O percurso que vai do não reconhecimento do crime à necessidade de escrevê-lo pode muito bem ser explorado pela Semiótica, como dito na introdução. Charles Sanders Peirce foi um filósofo, cientista, pedagogo, matemático e linguista americano, que apresentou importantes considerações em diversas áreas do conhecimento, inclusive à semiótica. Em seu livro *Semiótica*, Peirce discute as bases de sua teoria de signos, também chamada de lógica, e seus questionamentos filosóficos.

Assim, com a ajuda da semiótica de Charles S. Peirce (2000) e de outras correntes, procuramos compreender como este novo olhar sobre a leitura dos signos e sua interpretação para o homem acontece e abarca esta realidade, orientando-nos para uma análise deste romance e dos diferentes modos de leitura desse real, investigando a articulação entre literatura, pintura e teatro, como elas dialogam e se tencionam no romance por meio da leitura do corpo pela perspectiva de Elódia Xavier.

Em sua tese sobre Os conceitos de história, Walter Benjamin (1987) nos afirma que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras””. Essa afirmação mostra o seu posicionamento contrário à história linear, ou à “história dos vencedores”. O historicismo criticado por ele é baseado na concepção tradicional, na narrativa dos grandes acontecimentos, que com sua concepção linear, não retratam o relato dos vencidos, ao passo que a história aberta e/ou infinita é aquela que está sendo feita a todo momento e por vários agentes, não podendo ser reduzida à dos vencedores e dos grandes fatos históricos.

Remetendo-nos à arte, poderíamos expressar que ela representa a nossa sociedade, e a literatura, por conseguinte, durante muito tempo, apresentou em suas obras a história tradicional dos vencedores, ao passo que esse processo começou a mudar com o surgimento do romance histórico.

Os estudos de tradução também evoluíram, não podendo ser pensados como mero aspecto de sinonímia. Com a chegada do pós-guerra, o conceito de tradução aliou-se ao de traduzibilidade, expandindo a ideia de cultura. Os estudos culturais se

tornaram pertinentes para o estudo de uma tradução, que leva em consideração processos culturais e tecnológicos.

Assim, o processo de tradução se tornou um processo de recuperação crítica da história, sendo múltiplo e com múltiplas possibilidades de interpretação, tanto da arte enquanto projeto cultural, quanto referente à história. A arte e a literatura recuperam a história de um modo crítico, estabelecendo uma relação entre presente, passado e futuro. Desta maneira, o estudo da arte pode seguir dois caminhos, pelo estudo diacrônico ou sincrônico. O estudo diacrônico leva em consideração os diversos devires históricos de um determinado fenômeno, e o sincrônico estaria mais adequado e conatural ao projeto poético-artístico e, deste modo, à tradução poética, que leva a arte pela sua perspectiva.

Tendo em mente esse percurso entre história e tradução, o romance *Um crime delicado*, como vimos, é uma obra que fala inicialmente sobre a memória de um crime que é revelada pela narrativa, o personagem principal, Antônio, um crítico de teatro, que começa a escrever para rememorar-se de um crime de estupro, pelo qual foi acusado por Inês.

Pensando em tradução intersemiótica, podemos elencar as seguintes passagens do signo pela vida do crítico de arte Antônio, que acorda na primeiridade, com pequenas impressões e qualidades do que aconteceu na noite anterior (do estupro) e, aos poucos, vai catalogando indícios do real, signos segundos, ou seja, marcas, para tentar reconstituir o que houve. Por fim, ele escreve para estruturar, por meio de um sistema de terceiridade, a escrita. A relação que envolve os signos passa por esse processo, que é, na maioria das vezes, imperceptível. Mesmo o acesso a elementos de primeiridade, como puras impressões, já está, pela cultura e pelo letramento, submetido a processos de terceiro tipo.

Para Peirce, como dito, a teoria geral dos signos é capaz de ponderar qualquer coisa, desde pensamentos até o próprio homem, que também é considerado um signo. Por meio da semiótica, o autor, em sua extensa pesquisa, detalha como ocorre o desenvolvimento de sua análise do conhecimento humano por intermédio das tricotomias dos signos.

Essas razões englobariam, primeiramente, a consideração de que a trama de todo o pensamento e de toda pesquisa são os símbolos, e que a vida do pensamento e da ciência é a vida inerente aos símbolos; assim é errado dizer

que uma boa linguagem é simplesmente importante para um bom pensamento, pois ela é a própria essência deste. (PEIRCE, 2000, p. 39).

A trinca, tríade ou relação triádica de Peirce, referente à classificação sígnica, ao processo de significado e aos elementos da experiência, é dividida em primeiridade, secundidade e terceiridade. Este sistema engloba também análises de estados de consciência flagrados em qualquer um desses três momentos.

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias, a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto, ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como signo de fato ou como um signo de razão. (PEIRCE, 2000, p. 51).

Thomas S. Knight, em seu livro *Charles Peirce* (1965), explicando epistemologicamente as tríades peirceanas, compreende que a primeiridade, referindo-se a um sentido de qualidade ou a uma ideia de sentimento; já a secundidade é uma ideia de fato, de luta, de resistência, de poder, de volição, de esforço, é observada nos estados de "choque", surpresa, ação e percepção, enquanto a terceiridade implica uma generalização e lei, um caráter geral, uma reflexão sobre o primeiro e o segundo movimentos anteriores.

Para rematar, sabe-se que "o pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto para ser reconhecido, precisa ser extrojado por meio da linguagem. Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento" (PLAZA, 2003, p. 20). Encontramos, com essa citação, um dos fundamentos para a prática de Antônio e quiçá sobre a narrativa, que é dar vazão aos pensamentos por meio da linguagem, organizá-los e preencher os espaços vazios de sua memória, visto que, também, está na obra uma discussão sobre a multiplicidade da memória, a prática de Antônio e o cruzamento delas, memórias de qualidades, memórias de contato e memórias de signos.

4.2 A semiótica de Charles Peirce e o romance

A semiótica de Charles S. Peirce mostra-nos um novo olhar sobre a leitura dos signos e sua interpretação para o homem, abarcando o real, considerando que estaríamos permeados pela semiosfera, sendo todo o real um signo, indicando-nos diferentes modos de leitura desse real. Além disso, nos tempos tecnológicos, que são de muitas máquinas de produção de linguagem, a semiótica de Peirce nos proporciona um método muito eficaz e operacional para a análise desse mundo real.

Inicialmente, embora a semiótica, denominada semiologia por Saussure, tivesse seu foco nos estudos dos signos por meio do funcionamento interno da língua (um modelo de análise linguística com seu objeto nas linguagens verbais e dicotomias), com Peirce, a semiótica irá compreender outros patamares de interpretação sógnica, indo além dos fenômenos linguísticos, tentando alcançá-los por outros métodos.

A semiótica peirceana, deste modo, engloba a semiologia, que é a ciência dos signos verbais e se torna a ciência dos signos verbo-voco-visuais.

Para Peirce, a semiótica deve ser pensada sem a existência de uma relação passiva ou imediata, e sim sempre em categorias de três aspectos, representâmen, objeto e interpretante. É como se, para ele, houvesse uma relação imediata entre significante e significado (Saussure), mediada pelo interpretante problematizando essa relação mediada pela cultura. Assim, os aspectos do signo são definidos das seguintes formas:

Signos do primeiro correlato ou primeiridade, qualissignos, representâmen, ícone ou rema: são relacionados a si mesmos, como o olfato, paladar, um estado de qualidade e de sentimento. São mais bem metaforizados na linguagem sonora.

Signos do segundo correlato ou secundidade, sinsignos, objeto, índice, ou signo dicente: é o lugar do objeto, dependência, relação e dualidade. É um processo de indicação e referência. Toda imagem está na secundidade.

Signos do terceiro correlato ou terceiridade, legissignos, interpretante, símbolo ou argumento: são os signos que possuem o efeito dos signos acima, associados à cultura e ao capital escolar.

Em seu livro *Semiótica Aplicada*, que tem como base as teorias de Peirce, Lucia Santaella explora uma análise semiótica de pintura de Henry Matisse, obra intitulada *Interior Vermelho, natureza-morta sobre mesa azul* (1947), mostrando os passos

detalhados para uma análise que contemple os aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Apesar de esta análise se detalhar nos aspectos de secundidade, visto que a pintura está nos âmbitos da imagem, um sinsigno, Santaella não deixa de mencionar os outros aspectos de primeiridade e terceiridade presentes.

Ao analisar *Um crime delicado*, envolvemo-nos numa ficção policial, que começa a ser narrada após esse evento, como um modo de reativação da memória de um crime. Percebemos a trajetória da semiótica peirceana, pelo percurso que vai do não reconhecimento do crime à necessidade de escrevê-lo mostrada pelo narrador.

Desse modo, os aspectos sîgnicos de primeiridade são visualizados na seguinte ordem: no momento em que o narrador é levado pelos sentimentos e sensações sem rótulos, estado esse em que se encontram os afetos e tudo aquilo que ele não consegue definir:

Então seria um exagero dizer que eu me sentiria atraído desde o princípio por aquilo, com os acontecimentos. Posteriores poderiam sugerir. A menos que se especule com a ideia de que no primeiro olhar já está contido tudo, o conhecimento que uma pessoa apenas confirmará da outra o destino que viverão em comum. E devo reconhecer que seu olhar melancólico e sua solidão recatada num café conhecido pela inquietação barulhenta — mas que naquele momento não estava cheio —, me seduzir, me deixará cheio de ideias como o da princesa russa, já que eu jantava e bebia sozinho. Posso também aceitar que a causa de sua melancolia fosse aquela só que eu não sabia tinha como sabê-lo. (SANT'ANNA, 1997, p. 9).

A primeiridade representada por esse momento acima dá-se quando o narrador vê a personagem em um bar e é levado pelos sentimentos indescritíveis, como atração e melancolia, como também a ideia de um destino em comum, sensações que ele tenta definir em palavras. Nesse momento de sentimentos, para Peirce, o signo é pura possibilidade qualitativa, uma qualidade de sentimento, sem necessariamente um julgamento pelos sentidos. A imagem de uma princesa russa também representa uma primeiridade. A professora Lúcia Santaella, em seu livro *Semiótica aplicada* (2002), baseia-se em Peirce para se aprofundar nas análises semióticas, e assim ela delinea as experiências do primeiro correlato:

O efeito estético produzido em nós pelas obras de arte, certos filmes, a audição da música, muitos poemas levam esse estado ao seu limiar mais

bem realizado quando se dá a suspensão dos nossos julgamentos na demora do sensível. (SANTAELLA, 2002, p. 30).

Podemos afirmar que, nos momentos da obra em que são descritos os mais variados sentimentos de Antônio com o objetivo de compreendê-los, encontraremos qualissignos que são utilizados para descrever o amor que ele sente por Inês e até a surpresa dos sentimentos que envolvem o crime.

Dando seguimento aos aspectos de secundidade presentes na obra, provenientes e relacionadas às imagens de alguns objetos que se manifestam na mente de Antônio, verificamos que sua memória é aguçada a partir destes objetos que agem como indícios ou pistas para o elucidar da sua memória sobre os eventos que culminaram no crime. Na citação a seguir, encontra-se uma dessas imagens que possuem o poder de reaver sua memória. Deste modo, o narrador vai fazendo conexões e entrelaçando-as como uma colcha de retalhos para preencher os vazios do seu encontro com Inês, o que seria um encontro com o mundo e com Inês:

Tão logo levantei-me para ir ao banheiro, aflito porque já eram onze e meia e devia ir inadiavelmente à cidade, fui assaltado pela recordação de uma peça entre os móveis e objetos no apartamento de Inês: uma muleta. Curiosamente, essa muleta não descansava sobre um sofá, ou em qualquer ângulo da parede, mas se apoiava num cavalete de pintura, onde se encaixava também uma tela, o que fazia aquela cena parecer irreal ou extraída de algum sonho. Eu não conseguia lembrar-me de cores ou formas pintadas sobre a tela, mas um leve cheiro de tinta assomou à minha memória, voltando a impregnar, ainda que imaginariamente minhas narinas. (SANT'ANNA, 1997, p. 24).

Estes objetos são instrumentos de ação da consciência em relação ao mundo, ou seja, eles invadem a consciência de Antônio e o transportam a uma experiência ocorrida anteriormente, sem mencionar que, como estratégia de escrita por parte do autor, eleva a narrativa a um patamar de mistério, de reflexões, sendo uma força que impulsiona tanto Antônio como o leitor a seguir no caminho de investigador para chegarmos à “consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento”. (PEIRCE, 2000, p. 14).

Com suas propriedades de velar e sugerir, foi esse biombo que descortinou pra mim não é uma sequência 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 leitor ou divã, enquanto eu me debruçava sobre o seu corpo. Uma cena quase subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra sadia, forte e, por que não dizer?, bela. (SANT'ANNA, 1997, p.25).

Ao pensar na muleta e no biombo, objetos que levam ao desenrolar de tantas imagens, sensações e conclusões, poderíamos classificar essas passagens, como aspectos de secundidade, sabendo que toda imagem é um duplo, ou seja, não só representa um objeto, como também está indicando uma memória de Antônio, que, por conta do álcool, ficaria na escuridão.

Décio Pignatari, em *Semiótica e literatura* (2010), utiliza o termo experiência monádica, didática e triádica para comentar sobre os aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade de Peirce. É essa a experiência que Antônio procura acender para ter a sua memória em seu aspecto completo, pois, como Peirce expõe sobre a experiência do passado, “para cada um de nós, é nossa, e aquilo que o futuro traz não é nosso e só se torna presente no instante da assimilação.” (7.531). Ou seja, a experiência (ou possuir a ciência de algo que se viveu) só pode ser desenvolvida a partir de quando ocorre a assimilação. Não cabe aqui a discussão da culpabilidade do narrador sobre o crime, apenas assinalar-se os aspectos de secundidade ocorridos no momento das imagens que envolviam o crime e de sua assimilação por parte do narrador.

E, por último, os aspectos de terceiridade ocorreram no momento em que os aspectos anteriores são traduzidos e interpretados utilizando o seu capital cultural por meio de discurso, o que também poderia ser retratado a partir da consciência de seus atos, uma geração de sentido que se concretiza na racionalidade discursiva da língua:

Fechei a sessão anterior de forma não quebrar o encanto daquele momento, como se ele pudesse permanecer para sempre suspenso no tempo, interrompendo a vida em seu curso de altos e baixos, muito mais estes últimos que os primeiros. 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. Trata-se, antes, como no momento da entrega amorosa, do realce de certas sensações e percepções, fazendo com que outras fiquem prejudicadas ou esmaecidas. Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes melhor e verdadeira coisa,

não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem torna-se artistas, criar obras. (SANT'ANNA, 1997, p. 106).

Na citação, a terceiridade é percebida, por Antônio, em sua reflexão acerca da escrita e nas análises dos seus momentos íntimos com Inês, como ao refletir poder da escrita e sua relação com a verdade, já que ela pode ser utilizada para mentiras, algo representante do uso de sua carga intelectual e/ou cultural de outrem.

Peirce percebe a terceiridade além de uma generalização ou lei, como um aspecto que envolve compreensões, excluindo-se as particularidades do signo e chegando-se à sua reflexão por meio dele com totalidade, sendo uma reflexão profunda.

Todo raciocínio envolve outro raciocínio que, por sua vez, envolve outro – e assim *ad infinitum*. Todo raciocínio liga aquilo que se acaba de aprender com o conhecimento já adquirido, de modo que, dessa forma, aprendemos o que antes era desconhecido. É assim que o presente de tal modo se funde com o passado recente que torna o que vem vindo como que inevitável. A consciência – do presente como fronteira entre passado e futuro – envolve a ambos. (PEIRCE, 2000, 7.532).

Na citação anterior de *Um crime delicado*, observamos o momento que traduz a consciência de Antônio ao refletir sobre o poder que a escrita possui, bem como o poder que seu argumento carrega para a enaltecer ou esmaecer algo, o que é representativo de uma terceiridade, sendo um ato interpretativo.

Ao analisarmos semioticamente uma obra literária, apesar de ser situada em características sígnicas próprias do texto escrito, devemos ir em busca dos aspectos remanescentes, ainda que pouco presentes, em busca de um porquê para tal representação e quais foram os sentidos que conseguimos desvendar com esse jogo de signos. Vimos também que, com esses aspectos, o autor faz um caminho semiótico, por assim dizer, que vai da primeiridade até a terceiridade ao escrever sua história.

4.3 Ética, literatura e corporalidade

Até em meados de 2014, os debates em que a ética era questionada pela literatura não eram tão proeminentes. Atualmente, ao se falar de literatura

contemporânea brasileira, este tema vem numa crescente discussão na esfera da crítica acadêmica. Pesquisadores e intelectuais, bem como críticos e pesquisadores, estão cada vez mais interessados em se debruçar sobre assuntos que assolam nossa sociedade atual. Uma vez que marginalizações, tiranias, opressões, além de injustiças e desigualdades se tornam mais presentes, a confrontação dessas vicissitudes gera uma perspectiva ética quando nos preocupamos em pôr em questão como ocorrem as formas de ocupação do espaço social, em virtude da presença de mais igualdade de privilégios e visando ao bem comum.

Ao passo que Benjamin (1987) já nos avisara, em suas teses, sobre a História que, ao submeter-se à dominação das classes vencedoras, ameaça tanto a existência da tradição quanto os que recebem. O debate ético do qual a literatura toma parte torna-se pertinente como intervenção no contexto de falência e barbárie contemporânea. Destarte, produções com temas que envolvem literatura, subjetividade e espaço, ditadura, periferia, propostas que envolvem discussões sobre a memória histórica, sobre a sexualidade e gênero, produções de autoria feminina, além de produções literárias diferentes do cânone, são exemplos sobre a incidência do tema ético nas abordagens da literatura e da crítica brasileira.

Em *Um crime delicado*, temas pertinentes a essa discussão entre literatura e ética se sobressaem ao nos depararmos para a visão da personagem feminina e sua singularidade, como também a justiça que não abrange a vítima e seu sofrimento. A personagem que possui um corpo fragilizado, sem voz, como demarcado no romance, leva-nos a refletir o sofrimento de muitas mulheres brasileiras. A busca desse bem comum em meios de justiça é deficitária, restando apenas as classes dominantes como parcela “privilegiada” dessa justiça.

Nesse papel, a literatura chama ao debate sobre esses questionamentos éticos que só ela é capaz de comunicar e realizar, em tempos nos quais não podemos garantir qual é o domínio desse intermédio literário sobre a bárbara realidade de moral decadente atual. Ao refletimos, abrimos caminhos para a crítica, de tal modo que rastreamos o compromisso ético para o cumprimento do bem comum. Sob esse contexto, a ampliação desse debate e crítica é sinal de resistência. Em vias de busca de uma democracia marcadamente mais incluída coletivamente, em que a alteridade se faz presente e as subalternidades não são apenas vistas, mas percebidas.

Neste cenário de pandemia da COVID-19, o 14º *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*¹⁰ expõe, mais uma vez, a triste realidade do impacto do crime e violência de gênero neste país, mostrando o aumento do número dos casos de homicídios dolosos de mulheres e feminicídios de 1.834 para 1.861 mortes. Já as vítimas de feminicídios aumentaram de 636 para 648. No tocante aos estupros, em 2019, foram 9.811 casos, enquanto, no primeiro semestre de 2020, os números de vítimas já estavam em 7.611 casos. Sem mencionar o volume de casos de estupro de vulnerável, que engloba crianças, adolescentes e pessoas com deficiência mental do sexo feminino, que foram 14.959 casos apenas no primeiro semestre de 2020.

Sendo a literatura apresentada como representação do social, por meio deste romance, Sant'Anna nos abre olhos para perceber o uso da arte em favor de denúncia das mais diversas formas de violência contra pessoas com deficiências e contra a mulher, além de suas justificativas desatinadas e que são bem realistas. Não apenas em *Um crime delicado* (1997), mas em outras obras, como *O Monstro* (1994), em que um professor de filosofia, Antenor, é condenado por estupro e assassinato, narra de modo detalhista, frio, levemente filosófico, as causas do crime praticado em cumplicidade com sua amante, Marieta de Castro, de 34 anos, que culminou no extermínio de uma bela jovem, Frederica Stuker de 20 anos, deficiente visual e completamente indefesa, induzindo uma particularidade de algumas narrativas de Sant'Anna, a de retratar de forma pertinente a violência contra pessoas com deficiência. Dessa forma, a literatura trabalha essa dimensão ética, revelando as divisões e posições sociais em que são estabelecidas, demandando um olhar para fora de si, para o além das palavras, um olhar em que a alteridade se faz presente.

Entre a relação ética e a literatura, a função da literatura enquanto local de resiliência e resistência é uma experimentação da alteridade. Independente da sua institucionalização, conteúdo e de qualidades da obra, seu alcance deve ser cada vez mais ampliado, pois essas práticas literárias que dizem das formas de expressão e dos modos de vida de uma ampla comunidade de sujeitos, contemplando as vozes de múltiplos quadrantes identitários, agem para o bem comum, condição impetrada em qualquer relação ética.

¹⁰Encontrado em: < <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/02/anuario-2020-final-100221.pdf>>.

4.3.1 *Inês e o corpo*

Em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2021), Elódia Xavier averigua, em 23 obras, o conceito de corporalidade representado pelas personagens femininas de diferentes autoras. Xavier faz um apanhado dessas autoras de diferentes períodos da literatura brasileira, analisando as obras que, apesar das diferenças temáticas, exibem os mesmos traços das representações do conceito de corporalidade que Xavier explora.

Com base nos achados do sociólogo Arthur Frank e em seu ensaio *For a sociology of the body: an analytical review*¹¹ (1991), que estuda o conceito dos corpos e sua relação com a sociedade, a autora elabora uma tipologia dos corpos¹², uma tipologia da representação dos tais nos textos literários, onze conceitos de “corpos”, análises que evidenciam a mulher e sua representação na literatura, focando na organização social e nos processos que envolvem a dominação da mulher.

Embora Elódia Xavier, por meio da “tipologia de corpos”, analise as personagens das obras literárias de autoria feminina, sendo referência para os estudos de gênero e crítica literária feminina, para viés dessa pesquisa, dilatemos esse universo para uma análise de uma obra de autoria masculina, mais precisamente, como sua visão compreende a personagem Inês.

O tema abrangido no livro de Xavier inicia-se baseando-se nos estudos de Elizabeth Grosz acerca dos “corpos reconfigurados”, interpelando-nos com sua constatação histórica sobre a separação entre corpo e mente. Segundo ela, essa desvalorização do corpo é a grande aliada da opressão sobre as mulheres:

O mais relevante aqui é a correlação e associação da oposição mente/corpo com oposição entre macho/fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações. Tal correlação não é contingente ou acidental, é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje. A filosofia sempre se considerou como uma disciplina preocupada, primária ou exclusivamente, com ideias, conceitos, razão, julgamento – isto é, com termos claramente

¹¹Presente no livro *The body: social process and cultural theory* (1991) de Arthur Frank.

¹²Typologies of the body – conceito utilizado pelo sociólogo Arthur W. Frank (1991), que analisa a corporalidade na sociedade, dividindo-a em quatro tipos: o corpo disciplinado, o corpo refletido, o corpo dominante e o corpo comunicativo. Essa tipologia de Frank foi empregada por Elódia Xavier como base para o desenvolvimento de 11 conceitos de corporalidade que representam e analisam as personagens femininas em narrativas de autoria feminina.

enquadrados pelo conceito de mente, termos que marginalizam ou excluem a consideração com o corpo. Se o conhecimento é visto como puramente conceitual, sua relação com corpos, a corporalidade tanto dos conhecedores quanto dos textos, e a maneira pela qual essas materialidades interagem, devem ser obscurecidas. A filosofia, como disciplina, exclui sub-repticiamente a feminilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo. (GROSZ, 2000, p. 49).

Faz-se necessário estudar a narrativa e os personagens femininos por meio desta corporalidade, visto que o corpo é o ambiente onde se apresentam as representações psíquicas, sociais, políticas, culturais e geográficas e, destarte, um aporte às análises literárias. A partir dessas características, Arthur Frank detalha ainda mais a visão sociológica dos corpos e suas implicâncias na sociedade:

A sociologia do corpo considera a corporalidade não somente um resíduo de organização social, mas também vê a organização social como a reprodução da corporalidade. A corporalidade nada mais é que do que uma constante neutra na vida social, representando tanto os princípios políticos de classe (ex., em Bourdieu) quanto a dominação de gêneros. Nas questões da dominação e da apropriação reside muito da história da sociedade. O feminismo nos ensinou que a história começa e termina com os corpos. (FRANK, 1991, p. 42, tradução nossa)¹³.

Com a presença destes princípios, Elódia Xavier desenvolve a sua tipologia em onze categorias, contemplando um estudo voltado para as análises literárias do corpo feminino. São elas: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado, corpo liberado e corpo caluniado.

Desta maneira, com o viés de proporcionar uma praticidade, objetividade e focando em evitar se alastrar em muitos detalhes, resumimos, em um quadro, as definições principais das categorias discutidas no livro, bem como as personagens que se enquadram em cada tipologia. Da mesma forma, as obras literárias e as autoras nas quais Xavier se baseou para defender esta tipologia:

¹³ Original: The sociology of the body understands embodiment not as residual to social organization, but rather understands social organizations as being about the reproduction of embodiment. Embodiment is anything but a neutral constant in social life, representing instead the political principles of class (i. e., in Bourdieu) and gender domination. On the questions of domination and appropriation hang much of the story of society. Feminism has taught us that story both begins and ends with bodies. (p. 42).

Quadro – Características das categorias do corpo utilizadas para análise literária, bem como as personagens em que se apresentam e as respectivas obras.

Quadro 1 — Características e tipologias do corpo utilizadas para análise

Corpo	Características	Personagem	Obras
Invisível	Invisibilidade da mulher; inexistência dela como sujeito do próprio destino.	Alice; Adama.	<i>A intrusa</i> (1908), de Júlia Lopes de Almeida; <i>Muslim: woman</i> (1991), de Marilene Felinto.
Subalterno	Carência e inferioridade; testemunho de mulheres subalternas; degradação por meio da violência, da fome, miséria, degradação do espaço e reificação.	Carolina Maria de Jesus; Rigoberta Menchú.	<i>Quarto do despejo</i> (1960), de Carolina Ma. de Jesus; <i>Me llamo Rigoberta Menchú</i> (1983), de Rigoberta Menchú.
Disciplinado	“Corporalidade psíquica” anulada; previsibilidade presente oriunda das regras impostas pela sociedade. Aprendizagem da submissão.	Macabéa; Leontina.	<i>A hora da estrela</i> (1977), de Clarice Lispector; <i>A confissão de Leontina</i> (1978), de Lygia F. Telles.
Imobilizado	Quanto maior a disciplina imposta, maior será a imobilidade da personagem; passividade total.	A filha; Marta.	Conto: <i>O pai</i> (1980), de Helena Parente Cunha; Conto: <i>É a alma, não é?</i> (1998), de Marina Colasanti.
Envelhecido	A marginalização da mulher idosa; mergulho no vazio existencial; “traumatismo narcísico que gera psicose depressiva” (p. 93).	Rosa Ambrósio; Anita.	<i>As horas nuas</i> (1980), de Lygia F. Telles; <i>Laços de família</i> (1960), de Clarice Lispector;
Refletido	Previsível, mas diferente do c. disciplinado, pois ele reflete o que está ao seu redor, através da cultura do consumo.	Carina; Protagonista sem nome.	<i>A sombra de vossas asas</i> (1997), de Fernanda Young; Conto: <i>Finisterre</i> (1980), de Nélide Piñon.

Violento	A violência é o que fomenta as protagonistas a uma subjetividade amarga, que procuram na luta o resgate da dignidade perdida.	Rísia; Maria Moura.	<i>As mulheres de Tijucupapo</i> (1980), de Marilene Felinto; <i>Memorial de Maria Moura</i> (1992), de Rachel de Queiroz.
Degradado	A fuga para o sexo, álcool e drogas e impulsos em múltiplas relações fazem com que o corpo se degrade e se depare com vazio e solidão, sem resquícios de dignidade.	Madalena; Diana; Ana Clara.	<i>Tango fantasma</i> (1976) e <i>Diana caçadora</i> (1986), de Márcia Denser; <i>As meninas</i> (1993), de Lygia F. Telles.
Erotizado	Vivência da sensualidade usufruindo desse prazer; o discurso carregado de sensações, experiência erótica; carência; processo de erotização.	“A mulher”; Personagem anônima.	<i>Através do vidro – amor e desejo</i> (2001), de Heloísa Seixas; <i>O leopardo é um animal delicado</i> (1998), de Marina Colasanti.
Liberado	Sujeitos de sua própria história, por meio de um processo de autoconhecimento (conteúdo da narrativa).	Nora; Mercedes.	<i>A sentinela</i> (1994), de Lya Luft; <i>Divã</i> (2002), de Martha Medeiros;
Caluniado	Vidas que são destruídas e nunca totalmente recuperadas por mentiras e calúnias e falsidades.	Cecília e Custódio.	<i>Infâmia</i> (2011), de Ana Maria Machado.

Fonte: Adaptado de Xavier (2021).

A partir de um detalhamento mais profundo, procuramos analisar Inês tendo como base a tipologia dos corpos. Assim, evidenciando os achados em *Um crime delicado* sobre esta personagem e tornando exposto que a fala de Inês é pressuposta, pois poucas são as vezes em que são mostrados diálogos entre ela e o narrador, procuramos demarcar a presença de Inês na obra, com o material que possuímos, que é a fala de Antônio sobre ela. Destarte, desvelando uma análise semiótica tipológica do corpo de Inês na obra.

Tendo ciência da tipologia desvendada pelo quadro acima, é nítido afirmar que a complexidade da personagem Inês se dá em uma transição de algumas categorias mencionadas, não suportando apenas uma única para definir o seu estado em todo o romance. Nos romances exemplificados por Xavier para a descrição desta tipologia, as personagens são mais constantes, por assim dizer, sendo bons exemplos para cada tipo, pois não restam dúvidas sobre onde aquela personagem se encaixaria em determinada definição.

De modo adverso, a complexidade representada por Inês induz a um agrupamento destas tipologias. Em virtude da modernidade, a situação de sua identidade não ser expressa por si mesmo (apenas pelo olhar do outro) é indicativo de uma certa fluidez, o que potencializa uma definição mais ampla e individual para a análise desse corpo.

Por conseguinte, o corpo de Inês se apresenta como permanecendo, muitas vezes, nos umbrais das tipologias descritas a seguir. Inicialmente, podemos definir a sua personagem como representante de um corpo disciplinado, que passa a ser liberado, para, posteriormente, ser erotizado pelo degradado narrador, Antônio.

Primeiramente, com a construção discursiva do narrador, Antônio, em seu relato, atribui à vítima um corpo disciplinado pelas “inúmeras evidências corporais de uma existência nula”, (XAVIER, p. 60). A fragilidade do corpo de Inês e a sua deficiência são evidenciadas quando, no romance, são utilizados pronomes demonstrativos em itálico, um exemplo declarativo empregado pelo narrador ao referir-se a ela, reforçando as marcas de um sistema injusto e opressivo, no qual a inclusão e o respeito aos deficientes não são incorporados.

Essas marcas são percebidas quando o narrador utiliza os pronomes demonstrativos *aquilo*, *aquela*, em citações como estas: “Então seria um exagero dizer que eu me sentiria atraído por aquilo, [...]”; “[...] posso também aceitar que a causa de sua melancolia fosse aquela, só que eu não tinha como sabê-lo.” (SANT’ANNA, p. 9), além de Inês ser bela e possuir “[...] a pele claríssima de quem, por motivos óbvios, jamais se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que *aquela* imperfeição só realçava” (p. 32), são retratos do lugar de fala à margem em que ele transporta a personagem Inês.

Como a semiótica peirceana define, a presença desses pronomes demonstrativos utilizados pelo narrador, além de depreciar a deficiência de Inês, é considerada um legissigno indicial remático.

Sexta: um Legissigno Indicial Remático: (e.g. um pronome demonstrativo) e todo tipo ou lei geral, qualquer que seja o modo pelo qual foi estabelecido, que requer que cada um de seus casos seja realmente afetado por seu Objeto de tal modo que simplesmente atraia a atenção para esse Objeto. Cada uma de suas Réplicas será um Sinsigno Indicial Remático de um tipo especial. O Interpretante de um Legissigno Indicial Remático representa-o como um Legissigno Icônico, e isso ele o é, numa certa medida – porem, numa medida bem diminuta. (PEIRCE, 2000, p. 59, 1.259).

Além de sua docilidade, sua inocência e beleza são comparadas à de uma criança: “Seus dentes eram brancos e pequenos, como os de uma criança, impressão esta que os cabelos úmidos, de quem saíra do banho, realçavam.” (SANT’ANNA, p. 13). Semioticamente, essa primeira experiência e esse contato de Antônio com Inês, frisando a questão do relato do narrador, comparando Inês a uma beleza de princesa russa e que possui os dentes pequenos e brancos como os de uma criança, são considerados uma relação diádica ou de secundidade. Essas imagens que Antônio traz representam um duplo, a princesa e a criança são signos comparados a Inês, como em uma fotografia, cuja representação se dá por meio de quem é fotografado, e a foto em si, o objeto.

Assim, Pierce, em suas análises, define o Dicissigno ou signo pertencente à secundidade como aquele cuja característica de maior interesse para essa pesquisa deve-se à possibilidade de provimento de informações, as quais o narrador deseja relatar, mas sem intentar uma persuasão racional.

[...] Mas o Dicissigno é representado como sendo um Índice do Objeto. naquilo em que este último envolve algo que corresponde aquelas partes: e é esta a Secundidade da qual o Dicissigno é representado como sendo seu Índice. Donde o Dicissigno deve exibir uma conexão entre essas partes dele mesmo, [...]. (PEIRCE, 2000, p. 79, 1.313).

Examinemos agora se estas conclusões, junto com a hipótese de que procedem, mantêm-se válidas em relação a todos os signos que professam veicular informação sem fornecer disso nenhuma persuasão racional; (PEIRCE, 2000 p. 79, 1.313).

Arthur Frank (1995), em seu ensaio sobre o “corpo disciplinado”, ressalta a carência assegurada pela disciplina às regras impostas. A previsibilidade é o meio tanto quanto o objetivo final dessas regras impostas, bem como a necessidade de um controle severo sobre o comportamento de uma pessoa ou grupos de pessoas.

O corpo disciplinado se define principalmente – na necessidade – em ações de autorregulamentação; seus dilemas mais importantes são os de controle. O corpo disciplinado experimenta sua crise mais grave na perda de controle. A resposta desse corpo é reafirmar a previsibilidade por meio de políticas terapêuticas, que podem ser adesão médica ortodoxa ou tratamento alternativo. Nesses regimes, o corpo busca compensar as contingências que não pode aceitar. Essa busca obstinada por regras transforma o corpo em "isso" a ser tratado; ou seja, o eu se dissocia deste "isso". Um ser auto-dissociado de seu corpo raramente buscará e descobrirá termos de associação com outros, então o corpo disciplinado torna-se monádico. (FRANK, 1995, p. 65, tradução nossa).¹⁴

Isto influencia no pensamento sobre Inês, o qual Antônio, deixa transpassar, de que ela precisaria de sua ajuda, de acolhimento desse mundo, “sinal que interpretei como um pedido para que eu a protegesse, [...]”. (SANT’ANNA, p. 132).

Ciente disso, vale mencionar a necessidade ou imposição de Inês ter um apadrinhamento por parte de Vitória devido a sua fragilidade e docilidade, o que caracterizaria ainda mais o seu corpo, um corpo “preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. (XAVIER, 2021, p. 118).

Esse corpo abjeto pressupõe uma teoria geral do adestramento, que se desenvolve na “docilidade”. Em outras palavras, o corpo disciplinado de Arthur Frank, mas também mencionado no livro de Pierre Bourdieu *A dominação masculina* (1999), como “força simbólica”, “forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física.” (p. 50).

¹⁴Original: The disciplined body-self defines itself primarily in actions of self-regimentation; its most important action problems are those of control. The disciplined body experiences its gravest crisis in loss of control. The response of such a body-self is to reassert predictability through therapeutic regimens, which can be orthodox medical compliance or alternative treatment. In these regimens the body seeks to compensate for contingencies it cannot accept. Such single-minded pursuit of regimens transforms the body into “it” to be treated; the self becomes dissociated from this “it.” A self-dissociated from its body will rarely seek and discover terms of association with others, so the disciplined body becomes monadic. (FRANK, 1995, p. 65).

Inês afirma a Antônio, antes de desmaiar que ela é “obrigada”, não fisicamente, mas em outras palavras. Ela define que ocorre uma espécie de subjugação mental por parte de Vitório. Apenas após Antônio acusá-la de ser dominada por Vitório, visto que ele controla todos os detalhes de sua vida, até a decoração de seu apartamento. Ela afirma que ele a escraviza.

Eu falava com um prazer cruel, quase vingativo, talvez movido por um ciúme que me fazia odiar, além de Vitório e Nilton, a própria Inês nesse momento. O sangue desaparecera do rosto dela.

Para mim, desmaios em conversações eram coisas de teatro. De mau teatro. Mas não era aquilo também um teatro? Eu pressenti que ela iria cair desfalecida, falsa ou verdadeiramente. Ainda tive tempo de dar a volta à mesa para amparar Inês. E, pela segunda vez na vida, ela caiu em meus braços, com seu corpo levíssimo, etéreo. Antes de, pelo menos aparentemente, Inês perder os sentidos, julguei ouvi-la sussurras, quase coincidindo com o fim da música:

– Ele me escraviza. (SANT’ANNA, 1997, p. 101).

Inês, inconscientemente, segundo o ponto de vista da masculinidade de Antônio, atrai pela chave da docilidade, sendo peça sob a prenda de homens possuidores de boas ou más intenções. Antônio, com todo seu “amor, paixão e carinho” a estuprou, e Vitório, com todo seu carinho de “pai e padrinho”, utiliza-a como “musa” para suas obras, de estranha relação, concebendo com que uma mulher “tímida” e “bonita” seja exposta em muitas e diversas formas de violência, inclusive sexual.

A violência que se impõe se dá de modo que seu eu seja mitigado, e as relações de dominações sejam vistas como naturais. Apesar desse corpo disciplinado intimamente, também são apresentadas por Inês características de um corpo liberado. Encontra-se dúbio se Inês é conivente com sua intimidade exposta, já que, mesmo sendo tímida e “resguardada”, ela abriga esse perfil de modelo, vendo-se nele um meio comum para chocar as pessoas ditas “normais”.

Em narrativas de personagens principais femininas, a definição de um corpo liberado pode-se resumir em uma única assertiva: são “protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos de sua própria história”. (XAVIER, 2021, p. 185). Mesmo que a luz do corpo disciplinado esteja presente em seu conceito social, não seria admissível concluir a identidade da personagem Inês em apenas uma única tipologia. Percebe-

se em Inês, na narrativa do romance, o estar deslocado ou não caber em lugar algum. Tal experiência, além de incômoda e inquietante, é o que Bauman retrata como “identidades em movimento”, condição difícil e inconstante que reclama “a libertação dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas preestabelecidas e das verdades inquestionáveis”, essas identidades em movimento são refletidas na personagem de Inês. (BAUMAN, 2005, p. 56).

Ora, as identidades, de um modo geral e a de Inês, mais precisamente, aparentam um quebra-cabeça, cujas peças precisam ser encaixadas para ser construídas, o que carece de um trabalho ao longo da vida. Essa tarefa requer a libertação desses costumes e verdades da docilidade e do modo como ele se imiscui no próprio corpo liberado. Isto é o que incide em Inês, uma mulher oriunda de uma sociedade patriarcalista, cuja deficiência é agravante em sua condição, que procura compensar a sua fragilidade somando a sua beleza encantadora para emergir e resistir à margem da margem, fazendo-se presente e pertinente mediante sua arte como modelo, evidenciando o que muitas pessoas viram o olhar ao perceber a falta de uma de suas pernas. Por fim, uma busca pela alteridade, lutando por uma justiça, mesmo que ela seja feita para a absolvição dos algozes.

Ao participar da exposição *dOs divergentes*, Inês quebra as convenções e torna-se um corpo liberado ao trazer para a discussão artística o choque e a aceitação de quem ela realmente é.

Sobre o quadro de Inês, é significativo questionar o porquê de a mesma continuar com a sua exposição. Uma das réplicas seria a de que a sua pintura é o assentamento de sua liberdade, utilizada para fluir, quebrar padrões e paradigmas, nos quais a posse de um corpo “deficiente” faria alguém sentir vergonha ou desejar mantê-lo guardado sem exibição, uma forma de mascarar sua deficiência, para ao menos vivenciar sem preconceitos. Inês transforma o estereótipo desfazendo o seu rosto, numa desafirmação de si, dos estigmas que lhe são impostos, abrindo-se a outros de ser e de ser vista.

Este sintoma presente em Inês é um traço de sua singularidade, que, ao desprender-se de seu corpo disciplinado, sua identidade, transforma-se em abertura, ou seja, por meio de sua exposição, com um potencial de conexão positiva, adquirindo um novo caminho trilhado pela assunção da diferença, sua transformação em potência.

O que é um tique? É precisamente a luta sempre recomeçada entre um traço de rostidade, que tenta escapar da organização soberana do rosto, e o próprio rosto que se fecha novamente nesse traço, recupera-o, barra sua linha de fuga, impõe-lhe novamente sua organização”. (DELEUZE E GUATTARI, 1998, p. 64).

Em outros termos, o corpo de Inês, que, antes, era o estigma de sua prisão e, principalmente, acerca daquilo sobre o qual ela não poderia ter controle, torna-se instrumento de ruptura: uma modelo “deficiente”? Modelo para quem? Assim sendo, Xavier declara que “a aceitação da “inconstância”, isto é, da fluidez, significa a liberação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores, própria de um corpo liberado”, aspectos sugestivos do movimento vivenciado pela personagem. (2021, p. 197).

Ademais, apesar de o romance não ser caracterizado como um *bildungsroman*, poderíamos inferir que Inês possa estar sujeita aos tormentos de ambivalência retratados por Bauman (2005), já que a sua liberdade de escolha e a segurança oferecida pelo seu padrinho Vitório estão em tensão, ficando pressuposta a fluidez da identidade experimentada por Inês.

Atravessando essa característica acerca do corpo liberado de Inês, duas tipologias ainda são adequadas a essa personagem: o corpo erotizado e o caluniado.

Desde a instauração da narrativa, mais precisamente nas primeiras páginas, a descrição de Inês preparada por Antônio sempre leva em consideração a sua feminilidade, a sua beleza singular comparada, muitas vezes, à de uma boneca e uma princesa russa: a sua pele macia e branca, os seus cabelos negros, os seus dentes de criança, a sua fragilidade, além da sua evidente sensualidade, que nem mesmo *aquela* “defeito” a deixaria desproporcional.

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna como externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. Pois é claro que todos os meus sentimentos nobres se sustentavam na beleza peculiar de Inês, seus olhos negros, seus dentes de criança, a pele claríssima de quem, por motivos óbvios, jamais se expunha de corpo inteiro ao sol. Uma beleza que aquela imperfeição só realçava. E é preciso reconhecer o infortúnio, a desgraça – se assim se podia considerar o caso Inês –, ainda que possam comover, dificilmente geram cumplicidade quando há também repulsa. (SANT’ANNA, 1997, p. 32).

Embora não compreendamos como ocorre a relação que Inês tem com seu prazer feminino e seu protagonismo nesse aspecto, Antônio a transforma em um corpo rico em detalhes sensuais e, em seu relato, relaciona tudo ao que Inês é, faz, fala ou representa com carinho, amor, paixão ciúmes e desejo.

A necessidade de pertencer a essa tipologia com ressalvas é apenas que a personagem não procura trabalhar esse processo de erotização e vivenciar seu erotismo por conta própria. Pelo contrário: durante a narrativa, o corpo de Inês é definido e erotizado sem alternativas, sendo essas apenas as características que lhe cabem. Ela é a própria subjugação do corpo, sintetizada em uma erotização, este corpo envolvido pelo amor de Antônio. Ainda que não seja correspondido por parte de Inês, vive sua sexualidade nas páginas narradas por ele.

No contexto da citação abaixo, Antônio vai até a casa de Inês para conversar, e ela acaba desmaiando. Mesmo estando de camisola e penhoar, ele a leva para sua cama. Nesse momento, observa-a com detalhes, para ver mais nitidamente seu corpo, a ocasião facilitou e é descrito nessas palavras a relação sexual dos dois/ o crime delicado.

Deitei-a, por fim, na cama, ajeitando sua cabeça no travesseiro, sem que Inês despertasse. Nessa movimentação, partes do seu penhoar se abriram o suficiente para que eu visse, na semi-obscuridade, despontar o tecido de uma camisola. [...]

Apressei-me em terminar o que começara: retirar do corpo de Inês o penhoar, para deixá-la dormindo livremente de camisola. Era a camisola leve e semitransparente, com a qual eu visualizara havia pouco, [...]. Entrevi, sob a camisola, os pequenos seios de Inês, parecendo-me que um deles, por motivos compreensíveis, pendia um pouco mais que o outro.

É claro que vi também as pernas de Inês, embora em minha aflição de logo apagar a luz, por um sentimento cavalheiresco de honra [...]. Quanto à perna, digamos assim, lesada, não havia nela nada de repulsivo: só fazia redobrar o meu desejo de dar carinho a Inês. (SANT'ANNA, 1997, p. 36 - 37).

Não exclusivamente ao referir-se à Inês, mas também às outras mulheres presentes na narrativa, suas amigas, atrizes e conhecidas, Antônio sempre as elege e as descreve reduzindo-as em grande parte aos seus atributos sexuais:

Já falei, antes, com meus poucos recursos, do corpo de Maria Luísa; sua beleza, saúde e exuberância. Para descrever o que me resta, devo arriscar-

me na corda bamba sobre o abismo sublitério, para dizer que, no âmago desse corpo, encravava-se viva uma xoxota entreaberta, úmida e pulsante, ávida por receber-me, fossem lá quais fossem os seus motivos. (SANT'ANNA, 1997, p. 73).

O narrador utiliza de dois momentos enunciativos para descrever uma relação sexual com duas mulheres diferentes. Com a que ele ama, Inês, encontramos palavras que remetem ao seu desejo por ela, em contrapartida, ao descrever a relação sexual com Maria Luísa, a sua linguagem torna-se grosseira, atentando-se em utilizar palavras que descrevem os seus órgãos genitais de Maria Luísa.

Antônio sempre narra as personagens femininas reforçando um processo de erotização, embora isso ocorra de modo mais acentuado com Inês, justo a personagem feminina a quem ele mais dedica contato, pensamentos e sentimentos, do que com aquelas mencionadas anteriormente.

Essas imagens e pensamentos veiculados por Antônio são características da terceiridade, cujas reflexões sobre o mundo abrem interpretações e considerações sobre o corpo feminino, seja representado por Inês ou pelas atrizes com que ele trabalha. Essas relações de pensamentos com os signos de secundidade que arrasta a uma generalização ou lei, são signos de terceiridade. Ainda que a fala do narrador sobre Inês seja sempre uma reflexão ou generalização e que sua escrita seja um relato, Antônio está sempre meditando sobre o ato de escrita, sobre situações que os objetos trazem à sua memória, com o intuito de racionalizar o crime e suas lacunas.

Os momentos de razão presentes na obra, atribuímos à terceiridade peirceana, quando, principalmente, envolvia o raciocínio sobre o passado, seu entendimento ou assimilação:

[...] Raciocinar é uma nova experiência que envolve algo velho e algo até então desconhecido. O passado, como acima mencionado, é o ego. Meu passado recente é meu ego predominante; meu passado distante é meu ego mais generalizado. O passado da comunidade é o nosso ego. Ao atribuir o fluxo do tempo aos eventos desconhecidos, imputamos um quase-ego ao universo. O presente é a representação imediata do que agora estamos aprendendo e que faz com que o futuro, ou não-ego, seja assimilado ao ego. E assim se vê que o aprendizado, ou representação, é a terceira categoria cenopitagórica. (PEIRCE, p. 2000, 7.532).

Por último, ao dimensionarmos o sofrimento e o constrangimento causados à Inês, ela decide enfrentá-lo, levando-o a julgamento pelo crime de estupro, afirmando o não consentimento e assegurando que seus desmaios não faziam parte de um jogo para seduzi-lo, mas sim, eram resultado de uma doença neurológica.

Apesar das grandes afirmações e provas, Antônio sai impune, é absolvido.

Para desgosto de muitas pessoas – entre elas, com certeza, algumas das que me lêem – e apesar das minhas intervenções ambivalentes no decurso do processo, fui absolvido por insuficiência de provas, as quais, se existiam, eram de que eu fora admitido por Inês em seu apartamento e mantivera relações com a modelo. (SANT'ANNA, 1997, p. 129).

Em sua exposição, o juiz se confessou aturdido em face dos argumentos inusitados e até esdrúxulos utilizadas por ambas as partes, não permitindo que se formasse uma convicção clara da culpa do acusado. (SANT'ANNA, 1997, p. 129).

Com efeito, Inês teve sua história publicizada e exposta, até com seu nome e caricaturas atrelados a Antônio Martins. Como em uma instalação de arte itinerante criada por Vitorio do apartamento onde o crítico a estuprou, além da tradução desse caso em diversas línguas, carregando consigo o jugo dessa marca de ter se tornado um corpo caluniado. Nesse jogo de mentiras e verdades, a calúnia é uma marca que estará presente na imagem de Inês. Por assim dizer, a calúnia desse consentimento acerca de sua relação com o algoz e a visão de ter seu nome totalmente limpo são, ao final, realidades impossíveis para ela.

Em suma, as análises semióticas, aliando-se aos estudos da corporalidade, são significativas para *Um crime delicado*. Isto posto, é imperativo, para nós, um aprofundamento, observando a literatura por meio de relações sígnicas, subjazendo interpretações. Deste modo, torna-se um farol capaz de produzir revelações que podem ser vistas além de estereótipos.

Por último, não podemos deixar de mencionar que estas categorias do corpo podem ser repensadas, dilatadas e transfiguradas em instrumentos para análise de personagens masculinos e outros que possuem a temática LGBTQIA+, em busca de novas metodologias de análises para estas obras literárias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À face do que foi exposto sobre os aspectos encontrados na análise do romance *Um crime delicado*, do escritor Sérgio Sant'Anna, atingimos o momento em nosso estudo que sintetiza as reflexões obtidas com o desenrolar da nossa pesquisa.

Principiamos a nossa pesquisa com o objetivo de estudar a narrativa e como ela ocorre no romance, pelas proposições de Paul Ricoeur e Walter Benjamin ao afirmar que a narrador não está mais entre nós. Por meio desse embate sobre a existência da narrativa no romance, aprofundamo-nos no gênero trabalhado na obra, que, por possuir um estilo fronteiro, encontra-se no umbral entre um romance policial e uma literatura de testemunho. Por fim, além de analisar o personagem Antônio e o seu trabalho de crítico de arte, em vistas de uma nova crítica modificada pelo afeto, analisamos a personagem Inês, tendo como referências os conceitos de corporalidade e da semiótica.

No primeiro capítulo, buscamos a reflexão sobre a trajetória do escritor Sérgio Sant'Anna, seguida pela apreciação do romance *Um crime delicado*, esmiuçando a obra, o modelo e o tempo da narrativa, assim como a descrição dos personagens. Após esse momento, procuramos averiguar as pesquisas e fazer um levantamento da fortuna crítica da obra, inegavelmente, em busca do caráter ineditista da nossa pesquisa.

No segundo capítulo, procuramos abordar o entrelaçamento presente entre a narrativa e o romance, algo que tomamos como não excludentes. Seguindo a tese de Ricoeur, a narrativa continua no romance, de um modo mais individual, perdendo seu caráter epopeico, porém sendo o suporte transmissor das experiências subjetivas. Analisamos (como Antônio Martins o faz) a narrativa para escrever e preencher as lacunas de sua memória para a construção do outro. Assim, o romance adquire uma característica que mescla a literatura de testemunho descrita por Seligmann-Silva com a ficção e com o gênero romance policial. Ainda além de vislumbrar a narrativa, pesquisamos como o narrador expõe sua crítica analisando as peças de teatro e como isso se torna uma metacrítica transformada a partir do encontro com o narrador e a personagem.

Por conseguinte, o último capítulo elencou, por meio da semiótica de Peirce, achados para os momentos em que se localiza esta obra, um novo olhar para esta análise, em que percebemos uma presença maior de signos de secundidade e terceiridade, sendo, deste modo, indícios de um trabalho de escavação da memória, de raciocínio e persuasão utilizados pelo do narrador Antônio.

Pela compreensão e aprofundamento dos estudos sobre a corporalidade de Elódia Xavier e sua visão sobre a tipologia dos corpos femininos, protagonistas em obras de autoria feminina, buscamos expandir esta análise para considerar a personagem feminina da obra, Inês. Embora seja vivida pela fala do narrador, e a obra ser de autoria masculina, verificamos os momentos em que sua personagem é caracterizada pela união de tipologias, descritas pelos corpos disciplinado, liberado, erotizado e caluniado.

Em vista disso, a análise feminina do corpo vislumbrada na pesquisa pode ser expandida para todos os personagens, sejam masculinos ou LGBTQIA+. Uma vez que são frutos de uma sociedade em que o patriarcalismo se converte de modo insalubre e afeta muitos outros personagens, assim, novas categorias de análises do corpo deverão ser pensadas, com a função de abraçar a inclusão de diferentes subjetividades.

Baseando-se no que foi exposto inicialmente, esta pesquisa visou explicar e aprofundar-se, em diferentes aspectos da obra *Um crime delicado*, sua fortuna crítica, a crítica literária, sua narrativa e seus personagens.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. SciELO - Editora UNESP, v. 2, f. 64, 2005. 128 p.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. O delicado crime da capa: delação, sequestro e estupro de sentidos. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 176-185, jan 2012.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**, f. 138. 2001. 275 p.
- BARTHES, Roland; PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Crítica e verdade**, f. 116. 1998. 231 p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Jorge Zahar Editor Ltda, f. 55, 2005. 110 p.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, f. 127. 1994. 253 p.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**: Edição Crítica, organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, notas de Márcio Seligmann-Silva. Alameda Casa Editorial, v. 3, f. 83, 1987. 165 p.
- BERNADI, Rosse-Marye. Uma leitura bakhtiniana de vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubem Fonseca. *In*: FARACO, Carlos Alberto;
- TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**, f. 183. 2001. 36p.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**, f. 79. 1999. 158 p.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2 ed. São Paulo: Boitempo, f. 94, 2016. 188 p.
- CRIME delicado. Beto Brant. Beto Brant; Marçal Aquino. Brasil: Downtown Filmes, 2005. Longa Metragem (87 min.).
- DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *In*: DIÁLOGOS LATINOAMERICANOS, n. 0003. 2001. Anais [...] Aarhus: Universidade de Aarhus, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Editora 34, v. 3, f. 69, 1994. 138 p.

DIAS, Ângela. Narrar ou perecer: Sérgio Sant'Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 259 - 268, 2006.

DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da memória**: uma história das idéias sobre a mente, f. 165. 2005. 329 p.

DURAN, Maria Renata da Cruz; BENTIVOGLIO, Julio. Paul Ricoeur e o lugar da memória na historiografia contemporânea. **Dimensões**, v. 30, p. 213-244, 2 set 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/6162>. Acesso em: 22 out. 2020.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de . **Narrativas e poder: Ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna**. FronteiraZ. São Paulo, 2008. 9 p. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12612/9187>. Acesso em: 16 dez. 2020.

FRANK, Arthur W.. **At the Will of the Body**: Reflections on Illness. Houghton Mifflin Harcourt, v. 1, f. 79, 1995. 158 p.

FRANK, Arthur W.. **The Body**: social process and cultural theory. University of Chicago Press, f. 116, 1991. 231 p.

FREUD, Sigmund. (1893/1970). Alguns pontos para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas. In J. Salomão (Trad.), **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. (Vol. 1, pp. 217-239). Rio de Janeiro: Imago, 1970. (Publicado originalmente em 1893).

FRITSCH, Valter Henrique de Castro. **A fratura da alteridade em “Amor”, de Clarice Lispector, e Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna**: Estudos de literatura brasileira contemporânea. Scielo. Brasília, 2018, p. 85 - 99. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182018000200085&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 15 out. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**, f. 112. 2005. 223 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**, f. 93. 2001. 186 p.

GIROUX, Henry A. **Atos impuros**: A prática política dos estudos culturais. Tradução Ronaldo Cataldo Costa. Artmed: Porto Alegre, 2003. 165 p. Tradução de: Impure Acts: The Practical Politics of Culture Studies.

GONGORA, Anderson Possani. Entre o afeto e a perversão, uma mulher misteriosa - breve análise de "Um crime delicado", de Sérgio Sant'Anna . *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LÍNGUÍSTICA, n. 2. 2011. Anais eletrônicos [...] Uberlândia: EDUFU, 2011. 20 p. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/918.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

GROSZ, Elizabeth A.; GROSZ, Professor Elizabeth. **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism**. Indiana University Press, v. 1, f. 125, 2000. 250 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, v. 1, f. 51, 2000. 102 p.

JAMESON, Frederic. O pós modernismo e a cultura de massa. *In*: KAPLAN, e. Ann. **O Mal-Estar no Pós-Modernismo**. Zahar, v. 1, f. 118, 1994. 236 p.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: Da forma para a força**. Editora Rocco, v. 3, f. 112, 2014. 224 p.

KNIGHT, Thomas S.. **Charles Peirce**, f. 100. 1965. 200 p.

LEVY, Pierre. **tecnologias da inteligência, As**. Editora 34, v. 1, f. 102, 1993. 203 p.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós -autônomas**. Cultura e Barbarie. Desterro, 2010. 4 p. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, f. 66, 2002. 131 p.

MELLO, Jefferson Agostini. Artes da conspiração: figurações do intelectual em Um crime delicado de Sérgio Sant'Anna. **Teresa**, São Paulo, p. 251-261, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116863>. Acesso em: 6 set. 2020.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3 ed. Harvard University Press, v. 1, f. 250, 2000. 500 p. Tradução de: Semiótica.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. Editora Companhia das Letras, v. 3, f. 148, 2016. 296 p.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**, f. 92. 2010. 183 p.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, f. 109, 2003. 217 p. Disponível em: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/traducao-intersemiotica-julio-plaza.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2020.

RICHARDS, Ivor Armstrong. **Science and Poetry**. Londres: Psyche Miniatures, f. 42, 1926. 83 p.

RICOEUR, PAUL. **Tempo e narrativa**. Tradução Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, v. 1, 1994. Tradução de: Temps et récit.

RICOEUR, Paul; FRANÇOIS, Alain. **A memória, a história, o esquecimento**, f. 268. 2007. 535 p.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**: Ensaio de filosofia. Unisinos, f. 94, 2020. 187 p.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 132 p.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**, f. 93. 2002. 186 p.

SANTOS, Josalba Fabiana dos . Transgressão e duplo: Um crime delicado, de Sérgio Sant'Anna. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, n. XIII. 2013. Anais eletrônicos [...] São Paulo: Abralic, 2013. Disponível em: <https://abralic.org.br/index.php/anais/>. Acesso em: 12 out. 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. **SOLETRAS**, São Gonçalo, v. 23. 28 p, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/soletras.2012.3801>. Acesso em: 5 jan. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Editora Unicamp, f. 278, 2003. 555 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime. **Escritas da violência: O testemunho**. 7 Letras, f. 145, 2010. 289 p.

TEZZA, Cristovão César. a narrativa envergonhada de Sérgio Sant'Anna. **Cult**, São Paulo, 01 Agosto 1997. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sergio-santanna-por-cristovao-tezza/>. Acesso em: 10 out. 2020.

THOMPSON, Denys (Org.). **Matthew Arnold: selected poems and prose.**

Heinemann, 1970. 168 p. Disponível em:

https://openlibrary.org/works/OL1160261W/Matthew_Arnold_Selected_Poems_and_Prose. Acesso em: 11 jan. 2022.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Companhia das Letras, v. 2, f. 176, 1990. 352 p.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society:** 1870-1950. Random House, v. 2, f. 248, 1958. 496 p. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4608772/mod_resource/content/1/CULTURE%20AND%20SOCIETY%20-%20R.%20WILLIAMS.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution.** Broadview Press, v. 3, f. 200, 2001. 399 p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/296655364/The-Long-Revolution#>. Acesso em: 9 dez. 2021.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?:** o corpo no imaginário feminino. 2 ed, f. 101. 2021. 202 p.