

ENTRE O AFETO E A PERVERSÃO, UMA MULHER MISTERIOSA - BREVE ANÁLISE DE “UM CRIME DELICADO”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

Anderson Possani GONGORA
Universidade Estadual de Londrina (PG-UEL)
andergongora_81@hotmail.com

Resumo: No romance “Um crime delicado” Sérgio Sant’Anna faz um emaranhado narrativo sobre a vida de Inês. Misteriosa, frágil e manca, ela acaba sendo vítima de um relacionamento ambíguo com o crítico de teatro Antônio Martins. Este, acusado por manter uma relação suspeita com a moça, ao ser levado para o banco dos réus, reconstitui sua história na tentativa de incriminar outra pessoa, o artista plástico Vitório Brancatti, seu rival. Como num caleidoscópio, as imagens que remetem ao crime são sobrepostas para que cada leitor finalmente chegue às suas próprias conclusões. Sendo a narrativa uma espécie de trama policial, o mistério é o liame que conduz Martins à sua própria crítica, tornando-a quase um ensaio sobre o próprio ato de escrever. Esse dilema “metaliterário” é o que permite também refletir sobre a arte e suas formas de representação, além, obviamente, de ressaltar o estranhamento recorrente em leitores mais conservadores quanto à recepção da obra literária contemporânea. Assim, este trabalho tem por objetivo analisar o percurso narrativo do livro tendo como foco o suposto crime cometido por seu narrador/personagem e as várias estratégias adotadas pelo autor para entender a vida e inovar seu processo criativo através da escrita.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Crime; Representação.

Que distância há entre o homem e o homem? Entre o homem correto, o homem de todos os dias e o homem capaz de praticar um crime?

Raul Brandão

1. Introdução

O romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, destaca-se na literatura brasileira contemporânea por sua temática e qualidade estética. Possuindo como foco o refinamento da violência no contexto citadino e sua abrangência também no meio artístico, o autor explora, a partir do ponto de vista do narrador, a circunstância ou a casualidade de um crime cometido contra o pudor. Tendo recebido o Prêmio Jabuti em 1988, foi publicado pela Companhia das Letras somente em 1997. Com várias reimpressões posteriores, também inspirou o filme “Crime Delicado” (drama, 2005), de Beto Brant. Entretanto, para além de sua vida mercadológica, de forma híbrida, a obra percorre os caminhos da literatura, do teatro, da crítica e das artes plásticas.

Antônio Martins, o protagonista/narrador, através de um emaranhado narrativo, declara-se um crítico de teatro. A escolha do ofício o permite conviver com pessoas do mundo artístico que o levam a viver intensamente sua carreira a ponto de se confundir com as circunstâncias promovidas por ela. Após conhecer Inês, contra a qual supostamente teria

cometido um crime, passa a reconstituir sua história na tentativa de compreendê-la a fim de se justificar e incriminar outra pessoa, o artista plástico Vítório Brancatti, amigo da vítima.

Misteriosa, frágil e manca, Inês passa a despertar sentimentos ambíguos não somente em Antônio Martins, mas em todos aqueles que a cercam. Sendo o acusado o que narra os fatos, Inês fica desprovida do privilégio de defesa perante os leitores. Nesse caso, estaria mesmo o narrador falando a verdade? Seria ele inocente? Existiria uma lógica quanto aos fatos? Como num caleidoscópio, as imagens que remetem ao crime são sobrepostas para que cada leitor finalmente chegue às suas próprias conclusões. Sendo a narrativa uma espécie de trama policial, assegura o mistério como liame que conduz Martins à sua própria crítica, tornando-a quase um ensaio sobre o próprio ato de escrever. Esse dilema “metaliterário” é o que permite também refletir sobre a arte e suas formas de representação, além, obviamente, de ressaltar o estranhamento recorrente em leitores mais conservadores quanto à recepção da obra literária contemporânea. Assim, este trabalho tem por objetivo analisar o percurso narrativo do livro tendo como foco o suposto crime cometido por seu narrador/personagem e as várias estratégias adotadas pelo autor para entender a vida e inovar seu processo criativo através da escrita.

2. O primeiro encontro: uma premonição

Ao encontrar Inês pela primeira vez num Café, Antônio Martins descreve o perfil dela e, após ter focado nas características físicas, declara sua atração imediata pelo rosto da mulher: “Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar, talvez ajudado por duas doses de conhaque, numa princesa russa” (SANT’ANNA, 1997, p. 9). Essa atração imediata, resultante também da atmosfera do ambiente, propício à intensificação da sensualidade, é uma característica típica dos lugares precisos frequentados pelo narrador no Rio de Janeiro: o bar Lamas, o cine Estação Botafogo e o largo do Machado. Como o próprio narrador declara, a atmosfera pode ter despertado nele a sensação mista de sensualidade e melancolia:

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 seduziram, deixaram-me cheio de ideias como a da princesa russa, já que eu jantava e bebia sozinho (SANT’ANNA, 1997, p. 9).

Após a declaração maliciosa de que a imagem de Inês o teria deixado cheio de ideias, usa, desde o início, de astúcia narrativa para convencimento de sua futura absolvição. Tendo já declarado no segundo parágrafo do texto sua atração pela mulher desde o princípio da visão, ou seja, por *aquilo* (palavra escrita em itálico sugerindo mistério), passa a narrar induzindo a ideia de que os próximos acontecimentos do livro, num primeiro plano narrativo, o implícito, já teriam previamente acontecido, por isso a convicção de suas declarações:

Nunca fui homem de olhares e muito menos abordagens ostensivas, que considero de mau gosto e uma agressão às mulheres sensíveis, entre as quais eu não hesitava em incluí-la. Mas as paredes e colunas do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua (SANT’ANNA, 1997, p. 9-10).

A obliquidade dos olhares proporcionada pelo espelho, segundo Martins, passa a ser recíproca a partir do momento em que Inês também o vê. Seria esse fator a chave para a

cumplicidade estabelecida entre ambos? Ao ver um homem aproximar-se da mesa da mulher, também desconhecido, Martins paga a conta e se retira do café sem olhar para trás.

Com tendência ao alcoolismo, amante da liberdade, possuindo algumas mulheres ocasionalmente, Martins é um sujeito solitário e um tanto vaidoso. Por isso, procura esquecer-se da mulher misteriosa entregando-se ao trabalho. Porém, depois de alguns dias, algo acontece inesperadamente, como ele mesmo narra:

E certa tarde, quando atravessava o largo do Machado, fui acometido por uma premonição que procurei afastar do pensamento, a fim de que pudesse seguir o meu caminho: a de que algum incidente estava na eminência de acontecer. (...) Apressei então meu passo para enfiar-me na boca do metrô, igual a um bicho que fugisse para a sua toca. Tarde demais. Ou melhor seria dizer “cedo demais”, diante das circunstâncias. Quando descia os degraus da escada, ouvi murmúrios sobressaltados e pequenos gritos às minhas costas, o rumor de corpos se entrecrocando, e percebi que os olhares das pessoas, na escada rolante de subida, ao lado, se concentravam, assustados, em alguma coisa atrás de mim. Ao virar-me instintivamente, uma mulher caía sobre o meu corpo. Ainda instintivamente, amparei-a nos braços. A impressão que se gravou para sempre em mim – sem que naquele momento eu tivesse total consciência disso – foi a de como o seu corpo era leve (SANT’ANNA, 1997, p. 12).

Logo após a premonição e o incidente da escada, houve o reconhecimento da jovem mulher, vista anteriormente no café, que ao se desequilibrar, agarrara-se com força no braço de Martins, como num pedido de ajuda e proteção diante dos que a observavam curiosos; e, foi nesse momento que ele percebeu o problema da moça: ela mancava. Diante dessa dificuldade, ao ajudá-la, deixa-se apoderar pelo interesse de outrora e ao mesmo tempo por certo egoísmo:

Meu primeiro impulso foi o de deixá-la entregue à própria sorte. Quantas vezes não agimos assim na vida: deixando, por exemplo, de auxiliar um cego em dificuldades, na expectativa de que alguém faça isso por nós? Então posso pelo menos supor – e todos haverão de concordar comigo – que minha história seria outra se eu tivesse me encerrado em meu justo egoísmo, pois ficaria magoado com o jeito com que ela se livrara de mim na rua depois de todo o auxílio que lhe prestara (SANT’ANNA, 1997, p. 14).

Expressões como “haverão de concordar comigo”, “meu justo egoísmo”, “ficaria magoado”, são típicas a toda narrativa, pois funcionam como estratégias para convencimento de sua aparente bondade e ingenuidade no relacionamento que se inicia com Inês. Como ele próprio afirma, a “beleza singular” da mulher é que o atraiu a ponto de voltar a ajudá-la, mesmo que a contragosto dela, pois ter persistido com o auxílio mais adiante teria “soado como compaixão”, levando Inês a uma risada rápida, entre a simpatia e o escárnio. Aproveitando a ocasião embaraçosa, Martins a convida para tomar alguma coisa no Bar e Café Lamas, o que ela recusa, pedindo para deixarem para o dia seguinte, num outro local, e pede para que ele a leve até a esquina da rua onde mora, a Paissandu.

3. Críticas teatrais: o palco real e o palco interior

Martins se declara um crítico profissional de teatro. Sua declaração, no entanto, é acompanhada de justificativas sobre sua personalidade adquirida ao longo da carreira. De

maneira ambígua e até irônica, ele assim se apresenta: “Sou *crítico*. Tal declaração, mesmo diante da gravidade de certos fatos a serem narrados, me faz rir por todas as conotações da palavra” (SANT’ANNA, 1997, p. 17). Ou seja, assume sua postura crítica incondicionalmente, tanto diante das peças assistidas por ele quanto diante de sua própria história.

Pela recusa do convite feito a Inês para ir ao Bar Lamas, o *crítico* resolve ir ao teatro para assistir à peça intitulada “Folhas de outono”. Sua criticidade, acompanhada também de certa vaidade, visto que, como já afirmara, se considera um profissional notório, não pelo que já escrevera para os jornais, mas pelo que os jornais acabaram publicando sobre ele, o fazem declarar: “Costumo comparecer aos espetáculos somente alguns dias depois de sua estreia, propiciando-me observá-los já em seu andamento normal e protegendo-me do clima artificioso e acumpliciador dos lançamentos” (SANT’ANNA, 1997, p. 17-18). Assim, sem necessariamente delongar pelas incursões críticas feitas por Martins, percebe-se que a sua natureza o encaminha a uma separação tênue e cuidadosa entre a razão e a emoção. Segundo ele, suas “digressões” teatrais, passam a partir de então, devido ao contato com Inês, a sofrer interferências de uma espécie de exaltação. E, de fato, faz crítica a tudo, desde o espaço cênico, composto por um objeto simbólico, mas óbvio, uma janela por onde, de maneira “trágica” e “melodramática” caíam “folhas secas de outono de inspiração europeizada” (SANT’ANNA, 1997, p. 19), fazendo menção ao título, até à escolha dos assuntos abordados pelo autor-diretor:

Em outro sentido, o descerrar da janela seria o autor-diretor sair de seu egocentrismo e descortinar o feminino, não exatamente em si próprio, atendendo a demandas da moda – inclusive porque a sexualidade do seu personagem já se revelava competitiva e ambígua –, mas na Mulher, que o autor praticamente silenciara, reduzindo-a a um contraponto aos conflitos de seu alter ego teatral (SANT’ANNA, 1997, p. 20).

Na verdade, o que ele chama de “alter ego teatral” do autor-diretor, parece se confundir com o seu próprio alter ego de crítico, pois após elogiar a atuação da atriz, passa ao seu próprio palco interior, como declara:

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 (SANT’ANNA, 1997, p. 21).

Partindo da ideia de haver suposta intenção do autor-diretor de *Folhas de outono* em querer “destruir” a mulher, ironicamente ele pondera:

Apontaria, apenas, que, se o personagem chegava ao suicídio, isso não se devia a uma necessidade intrínseca sua, suficientemente desenvolvida na peça, mas do autor. Não que ele fosse cometer tal gesto um dia, bem entendido, até porque o teatro contém um potencial de realização simbólica, mas porque esta fora uma forma fácil de livrar-se do personagem e de seus conflitos mal resolvidos, literalmente (SANT’ANNA, 1997, p. 22).

Essa crítica ferrenha é seguida de mais algumas reflexões e as seguintes perguntas: “Mas terá todo mundo de escrever teatro? Terá todo mundo de escrever?”, ao que ele mesmo conclui afirmativamente: “Bem, em alguns casos, como o meu, receio que sim” (SANT’ANNA, 1997, p. 22).

4. Beleza na imperfeição: vergonha culposa, aproximações e ciúmes

O interesse por Inês se acentua à medida que o tempo passa sem que a mesma se declare ao crítico. A frustração deste é acompanhada de culpa e vergonha, o que o leva ao desespero e à evasão no álcool. A lembrança, vivida num dos momentos posteriores em que passara na casa de Inês, veio-lhe à mente acompanhada da visão de uma peça entre os objetos e os móveis do apartamento: uma muleta. Além disso, embriagado, ao usar o banheiro da casa da mulher, avista também um biombo e assim o descreve:

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 quase sublimar 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)

Essa visão ou “cena quase sublimar” é que o perseguirá de maneira a trazer algumas preocupações. Junto a estas, por exemplo, o medo de que algo ruim aconteça com Inês, e, sua função, nesse caso, seria a de protegê-la. Mas protegê-la de quem? De outro ou de si mesmo? Assim, a fragilidade da mulher somada ao problema físico que ela apresenta, o de ser manca, é que leva Martins à seguinte justificativa:

(...) Por outro lado, não gostaria de ter me aproveitado de uma situação em que a mulher estivesse semiconsciente ou inconsciente, para então... Quer dizer, não é que a situação não me atraísse, mas eu me 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 tivesse desacordada, talvez em coma – que voltou a tomar-me, provocando-me quase pânico, não estivesse eu habituado a certos exageros de culpa visceral, com certeza exacerbada pela proteção e fragilidade de uma mulher... manca. Pronto, eu pronunciara para mim próprio, pela primeira vez, a palavra (SANT’ANNA, 1997, p. 25).

A predominância de reticências no discurso do narrador, a sua insegurança e hesitação, chegando quase ao pânico, são acompanhadas de “exageros de culpa visceral”, sendo “exacerbada pela proteção de uma mulher... manca”. Não estaria ele, nesse caso, lutando conscientemente contra sua própria fragilidade, visto que o defeito de Inês torna-se um fetiche para ele? Se isso se confirma, a piedade, acompanhada do desejo de possuí-la, somente fará aumentar este último, sendo acompanhado de outros sentimentos que se confundem: o afeto e a perversão. Dessa forma, o mistério de Inês que o seduz de maneira contraditória talvez esteja ligado ao que Freud chama, ao discursar sobre o amor, de fruição da beleza:

(...) a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso

juízo – a beleza das formas e dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e das criações artísticas e mesmo científicas. (...) ‘Beleza’ e ‘atração’ são, originalmente, atributos do objeto sexual. (FREUD, 1996, p. 90)

Numa ida ao cinema acompanhado de Inês, ao se revelar um crítico de teatro, o narrador afirma ter recebido de volta uma risada rápida e cortante. Essa reação inesperada vinda da parte da mulher naquele momento teria repentinamente ferido o seu ego, ficando o desapontamento evidente na fala que se segue à declaração: “Uma coisa é você rir de sua profissão; outra é alguém rir dela, principalmente uma mulher a quem você dedicou, secretamente, um artigo crítico, enviado naquela manhã para o jornal” (SANT’ANNA, 1997, p. 28). Ter dedicado um artigo crítico a ela não significa muito, visto que, pelos comentários feitos na continuidade dessa mesma fala, seu tom é de absoluta arrogância:

Senti-me ferido e, para disfarçá-lo, pedi um uísque, o segundo, acho, ali no restaurante. Mas tive tato o bastante para não perguntar de volta a uma mulher com uma deficiência física o que fazia na vida, pois ela poderia não fazer nada justamente por causa de sua deficiência (SANT’ANNA, 1997, p. 28).

Comprometendo-se com o que narra, Martins deixa espaço para uma leitura possível e coerente: a que diz respeito ao fato de, por ele se considerar superior a ela, sem nenhum “defeito”, possuir intenção, mesmo que implicitamente, de fazer de Inês, através de seu relacionamento, uma vítima para o seu *alter ego*. Isso fica claro quando repete expressões como “com uma deficiência física” e “por causa de sua deficiência”, no intuito de sempre apontar a fragilidade e a inutilidade dessa mulher por quem está interessado. No entanto, seu ponto de vista sobre ela vai mudando aos poucos porque passa a perceber a inteligência, o cinismo, a perspicácia e a malícia da mesma. Dessa maneira, entre autoironia e exibicionismo, para usar uma expressão do próprio narrador, vai compondo sua história e expondo suas “potencialidades narrativas”.

O emaranhado narrativo que tece, segundo Martins, é como se fosse a própria realidade, pois talvez ele estivesse escrevendo a partir somente das impressões sensoriais, ou seja, de sua subjetividade:

(...) além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas, como a da muleta e a da tela sobre o cavalete, ou de sons, como os do trompete, e cheiros, como o da tinta e, ainda mais tênue, o de perfume (SANT’ANNA, 1997, p. 29).

Dessa forma, a figura de Inês o persegue sempre a partir da visão fascinante do biombo e da muleta, vistos na tarde em que pela primeira vez estivera na casa dela. Assim, o suposto amor que sente pela mulher manca confunde-se com vários outros sentimentos, e estes, os levam à ruína pela ausência de correspondência mais acalorada. Além do mais, outro “espectro” persiste em sua mente: o do homem que vira com Inês no mesmo dia em que a conhecera acidentalmente. Isso tudo o leva a refletir desapontado:

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 em certos amores, dos mais intensos e legítimos, além de toda a alegria, uma abnegação pelo ser amado? (SANT’ANNA, 1997, p. 31).

Esse aparente desinteresse “pelo ser amado” também é comentado pelo narrador, preso a ele pela beleza, pela paixão, pelo afeto:

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 sustentam 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 (SANT’ANNA, 1997, p. 32).

Ressalta-se nesse ponto da narrativa, além do conceito de fruição da beleza, a característica de um personagem *voyeurista*, assim chamado por Ermelinda Ferreira (2000, p. 273) ao estudar o conto “O Monstro”, também de Sant’Anna, “cuja fome estética se expressa através do olhar. Daí o tema da contemplação, posse e destruição de mulheres-imagens, mulheres-símbolos, signo de valores ambicionados e inatingíveis”.

A princípio, sem saber a profissão de Inês, Martins a imagina uma “pintora medíocre”. Em suas divagações, a possibilidade de insucesso dela está sempre atrelada a seu defeito, retomado anaforicamente com os pronomes *aquela* (defeito), *aquilo* (o defeito), sempre escritos em itálico, talvez para remeter à condição desprezível que paira sobre a deficiente. Por outro lado, o ciúme torna-se, a partir da relembração do biombo, uma condição permanente diante da possibilidade de Inês já possuir um amante, como declara:

E nesse momento em que se associava em mim, à figura do biombo, a palavra *amante*, fui acometido pelo medo, pela palidez, ressentimento, ciúme, tudo, diante da possibilidade de que outro já pudesse ocupar a posição abnegada de esteio e cúmplice de Inês, em sua necessidade de afeto, compreensão e amparo (SANT’ANNA, 1997, p. 33).

Esse outro a quem o narrador se refere diz respeito ao homem visto com Inês no Café, no dia em que a conheceu de vista, posteriormente Vitório Brancatti. Além do ciúme, Martins alimenta suas fantasias sempre a partir da visão que tivera da mulher deitada no divã, no biombo, quando da primeira noite que saíram juntos. Aproveitando o momento de languidez de Inês, ele resolvera acomodá-la na cama, eis como conta:

Apressei-me a terminar o que começara: retirar do corpo de Inês o penhoar, para deixa-la dormindo livremente de camisola. Era a camisola leve, semitransparente, com a qual eu visualizara havia pouco, nesse dia seguinte, nos braços *daquela* homem. Estava explicada a nitidez da minha fantasia. Entrevi sob a camisola, os pequenos seios de Inês, parecendo-me que um deles, por motivos compreensíveis, pendia um pouco mais do que o outro (SANT’ANNA, 1997, p. 36).

Aproveitando esse contexto fantasioso, é válido conferir que, de acordo com a enciclopédia livre Wikipédia, Inês “é um nome próprio feminino, de origem grega *αγνή* (*“hagnē”*), forma feminina de *αγνος* (*hagnós*), que significa “casta” ou “sagrada”.¹ De posse

¹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%AAs>

dessa informação, convém comparar sua história de vida com a história de seu nome. Não estaria ela destinada a viver castamente a vida toda? Seria essa uma convicção de sua parte? Talvez, devido ao problema físico, ela ainda não tivesse passado por nenhuma experiência amorosa, sendo rejeitada pelos homens. Martins, no entanto, enxergava no defeito mais um motivo para realização de seu desejo, como pode-se perceber pela declaração:

É claro que vi também as pernas de Inês, embora, em minha aflição de logo apagar a luz, por um sentimento cavalheiresco de honra, misturado ao receio de ser surpreendido numa situação dúbia, eu quisesse cobri-las o mais depressa possível. Em minhas recordações eu podia figurar uma dessas pernas como uma bonita perna feminina, e a outra, o que se sabe e pode imaginar. Não cheguei a sentir um desejo físico concreto, a não ser nesse dia seguinte, como revelei anteriormente. Nas condições de véspera, acredito que isso não seria possibilitado. Quanto à perna, digamos assim, lesada, não havia nela nada de repulsivo: só fazia dobrar meu desejo de dar carinho a Inês (SANT'ANNA, 1997, p. 36-37).

Por não ter anotado o número de Inês no primeiro encontro, Martins possui apenas como referência o nome da rua do prédio onde ela mora, Paissandu. Como não há motivos ou desculpas aparentes para voltar à casa da mulher por quem se apaixonara, Martins hesita em procurá-la, mas vive a expectativa do reencontro.

5. O convite para a Mostra dos Divergentes: arte, representação e vaidade

O reencontro tão esperado, apesar de traçar todas as estratégias para que ele ocorra, não acontece. Frustrado, Martins resolve esquecer Inês, voltar para o trabalho e ao seu “*centro* pessoal, de onde nunca deveria ter saído” (SANT'ANNA, 1997, p. 43). No entanto, ao voltar de uma ida ao teatro, chegando a casa, ouve o telefone tocar. Apavorado, vai atendê-lo na expectativa de que seja Inês:

Estendi a mão para o fone e disse um “alô”, arfante, que soou como um gemido. E tive a quase certeza de que a pessoa do outro lado da linha, quem quer que fosse ela mas que para mim *devia* ser Inês, chegou a ouvir-me antes de desligar, após uma pequena pausa em que pude repetir: “Alô, alô!” (SANT'ANNA, 1997, p. 43).

A forma suave com que a pessoa pousou o gancho no telefone fez aumentar sua expectativa e alimentar ainda mais sua esperança.

No dia seguinte ao episódio do telefone, ao passar pela portaria do prédio onde mora, Martins recebe um envelope de Inês que revela o seu sobrenome: Brancatti. Ao saber do porteiro que o envelope fora entregue por um homem de moto, que conduzia uma mulher na garupa, o narrador agradece com um *obrigado* e chega à seguinte conclusão: “como podemos pronunciar as palavras mais corriqueiras, ainda quando sofremos um golpe que nos faz empalidecer” (SANT'ANNA, 1997, p. 46). Tal afirmação remete novamente ao ciúme que ele continuamente alimenta, pois o misterioso homem da motocicleta será mais uma de suas preocupações, além, obviamente, do homem visto com Inês no Café.

No envelope, Martins encontra um convite e uma cartinha perfumada com o endereço e o telefone de Inês. Finalmente, a mulher desejada havia dado as pistas de sua “existência”. O convite se trata de uma mostra coletiva, intitulada “Os Divergentes (Pintura)”, e, acompanhado dele, a miniatura de uma das obras a ser exposta. Para melhor compreensão da cartinha, ou melhor, um bilhete, faz-se necessário transcrevê-lo na íntegra:

*Meu caro amigo! (Acredito que possa tratá-lo assim, não?)
Cheguei a pegar o telefone ontem, mais de uma vez, para falar com você. Como consegui seu número e o endereço? Não foi difícil. Bastou que eu ligasse para o jornal em que você escreve sua coluna. Expliquei que era para lhe transmitir com urgência um convite. Se não cheguei de fato a ligar para você foi por timidez. Para que você não se sentisse obrigado a aceitá-lo. Mas não vou esconder que gostaria muito que comparecesse a essa exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada. Apenas que se trata de um determinado quadro e que não busco qualquer complacência. Para isso, ninguém melhor que um crítico!*

Inês

PS: A ideia de convidá-lo ganhou força quando li no jornal de ontem um artigo seu, que me tocou de modo particular, apesar da sua, por vezes, crueldade. Mas não será o que secretamente desejo, o que me estimula e desafia? (SANT'ANNA, 1997, p. 48).

Pela maneira como o bilhete fora escrito, cheio de subentendidos, sem deixar, através de uma despedida mais convencional, como “um beijo” ou “abraço”, uma certeza de algum interesse mais íntimo, Martins passa a desconfiar de sua remetente. Sua vaidade de crítico o faz imaginar numa espécie de emboscada, tramada por Inês: “Não teria sido essa a razão de, à conta de sua embriaguez, ter me introduzido em seu apartamento, depois que eu lhe revelara, no restaurante ser um crítico, embora de teatro?” (SANT'ANNA, 1997, p. 49). Assim, de perseguidor passaria a ser o perseguido, de manipulador, o manipulado.

Aceito o convite para a mostra “Os divergentes”, Martins comparece na data e local indicados nele. Após dar uma olhada na exposição e fazer algumas reflexões pertinentes sobre os quadros expostos, ele se depara com um que lhe chama a atenção, nele está a figura de Inês. Ao vê-la representada na tela, leva um choque porque ali se encontra materializada a sua fantasia de outrora, surgida na manhã posterior à bebedeira. Fantasia essa que, naquele momento, tornava-se realidade, ainda que representada. Eis como descreve o que vê:

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

A exposição da nudez de Inês o faz refletir sobre os momentos de fantasia e relembrar a comparação feita a partir da ideia de uma “princesa russa”, no início da narrativa. Com o desejo ainda mais aguçado, diante da intimidade exposta da mulher, ele confessa que, qualquer olhar indiscreto, “parecia tornar implausível ou mesmo criminoso” (SANT'ANNA, 1997, p. 56). Tudo isso o leva a concluir que Inês não era pintora, visto que não poderia ter feito seu autorretrato, “e que fora outro a pintá-la e ali estava a sua assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo*” (SANT'ANNA, 1997, p. 56).

Não por acaso, durante a mostra Martins passa a algumas surpresas: conhece Lenita, uma negra muito bonita que se revela esposa de Vitório Brancatti, descobre o porquê do sobrenome assinado por Inês no convite (Inês Bracatti) que Lenita declara ser um nome

artístico, visto que a relação de Inês com seu marido era de pai para filha. Essas informações o aliviam um pouco, e finalmente, consegue cumprimentar, ainda que de longe, o marido de Lenita. Martins também fica sabendo que Inês não comparecerá à mostra, e, apesar das admirações quanto ao quadro observado, despede-se de Lenita sem deixar transparecer qualquer suspeita de seus sentimentos por Inês. Na saída, reconhece a motocicleta e o homem que levava o convite com Inês em seu prédio. Trata-se de Nilton, também representado num dos quadros que servira até de miniatura para o convite. Segundo o narrador, esses detalhes são importantes porque os sentia como intimamente associados ao que ele acabara de ver e viver, como se suas emoções até então contidas se externassem pela tormenta (SANT'ANNA, 1997, p. 61).

A surpresa do encontro com Lenita fez com que ele derramasse parte do coquetel em sua camisa. A situação embaraçosa assim é retomada no final dessa parte por meio de um exagero: “E não pude evitar o pensamento melodramático, contaminado por um expressionismo barato, de que meu coração sangrava” (SANT'ANNA, 1997, p. 61).

Para esquecer a paixão por uma mulher que mal conhecia, termos esses usados pelo próprio narrador, Martins recorre às amizades femininas de outros tempos. São elas: Maria Clara (40 anos, mulher inteligente, ex-jornalista), Maria Luísa I (jovem atriz de teatro e TV), com quem assiste à peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues e após o espetáculo faz amor sem mesmo possuir tal intenção, e Maria Luísa II (professora universitária). Essas mulheres, no entanto, não o fazem esquecer-se de Inês, e, para amenizar o seu sofrimento, Martins evade-se no álcool.

Após escrever e enviar uma crítica à peça assistida com Maria Luísa, Martins resolve ligar para Maria Clara para tentar se desfazer da “depressão cavernosa” que o abatia. Imediatamente, após ouvir todas as mágoas, a amiga “desdramatiza”, dizendo: “Meu Deus, você precisa comer essa mulher. Nem que seja para libertar-se dela” (SANT'ANNA, 1997, p. 77). Esse conselho, dado com um verbo “cru” (comer), é acrescido de comentários por parte de Maria Clara que lhe causa bem. Entre eles, “Eu o conheço bem, meu caro. Comigo, não tem essa de crítico. Você é tão anacrônico como um poeta mórbido e romântico” (SANT'ANNA, 1997, p. 77). Para completar, a conselheira ainda diz: “a mulher sempre tem a ver com o fracasso de um homem” (SANT'ANNA, 1997, p. 77). Diante dessas verdades ditas, o narrador também declara que o diálogo fora incisivo, visto que ele foi tomado por um desejo firme e resolutivo, fazendo com que o seu encontro com Maria Clara se encaminhasse para um desfecho inevitável: um convite para saírem juntos, o que é recusado.

6. No crepúsculo, o crime

Dois dias depois de estar com suas amigas e de ter assistido à peça intitulada *Albertine* com Maria Luísa II, Martins finalmente recebera um recado de Inês dizendo que precisava muito falar com ele, e ainda “repetiu pausadamente, o número de telefone que fornecera no envelope com o convite e a cartinha cor-de-rosa” (SANT'ANNA, 1997, p. 87). O telefonema que sucede tem como objetivo indagar a opinião do crítico sobre o quadro visto na mostra *Os Divergentes*:

Após alguns rodeios, com sua voz traindo insegurança e nervosismo, ela acabou por indagar minha opinião sobre o quadro. Foi como se referiu à obra de Vitório, sem mencionar o nome do pintor. Mas em mim aquele nome ressoou em sua plenitude, recebendo uma animosidade à qual eu já queria crer-me imune (SANT'ANNA, 1997, p. 88).

Não sendo possível opinar pelo telefone, Inês o convida para tomar um chá em sua casa naquela tarde. Convicto de sua autoconfiança pessoal e profissional, Martins aceita o convite. Antes do encontro, porém, o narrador rememora suas impressões sobre o quadro de Brancatti e o considera “divergente”, desproporcional, realista por mostrar “a zona de sombra” de Inês, referindo-se ao sexo dela, e de uma vulgaridade voyeurística. Entretanto, o quadro teria despertado nele sensações eróticas “a se manifestar numa pureza quase virginal no rosto de Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais (...)” (SANT’ANNA, 1997, p. 90). Assim, num misto de criticidade e erotismo ele afirma elevar suas fantasias à categoria de arte. A figuração naturalista da representação de Inês possuía como complemento, além do biombo, o cavalete e a muleta, levando o crítico a comparar tais objetos com o que ele chama de *ready-made* duchampiano, ou seja, características que se transformariam “num monumento ao lugar-comum, ao déjà vu de um contemporâneo banal e ordinário” (SANT’ANNA, 1997, p. 91). Ao fazer tais julgamentos sobre a obra de Brancatti, no caminho para o edifício de Inês, o narrador se vê em real superioridade com relação à modelo e ao convite para o chá em pleno Rio de Janeiro.

Essa “real superioridade”, como ele mesmo afirma, o leva a ter impressões sobre o modo como Inês o recebe, e como, ao adentrar o apartamento, sente a atmosfera de atração do ambiente, como se fosse um cenário ou o interior de um quadro de Brancatti. O biombo teria sido preparado “como uma espécie de pano de boca para o chá” (SANT’ANNA, 1997, p. 94), e isso o atrai, principalmente porque a muleta faz parte desse cenário.

Ao iniciarem a conversa, o foco de Martins volta-se para Inês, que se levanta para buscar o chá: “Era uma figura comovente vista assim de costas coxeando, até desaparecer no interior da cozinha” (SANT’ANNA, 1997, p. 95). Além do cenário, a música colocada por Inês no toca-discos faz lembrar a noite em que ele estivera ali. A partir desse momento, o narrador é tomado por sentimentos contraditórios, tais como o júbilo, a paixão, o desejo, o ciúme, a raiva e a desconfiança. Isso tudo devido ao fato de ele pressupor que ela sabia como fora parar na cama na noite em que lá estivera. Essa intimidade o faz estremecer e voltar sua atenção mais uma vez para o espaço e os objetos que fazem parte dele, e, à margem, num canto próximo à janela, o cavalete, a tela e a muleta. Diante de tal observação, Martins chega a uma iluminação crítica, como ele mesmo a descreve:

Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: não poderá uma obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo juízo de valor? O que por sua vez, remetia e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo*, de Vitório Brancatti? (SANT’ANNA, 1997, p. 97)

Assim, as reflexões advindas da observação simultânea dos detalhes ali presentes são sucedidas pelo reconhecimento do amor que há dentro de Martins. A sedução e a hesitação diante da palavra *amor* o deixam perturbado diante da possibilidade de estar sendo usado por Inês, assim como ela estaria sendo usada por Brancatti. Mesmo assim, o desejo despertado pela circunstância do encontro estaria “preste a explodir”.

Quando Inês retorna da cozinha, conversam sobre outros assuntos até chegarem ao principal: a opinião dele sobre o quadro. Entre os ciúmes para com Nílton, o motorista da moto que a levava no dia do convite, e para com Brancatti, o artista plástico, a desconfiança também aumenta e Martins a deixa transtornada com interrogações que procuram comprometer-lá, principalmente quanto ao apartamento em que mora. Ao cogitar a possibilidade do relacionamento dela com seu rival, a resposta é certa: “– Ele o alugou para

mim. Eu sou a sua modelo. O que está querendo insinuar?” (SANT’ANNA, 1997, p. 101). Essa interrogação faz com que Martins se desculpe pela indelicadeza de suas perguntas, mas não deixa de passar a oportunidade do momento para declarar a ela sua condição de refém. Para Martins, a obra de Vítório Brancatti seria a própria Inês, encerrada no apartamento de forma “diabólica e aviltante”. Tal declaração o eleva à condição de superioridade, principalmente porque afirma:

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

Para mim, desmaios em conversações eram coisa de teatro. De mau teatro. Mas não era aquilo também teatro? E 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 sussurrar, quase coincidindo com o fim da música: – Ele me escraviza. (SANT’ANNA, 1997, p. 101)

Assim que Inês recupera parte dos sentidos, Martins a leva para o divã, no entanto, é preciso descrever a condição dela nesse momento, e, para isso, o ponto de vista do narrador é o que o compromete devido ao fato desrespeitoso mediante a situação:

Depois que a amparei, Inês agarrou-se a mim, sinal de que recuperara, ao menos em parte, os sentidos, se é que os perdera verdadeiramente. O seu corpo inteiro tremia, como se ela tivesse medo, muito medo. Quando a levei para o divã, onde me sentei junto com ela, sustentando-a, Inês deixou sua cabeça cair em meu colo e pude tocar com os lábios, de leve sua testa, seus olhos cerrados, seus cabelos. E tendo brotado de sua orelha uma gota de sangue – causada, sem dúvida, pelo atrito com o brinco, quando Inês agarrou-se a meu corpo –, sorvi-a sem hesitação. Seu gosto, que provei com volúpia e ao qual me referi, posteriormente, em imagens discutíveis, não conseguiria descrevê-lo com exatidão, por saber a uma substância que, apesar de viva, era quase imaterial, pertinente à febre de quem o experimentou. (SANT’ANNA, 1997, p. 102-103).

Esse misto de voluptuosidade e vampirismo por parte de Martins parece não despertar a conviência de Inês para com o momento, porém, ele declara que se ela não retribuía a seus carinhos, também não os repelia. O certo é que, à hora do crepúsculo, eles vivem um momento de ternura. Para Martins, estar exatamente no local da instalação do quadro que vira na mostra de Os Divergentes fez com que o momento fosse romantizado ao extremo, fazendo com que posteriormente, ao descrever o momento vivido, ele confessasse que Inês “não passou de mais uma personagem numa grande representação” (SANT’ANNA, 1997, p. 104). Assim, dizendo estar diante da Inês verdadeira que o fazia um homem melhor, descreve o suposto crime:

Não houve gritos ou gestos para repelir-me, é importantíssimo frisar isso diante de ocorrências ulteriores. E se Inês, até então numa passividade quase desmaiada mas que eu podia tomar como receptiva por certos sinais em seu corpo, murmurou repetidamente nos últimos momentos: “Oh, não; oh não”, não deveria isso ser interpretado como o seu contrário? Como um “sim” de entrega dentro de um código amoroso? (SANT’ANNA, 1997, p. 104)

Assim é que finalmente Martins possui a mulher desejada. No entanto, como o mesmo afirma em sua reflexão, após o ato amoroso ele se liberta de seu próprio corpo, ou seja, de seu desejo, mas prossegue com sua mente atormentada. Essa tormenta também é acompanhada de uma sensação de poder na qual se mistura o regozijo de ser ele ao mesmo tempo autor e ator dessa obra; e, como afirma Ermelinda Ferreira em seu artigo “Violência, *voyeurismo* e literatura” (2000, p. 274), “É na reconstituição verbal do crime que a vítima adquire contornos humanos, ou mesmo sobre-humanos”. No entanto, devido à sua altivez, Martins ainda não reconhece, deveras, o valor de Inês, visto que seu desejo ainda o suplanta. Ele liberta-se momentaneamente de seu corpo, porém, prende-se pelo ato realizado ao corpo e à vida da mulher que possui.

Essa condição de Martins mediante o sexo pode ser explicada pelo que Zygmunt Bauman afirma sobre o sexo hoje:

Se, no curso da primeira revolução sexual, o sexo converteu-se num maior material de construção das estruturas sociais duráveis e das extensões capilares do sistema global de construção da ordem, hoje o sexo serve, antes e acima de tudo, ao processo da atomização em andamento; se a primeira revolução relacionava a sexualidade com a confissão e preservação das obrigações, a segunda transferiu-a para o reino da coleção de experiências; se a primeira revolução dispunha a atividade sexual como a medida de conformidade com as normas socialmente promovidas, a segunda a redispunha como o critério de adequação individual e aptidão corporal – os dois maiores mecanismos de autocontrole na vida do acumulador e colecionador de sensações. (1998, p. 183-184)

A consumação do desejo do narrador traz para Inês graves consequências, a começar pelo choro que ela não esconde. Tenso, Martins sente-se numa situação grave e aflitiva, chegando, como o mesmo a descreve, ser prosaica, cômica e grotesca ao mesmo tempo. Diante da declaração de Inês de que alguém chegaria logo em seguida, Martins deixa o apartamento com certa naturalidade, como declara:

Bati a porta e deixei rapidamente o apartamento. Ao passar em frente a um espelho, na portaria do prédio, constatei minha aparência suspeita, as roupas e os cabelos desgrenhados, o colete vestido pelo avesso. Enfrentei ainda o olhar do porteiro, que me fez sentir como alguém que fugisse depois de ter cometido alguma ação criminosa lá em cima. No entanto, comia um biscoitinho. (SANT’ANNA, 1997, p. 107)

Já na rua, descarrega sua tensão exclamando em voz alta: “– Quem essa manca pensa que é?” (SANT’ANNA, 1997, p. 107). Essa fala, com certo tom de desprezo e um misto de raiva, é dita como se Martins quisesse fugir de sua vítima e também de si mesmo. Porém, como “coisa diabólica” que o atormenta, a imagem de Inês não sai de sua cabeça, fazendo com que ele pense no refúgio de sua máscara profissional indo ao teatro naquela mesma noite. Entretanto, chegando à sua casa, resolve escrever uma carta detalhada para Inês. Carta essa que o compromete ainda mais por reviver o acontecimento sem escrúpulo algum, por dar brechas e ressaltar as acusações futuras contra ele mesmo. Na tentativa de, através da carta, justificar-se mediante o ocorrido, Martins revive solitária e aflitivamente todo o seu conteúdo, e, dessa maneira, chega à seguinte conclusão:

Durante o ato solitário, fui inteiramente fiel à imagem da moça, só que dispendo-a como a uma parte do meu estado de ânimo, refreada na carta,

apetecia: com um boa dose de agressividade e até de maneira brutal, carregando-a virilmente nos braços e jogando-a na cama atrás do biombo, não sem antes varrer do espírito aquele que assinava o cenário. Fossem as fantasias imputáveis no Código Penal, merecia eu sem dúvida a condenação. (SANT'ANNA, 1997, p. 111-112).

Julgando-se merecedor do castigo, da condenação, Martins comenta sobre seu estado que sucede a seu autoerotismo. Seu “ato bufo”, como assim o define, traz o vazio e o desgosto além de um desconhecimento de si mesmo e de sua libido. Mesmo assim, ele resolve sobrescrever o envelope e enviar a carta. Tal sentimento aproxima-se, na verdade, do que Freud (1996, p. 134) conclui: “quando se fica com um sentimento de culpa depois de ter praticado uma má ação, e por causa dela, o sentimento deveria, mais propriamente, ser chamado de *remorso*”; para ele o remorso “se refere apenas a um ato que foi cometido, e, naturalmente, pressupõe que uma consciência – a presteza em se sentir culpado – já existia antes que o ato fosse praticado”.

7. Absolvição por falta de provas para o desgosto dos leitores

No dia seguinte ao envio da carta a Inês, Martins é acordado às duas horas da tarde pela insistência da campainha. Ao atender à porta, depara-se com um policial que lhe entrega “uma intimação para comparecer imediatamente à 9ª DP, no Catete”. Ele estava “sendo acusado de estuprar a senhorita Maria Inês de Jesus” (SANT'ANNA, 1997, p.113).

A partir do momento que recebe a intimação policial, Martins passa a narrar de forma mais irônica ainda. Submetido aos procedimentos legais da medicina, diante da comprovação das amostras seminais encontradas no corpo de Inês, ele deixa escapar para a imprensa que “ficaria muito surpreso, para não dizer decepcionado, caso não fosse essa conclusão do laudo pericial. No entanto, isso que era ironia preventiva foi tomado como cinismo” (SANT'ANNA, 1997, p. 117). Assim, sendo o seu ponto de vista predominante, passa a se justificar ao longo do texto tentando convencer o leitor de sua posição, como cogita:

O que rejeitei – e todos sabem disso – foi que tivesse havido coação e, muito menos, violência. Aquelas marcas, que, para muitos, eram indícios claros de luta, para quem a experimentara vivamente na carne eram sinais que lhe asseguravam, para intenso júbilo seu, uma entrega pelo menos momentaneamente sem reservas por parte de Inês, estivesse ela, até aquele instante, desmaiada ou semiconsciente, ou representando tal coisa, ou não. Do contrário – se tivesse havido violência, por que não estaria também o corpo de Inês marcado ou machucado? (O diminuto corte na orelha não poderia ser considerado seriamente como tal.) Pergunta aquela que, no momento apropriado, lancei no ar como um trunfo. (SANT'ANNA, 1997, p. 117-118)

Tendo ido a juízo, o que poderia ter sido classificado como um crime “hediondo e inafiançável”, segundo Martins, por provas insuficientes permitiu que ele respondesse em liberdade. Mesmo assim, o advogado responsável pela acusação não deixa de passar a oportunidade e, para por em xeque o hipotético crime, questiona: “Não estaremos na presença de um crime delicado, refinado?” (SANT'ANNA, 1997, p. 118) A pergunta não abala o acusado, pelo contrário, para ele “ela parecia absolutamente pertinente e de muito interessante” (SANT'ANNA, 1997, p. 118-119). Diante de tal afirmação, é válido lembrar que, segundo Jurandir Costa Freire (2003, p. 31) “a violência não tem outra causa senão a

satisfação dos impulsos e desejos destrutivos do homem”, assim, o ato narrado confirma que “a violência provocada pela emoção pode ser racional e frequentemente o é” (FREIRE, 2003, p. 37). Ainda que, aparentemente, em condição racional e vantajosa, a dúvida paira sobre Martins:

Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente. Ou melhor, se desejava essa inocência completa. Pois uma parte minha reclamava, sem dúvida, que eu romperia certos limites demarcados, a princípio, por Brancatti e Inês, não apenas penetrando na obra e na modelo, mas fazendo com que esta se rendesse a mim, no final, bandeando-se para o meu lado naqueles momentos definidores. (SANT’ANNA, 1997, p. 119)

Com essa reflexão, de “fantoche manipulado” Martins passa a culpado, e, para ser absolvido, conta com ajuda do rábula que, por meio do seu discurso, reduz Inês à condição de garota de programa, de prostituta. Por ter sido ousado demais, Martins desautoriza o mau advogado e percebe o olhar fixo de Inês, como o da primeira vez que se encontraram. Olhar, para ele, fugaz e oblíquo, que lhe permite refletir posteriormente:

O que pensava ela, realmente, sobre aquilo tudo, inclusive sobre mim? Eis uma questão que, até hoje, não me sinto em condições de decifrar. Percebo que não conheço Inês, não a conheci nunca, a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens de amor, aos quais me aferrei e me aferro para não verdadeiramente enlouquecer diante de mim mesmo; para da um sentido à minha vida, meu passado, meu destino. (SANT’ANNA, 1997, p. 120)

Ao relatar que desconhece Inês, que nunca a conheceu, “a não ser naqueles momentos culminantes e selvagens de amor”, o adjetivo “selvagem” remete a um contexto de dominação que exerce o mais forte sobre o mais fraco. Sem o consentimento declarado de Inês, Martins cai na seguinte acepção de violência:

(...) a violência é definida não só como coerção mas simultaneamente como desrespeito à lei ou ao contrato. Pressupõe-se, então, a existência de um uso arbitrário e gratuito da força por parte do mais poderoso contra o mais fraco. Violência é, antes de tudo, abuso de força, abuso de poder. A representação indutora da violência é uma representação abusiva que porta em si a patente do arbítrio e da gratuidade. (FREIRE, 2003, p. 124-125)

Malicioso, Martins afirma que o único ataque aceitável seria o de Vitório Brancatti. Ele chega à sugestão de que o pintor pode manter um relacionamento com Nilton, o motociclista, e que pode até ser que “sirva” a toda família Brancatti. Aliás, o narrador investiga em seus “arquivos mentais” a possibilidade de haver uma teia de relacionamentos entre os demais personagens; e, nessa teia, da qual também passa a fazer parte, ele ainda não teria encontrado o seu papel. Assim Martins analisa o seu rival:

Pintor europeu do terceiro escalão que se refugia artisticamente num país provinciano e toma como esposa e ornamento uma beleza exótica dos trópicos; como amante, elege um motociclista primitivo, abrangentemente, e, como modelo-enteada, e quem sabe também eventual amante?, uma frágil e bela jovem coxa. (SANT’ANNA, 1997, p. 120)

Sentindo-se mais uma peça do jogo publicitário da obra de Brancatti, Martins se vê “como criminoso, como louco em sua racionalidade extremada”, (SANT’ANNA, 1997, p. 121). Sua compreensão vai além da compreensão de “seu advogado”; na verdade, como afirma, para os bons entendedores, o processo, a luta, que se travava ali era um processo estético entre ele e Vitório Brancatti. Seu crime sexual estaria sendo usado, portanto, como pretexto para elevar o valor da obra artística exposta na amostra. Inês teria sido, como se de propósito, a responsável por preparar a armadilha, e, além do mais, no momento oportuno de libertar-se da sua condição de escrava do pintor, nega tudo perante o juiz. Isso passa pela cabeça de Martins na tentativa de justificar o seu erro e culpar Inês. A partir desse ponto, a narrativa prossegue no intuito de rememorar tudo o que se passara, agora, analisando com mais vagar, mais atenção aos detalhes referentes àquilo que parecia acontecer espontaneamente entre eles. Essa atitude de Martins, de querer inocentar-se colocando a culpa na vítima, vai ao encontro do que afirma Freire (2003, p. 126), que “toda representação violenta exprime, portanto, uma certa relação entre a lei, seu interprete e o sujeito violentado”. Assim, o menosprezo mediante a situação o faz avançar publicamente com suas indagações:

– Mas por que um crítico de teatro e não de pintura? – prossegui. – Bem, o simples fato de a obra de Brancatti ser exibida numa exposição do nível de Os Divergentes era suficiente para demonstrar a indiferença, se não o desprezo, que lhe votava a crítica especializada. (SANT’ANNA, 1997, p. 121)

Sob o sorriso de Brancatti, Martins prossegue o discurso. Suas críticas e suspeitas são ferrenhas quanto ao pintor. Para ele, Vitório não passava de uma mistura de um sub-Duchamp com um ultrarrealista qualquer, ou como ele chama, “de merda”. Quando assim define o artista, recebe o “golpe” certo dele: “– Você é um homem e um crítico do século passado” (SANT’ANNA, 1997, p. 122). Tal afirmação é reconhecida por Martins como “ardilosa, potente e talvez respeitável”. Para arrematá-la, ele pondera: “– Sim, sou um homem do meu século agonizante e não me envergonho disso” (SANT’ANNA, 1997, p. 122). Ao que Vitório retruca compreensivamente no meio de uma gargalhada: “– Do século dezanove, eu quis dizer” (SANT’ANNA, 1997, p. 123).

Enfim, entre ataques e contra-ataques, e, mediante as revelações sobre a vida de Inês, sobre os problemas que a acompanhavam, deficiência física e disfunção cerebral, Martins fica com dúvidas quanto ao que cometera. O desmaio da mulher não teria sido insinuado? Houve mesmo o crime? Eis a frieza com ele reflete:

E mesmo sofrendo daquela disfunção cerebral, isso não invalidava a possibilidade de que Inês teria usado o pretexto para encenar um desmaio que a deixasse à minha mercê. Confesso que, não obstante as ameaças que pairavam sobre mim, tal hipótese, eroticamente, me era sedutora, e muito, retrospectivamente, acrescentando um valor maior à nossa relação. (SANT’ANNA, 1997, p. 124)

Além de todas as acusações contra Martins, havia também a carta que ele escrevera a Inês logo após o encontro. Ao cair nas mãos de seus acusadores, pelo tom de exaltação que apresentava, serviu para a divulgação de seu crime através da mídia a ponto de um jornal estampar uma caricatura dele com dentes de vampiro, isso, devido ao fato de provar o sangue proveniente do machucado da orelha de Inês. Em contrapartida à carta, Martins contava com a prova do bilhete cor-de-rosa e perfumado enviado por ela quando o convidara para a exposição de artes plásticas. As palavras chaves contidas nele, “intimidade”, “crueldade”,

“secretamente”, “desejo”, segundo Martins, eram intencionalmente sedutoras. Porém, o que poderia servir de prova em sua defesa, foi reduzido a um simples convite pela parte contrária.

Para além da preocupação trazida em júri, Martins também possui a preocupação com a legitimação da obra de Brancatti. Para ele, o escândalo de seu crime traria lucros para seu rival. De suposto criminoso, ele passa à busca do ideal de verdade a ponto de duvidar de sua total inocência. No entanto, como mais uma tentativa de defesa ele argumenta: “– Não serão o verdadeiro amor e a sexualidade mais autêntica, sempre, o encontro de dois inconscientes?” (SANT’ANNA, 1997, p. 126). Nesse momento há um alvoroço entre os demais participantes da audiência. Inês empalidece, o juiz fica inquieto e os demais riem nervosamente. Tal argumento fazia-o passar por um sujeito mentalmente insano. O único a manter-se impassível diante de tal argumento é o advogado de acusação, que “pausadamente, com um ligeiro sorriso” questiona: “– No caso das violações, não estaremos diante da imposição do inconsciente de um sobre o inconsciente de outro?” (SANT’ANNA, 1997, p. 127) Tendo a seu favor essa questão, Martins aproveita o momento e complementa:

– Mas são esses, justamente, os argumentos que podem lançar contra Brancatti. O jugo psíquico e físico que ele exerce sobre Inês, do qual tentei libertá-la e, devo dizer, libertei-a durante momentos preciosos, possuindo-a e sendo correspondido por ela, inegavelmente pelo menos nos momentos finais de nossa conjunção, que se fez assim completa, tanto carnal quanto espiritualmente. E, para melhor argumentar, eu diria que se estupro houve, rigorosamente falando, ele teria acontecido dentro de um quadro, cenário, instalação – ou seja lá como for que se quisesse classificar aquela obra – fazendo parte da mesma. (SANT’ANNA, 1997, p. 127)

Após essa fala de Martins, e, de acordo com o que ele mesmo narra, o inesperado acontece: Inês levanta-se lívida e, mancando dramaticamente, encaminha-se em sua direção, provocando frêmitos em toda a sala. Convencido de sua vitória, assim Martins finaliza com a descrição do instante:

Para muitos – pelo menos foi o que se leu em alguns jornais – ela teria estampada na face a intenção de esbofetear-me. Também me ergui, deis dois passos na sua direção e, talvez insensatamente, acalentava a esperança de que Inês, tendo penetrado na zona mais densa e funda dos meus e dos seus sentimentos, se atirasse em meus braços, para, diante deles todos, nos beijarmos de maneira apaixonada, num desenlace que, com todo o seu sublime e sincero romantismo, eu gostaria fosse também o final deste relato. Nenhuma das duas possibilidades ventiladas acima pôde acontecer. Seguida por Lenita, que estivera o tempo todo ao meu lado durante a audiência, como uma guarda, Inês foi segura por ela, para irromper sem soluços, escondendo o rosto nos seios da outra, que a conduziu, entre as exclamações de todos os presentes, para fora da sala. E a audiência de instrução foi dada como encerrada. (SANT’ANNA, 1997, p. 128)

Tal desfecho, como o próprio narrador afirma, o levou à absolvição por faltas de provas para o “desgosto” dos leitores. Para Martins, se tais provas existiam, eram de que ele fora admitido por Inês em seu apartamento e mantivera relações com a modelo. Mesmo absolvido, as consequências do “despudorado sensacionalismo” são graves, pois Martins perde o emprego e o lugar de consultor na Fundação Cultural do Estado. Essas perdas, no entanto, não o prejudicam, visto que logo é contratado por um jornal concorrente para ser seu colunista de teatro, e, com certo tom de zombaria, ele pondera que nada “impediu que o caso

Inês fosse esmiuçado em suas páginas, só que com mais simpatia e cumplicidade para comigo em detrimento de Brancatti, sendo Inês poupada o máximo possível, a meu pedido” (SANT’ANNA, 1997, p. 130)

Os últimos parágrafos do texto constituem-se do relato final dos benefícios e vantagens advindos do “crime delicado”. Apesar de, durante o processo, ter sofrido inúmeras críticas por parte dos membros da classe teatral, Martins tem sua valorização no mercado como crítico. Entre as críticas e mal entendidos, chegaram a escrever um manifesto, assinado por Maria Luísa I, uma de suas “amigas”, que afirma ser ele: “um exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que pode se conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção de seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através do crime” (SANT’ANNA, 1997, p. 130). Isso o faz refletir sobre o papel do crítico e compará-lo a um estuprador da arte.

Quanto a Vitório Brancatti, “pode-se dizer que saiu vitorioso da ação penal, quanto aos quesitos que de fato lhe interessavam: o renome e o reconhecimento artístico” (SANT’ANNA, 1997, p. 130). Assim, uma réplica do interior do apartamento de Inês é construída como instalação para expor o quadro que desencadeara tantos problemas, *A modelo*, juntamente com todos os objetos mencionados que serviram de fetiche para os desejos de Martins: “a muleta, um guarda-roupa exibindo as peças de roupas mais relevantes etc.,” (SANT’ANNA, 1997, p. 131). Ainda segundo Martins, tal instalação foi exibida “com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, Alemanha, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas da mostras” (SANT’ANNA, 1997, p. 131). Quanto a Nilton, o motociclista, Martins afirma que “aproveitou seu quinhão de notoriedade para abrir uma academia de fisicultura, bastante concorrida.” (SANT’ANNA, 1997, p. 131)

8. “A caricatura do crítico enquanto vampiro”

Pensar, como Martins, na condição do crítico de arte como vampiro é interessante pelo fato de que tal criatura, além de fantástica, se de fato existisse, pouco contribuiria para a vida prática das pessoas. Chevalier e Cheerbrant (2002) registram, de acordo com superstições de algumas regiões do mundo (Rússia, Polônia, Europa central, Grécia, entre outros) que o vampiro não passa de uma entidade já morta, que, à noite, sai do sepulcro para sugar o sangue das pessoas. Figurativamente, pode corresponder também ao indivíduo que enriquece à custa alheia ou até mesmo por meios ilícitos. Para sobreviver, portanto, o ente misterioso precisa tirar as substâncias de suas vítimas. Essa dialética vampiresca é também a que predomina ao longo do romance de Sérgio Sant’Anna. Martins e Inês, desde o momento que se encontram pela primeira vez, passam a uma espécie de perseguição recíproca. Ele, pelo desejo explícito de possuí-la; e ela, em seu mistério, talvez porque precisasse do outro; já que se deixara tornar uma escrava de Brancatti e sua arte.

Assim como o vampiro representa o insaciável apetite de viver, Martins também precisa da arte para sua completude e autoafirmação. Se ele não a produz por falta de dom, inspiração ou técnica, o mais fácil é reconhecer a glória ou apontar o fracasso dos outros. Se há uma inversão psíquica nessa condição devoradora, Martins propositadamente sabe retirar dela proveito. Sobre a instalação de Brancatti, por exemplo, ele afirma sarcasticamente:

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitório nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o *caso Inês*, com traduções para o Alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente, além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplava

a pintura de Brancatti em *Os Divergentes*. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro. (SANT'ANNA, 1997, p. 131)

Dessa forma, o próprio narrador afirma ter passado a fazer parte, em definitivo, da obra de seu rival:

Os que pensarem que isso me causa desgosto, enganam-se, pois estar exposto no ambiente onde se inscrevem o espírito e o corpo de Inês, significa, para mim, ver fixados ali, como o fiz aqui, momentos que foram os mais caros e exponenciais em minha vida, carregando-os eu quase como uma condecoração. (SANT'ANNA, 1997, p. 131)

Como crítico, no final do relato, Martins já não mais se preocupa com o seu crime. Para ele, o fato de Vitório ter saído vitorioso não significa que ele tenha sido derrotado. Até mesmo o fato de não ter sido condenado pela simples falta de provas o deixa insatisfeito; por isso, a necessidade de escrever o relato. Se ele foi ou não violador de Inês, as duas hipóteses o encantam e o seduzem, porque, “de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação” (SANT'ANNA, 1997, p. 132) deve saber tirar disso muito proveito. Assim, os benefícios e/ou malefícios provenientes da dúvida quanto ao crime o fazem cético também como crítico das artes, sejam elas plásticas ou teatrais. No entanto, são elas que permitem, segundo ele, a perpetuação de momentos como os vividos por ele. Sobre isso afirma:

Na verdade, lá como aqui – na obra de Brancatti e neste relato – encontra-se o absurdo, a loucura, da arte, essa tentativa ansiosa, desesperada e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda vaidade, registrarmos, no breve tempo em que estamos na vida, nossa passagem por ela, em momentos em que realmente estivemos vivos e merecem ser perpetuados. (SANT'ANNA, 1997, p. 132)

Com essa afirmação o narrador conclui seu relato, porém, no último parágrafo do romance ainda expõe sobre o ato de escrever, atividade que encerra, segundo ele, “contradições, truques, ambiguidades e *divergências*” (SANT'ANNA, 1997, p. 132). Afirma ainda que sua obra precisou ser escrita porque não seria possível relatar tudo no espaço crítico de um jornal. Quanto aos leitores, talvez outra espécie de vampiros críticos, ele também recomenda em relação à obra de Brancatti e à sua própria: “Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousou dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares.” (SANT'ANNA, 1997, p. 132)

9. Considerações finais

Ao final da análise, apresentada talvez apenas como uma possibilidade de leitura mais estendida, fica a reflexão sobre o papel da arte em meio a ambiente tão grotesco e contraditório como o que se instala no romance. Se ela possui, dentre tantas outras funções, a de humanizar, o que dizer do refinamento da violência que a acompanha nesse mundo hostil? Assim como a partir de outros textos do autor, essa reflexão pode instigar reflexões mais amplas quanto a essa nova característica da violência no mundo contemporâneo.

O romance de Sérgio Sant'Anna, desde o título "Um crime delicado" já deixa transparecer, pela própria escolha do adjetivo "delicado" essa evolução da violência que opta por mascarar-se para se tornar ainda mais devastadora. Diferentemente do que se percebe em textos de outros autores, a violência não se manifesta em seu caráter realista ou brutal, mas, em outras palavras, ela se concretiza de maneira mais sutil, ou seja, procura novas formas de realismo, às vezes até mesmo chegando ao ponto de se manifestar de forma simbólica, ou seja, apresentando-se como aprazível e doce, sendo facilitada pelo consentimento dos mais fracos que, ingenuamente, deixam se envolver.

Quanto às artes em geral, talvez não haja como se distanciarem dessa nova condição, pois como afirma Freire "O impasse do indivíduo urbano não é o de saúde ou doença, sua ou da sociedade, mas a impossibilidade de escapar da teia de violência em que se encontra" (2003, p. 245). A literatura, com suas especificidades e caráter ficcional, apresenta-se como a arte que convencionalmente pode dizer de maneira mais abrangente o fenômeno da violência. Como afirma Martins, ao revelar a necessidade de escrever a sua obra, não são os jornais em sua objetividade que nos farão compreender os acontecimentos em sua totalidade; entretanto, da mesma maneira que a vida é complexa, cheia de mistérios, a literatura assim também se realiza. Metáforica e simbolicamente, Inês e Martins podem representar, respectivamente, ela a arte, portanto a vida, e ele o seu "estuprador", ou ainda, o que a contamina, prostituindo, consciente ou inconscientemente, sua condição essencial, primitiva e mimética de representar a beleza da vida.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar-da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BRANDÃO, Raul. *O Gebo e a Sombra. O Rei Imaginário. O Doido e a Morte*. Porto: Renascença Portuguesa, 1923.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 17. ed. . Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal: 2003.
- FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. In: _____. *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 73-148.
- INÊS. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%AAs>> Acesso em: 28 ago. 2011.
- PEREIRA, C. A. Messeder. et. al. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.