

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM  
LETRAS LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

HELLAYNY SILVA GODOY DE SOUZA

**Interculturalidade e Psicanálise: Um  
Crime Delicado de Sérgio Sant'Anna**

Goiânia  
2014

HELLAYNY SILVA GODOY DE SOUZA

## **Interculturalidade e Psicanálise: Um Crime Delicado de Sérgio Sant'Anna**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras da Universidade Católica de Goiás para obtenção do título de mestre em Literatura.

Área de concentração: – Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresinha Martins do Nascimento

Goiânia  
2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Souza, Helayny Silva Godoy de.  
S729i Interculturalidade e psicanálise [manuscrito] : Um Crime Delicado de Sérgio Sant'Anna / Helayny Silva Godoy de Souza. – Goiânia, 2014.  
119 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Mestrado Letras Literatura e Crítica Literária, 2014.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento”.

Bibliografia.

1. Arte. 2. Literatura – História e crítica. 3. Psicanálise. I. Título.

CDU 82.09(043)

Nome: SOUZA, Helayny Silva Godoy de

Título: Interculturalidade e Psicanálise: *Um Crime Delicado* de Sérgio Sant'Anna

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras da  
Universidade Católica de Goiás para obtenção do  
título de mestre em Literatura.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Dedico este trabalho a João Pedro e Luis Otávio, filhos queridos, que ao existirem deram novo sentido à minha vida, que estiveram comigo nos momentos de cansaço, com a esperança de que possam construir sua singularidade, tendo a coragem de seguir os seus desejos neste mundo em que vivemos.*

*Dedico-o também ao meu esposo que com paciência e dedicação tem estado ao meu lado ensinando-me a embarcar nas difíceis viagens e a enfrentar suas distâncias.*

*E aos meus pais pela paciência de trilhar comigo os caminhos para construção do conhecimento, sem os quais não poderia chegar até aqui.*

## *Agradecimentos*

*Uma dissertação, apesar do processo solitário a que qualquer investigador está destinado, reúne contributos de natureza diversa que não podem e nem devem deixar de ser realçados. Desde o início do mestrado, contei com a confiança e o apoio de inúmeras pessoas, sem as quais, esta investigação não teria sido possível. Por essa razão desejo expressar meus sinceros agradecimentos:*

*À Deus, meu consolador e porto seguro nos momentos difíceis, que por sua presença, luz e força, sempre me abençoa e capacita para tudo aquilo que Ele me destina.*

*À Ronnie Ronnie Peterson, meu amado esposo, amigo e companheiro, por sua especial presença, pela ternura e intensidade com que tem vivido comigo cada passo de minha longa caminhada.*

*À João Pedro e Luis Otávio, amor inexprimível, meus filhos, pelo inestimável apoio familiar que preencheu as diversas falhas que fui tendo por força das circunstâncias, e pela paciência e compreensão reveladas ao longo destes anos.*

*À meus pais Eli e Valtamir, pela minha existência, pelo amor carinho e dedicação. Sempre acreditaram em minha capacidade e me acharam A MELHOR de todas, mesmo não sendo. Isso só me fortaleceu e me fez tentar, não ser A MELHOR, mas a fazer o melhor de mim. Obrigada pelo amor incondicional!*

*Às minhas irmãs Hellyana, que sempre me apoiou em todos em todos os momentos de minha vida e Hellyzamayry pelo apoio direto e indireto.*

*À minha orientadora Professora Doutora Maria Teresinha, por acreditar em mim, e por me mostrar o caminho da ciência e da arte, pela amizade e carinho com que me orientou ao longo deste trabalho.*

## RESUMO

SOUZA, Helayny Silva Godoy de. Interculturalidade e Psicanálise: Um Crime Delicado de Sérgio Sant'Anna. Goiânia, 2014, 119 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

Este trabalho se propôs a leitura do romance *Um Crime Delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna, sob uma perspectiva intercultural. Esta nova tendência literária multicultural e intergêneros, ultrapassa os limites da forma e da estética tradicional, e adentra os caminhos da interculturalidade aliando-os ao hibridismo que transforma, inclusive, os gêneros. Evidenciando a natureza problematizadora de sua literatura, marcada muitas vezes, por questões de cunho metalinguístico, como da impossibilidade de o discurso literário dar conta de uma objetividade que se recusa a ser captada pela palavra. Discutir a existência de uma multiplicidade de influências na escrita de Sérgio Sant'Anna fazendo ressoar o texto literário com alguns conceitos psicanalíticos, buscando alargar a análise do texto com o uso dos conceitos, assim como estender o conceito e a reflexão teórica que estão em jogo ao se trabalhar com a literatura. Portanto, analisar *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant'Anna, à luz de um recorte psicanalítico, assinalando as intersecções possíveis, permite e reforça o diálogo intercultural, objetivo deste trabalho.

**Palavras-chave: 1. Arte, 2. Literatura 3. Crítica 4. Psicanálise 5. Interculturalidade.**

## ABSTRACT

SOUZA, Hellyny Silva Godoy de. Interculturalism and Psychoanalysis: A Delicate Crime Sérgio Sant'Anna. Goiânia, 2014, 119 p. Dissertation (Master of Arts - Literature and Literary Criticism) - Department of Humanities, University of Goiás, Goiânia, 2014.

This work proposes to read the romance *Um Crime Delicado* (1997), Sérgio Sant'Anna, in an intercultural perspective. This new multicultural and inter-gender literary trend, beyond the limits of fashion and traditional aesthetics, and enters the ways of intercultural combining them hybridity that turns even genders. Highlighting the problematical nature of their literature, marked often by metalinguistic nature of issues such as the impossibility of literary discourse to account for an objectivity that refuses to be captured by the word. Discuss the existence of a multiplicity of influences in writing Sérgio Sant'Anna echoing the literary text with some psychoanalytic concepts, seeking to expand the text analysis with the use of the concepts, as well as extend the concept and theoretical reflection at stake when working with the literature. Therefore, analyze *Um Crime Delicado*, Sérgio Sant'Anna, in the light of a psychoanalytical cut, indicating the possible intersections, enables and enhances intercultural dialogue objective of this work.

**Key-works: 1. Art 2. Literature 3. Critical 4. Psychoanalysis 5. Interculturalism.**

## ***Liberdade***

*Ai que prazer  
Não cumprir um dever,  
Ter um livro para ler  
E não fazer!  
Ler é maçada,  
Estudar é nada.  
Sol doira  
Sem literatura  
O rio corre, bem ou mal,  
Sem edição original.  
E a brisa, essa,  
De tão naturalmente matinal,  
Como o tempo não tem pressa...*

*Livros são papéis pintados com tinta.  
Estudar é uma coisa em que está indistinta  
A distinção entre nada e coisa nenhuma.*

***Fernando Pessoa (2007).***

*“A realidade é uma coisa delicada;  
de se pegar com os dedos.  
Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.”*

***Paulo Henriques Brito (2004).***

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>9</b>
<b>1. O discurso dissimulado do narrador-personagem Antônio Martins .....</b>	<b>16</b>
1.1. O delicado crime contra a arte .....	16
1.2. O artista e o ato criador .....	29
1.3. O crítico e a obra criada.....	39
1.4. O crítico: coautor .....	48
<b>2. Arte e representação: a narrativa confessional de Antônio Martins .....</b>	<b>60</b>
2.1. Inês: concepção simbólica artística .....	60
2.2. Inês: simulacro artístico .....	78
2.3. Inês: a arte.....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>111</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho se propôs a leitura e discussão do romance *Um Crime Delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna<sup>1</sup>, sob uma perspectiva intercultural. Esta nova tendência literária multicultural e intergêneros, ultrapassa os limites da forma e da estética tradicional, e adentra os caminhos da interculturalidade aliando-os ao hibridismo que transforma, inclusive, os gêneros. Neste, diversas áreas artísticas se fazem presentes no plano do enunciado e também sob a forma de paratextos, que passam a compor o plano da enunciação.

Além da projeção literária conquistada por Sérgio Sant'Anna devido às suas premiações pela crítica especializada, sua obra, considerada inteligente, complexa e esteticamente bem cuidada, vem se firmando como uma das mais representativas da multirreferente conjuntura atual. Seus temas ecléticos subvertem as convenções dos gêneros literários, discutem os limites da escrita, marcada pelo hibridismo, proporcionando um vasto campo de investigação crítica na área da literatura e da psicanálise ou em correlação com tantas outras, no que diz respeito à forma e ao tema.

A literatura contemporânea se constitui em um espaço de reflexão sobre questões relativas às suas próprias condições de produção no campo literário, os conflitos multiculturais, o hibridismo e a intergenericidade em que convivem diferentes obras artísticas que às

---

<sup>1</sup> Sérgio Andrade Sant'Anna e Silva (Rio de Janeiro, RJ, 1941). Contista, romancista, poeta e professor, inseriu-se no cenário literário brasileiro em 1969, aos 28 anos, com a publicação do livro de contos *O sobrevivente*. Obra que o levou a participar do *International Writing Program* da Universidade de Iowa, Estados Unidos. Integrou o corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), permanecendo nela até 1990. A partir de então, passou a se dedicar exclusivamente à literatura, atuando ainda como colunista do jornal *O Dia* e colaborando com diversos veículos da imprensa, como a revista *Cult* e os cadernos literários dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Publicou mais de 16 obras em papel, 50 contos, três novelas e outras obras publicadas na internet. Por três vezes recebeu o prêmio Jabuti com o livro *O concerto de João Gilberto*, no Rio de Janeiro, em 1982, com *A amazona*, em 1986, e *Um crime delicado*, em 1997.

vezes trabalham um discurso metacrítico. E, que, se vistas na e para além da palavra, o leitor precisará redefinir seu modo de leitura, pois o que se apresenta como conjunto global do livro é uma ‘instalação artística’.

Mediante a leitura dos questionamentos de *Um Crime Delicado* torna-se evidente a natureza problematizadora de sua literatura de Sant’Anna, marcada, muitas vezes, por questões de cunho metalinguístico, como a da impossibilidade de o discurso literário dar conta de uma objetividade que se recusa a ser captada pela palavra. Isto demonstra que o contexto metaliterário, ao longo de sua obra, amplia o quadro e outros códigos estéticos: as artes visuais (teatro, pintura ou o cinema) quando a performance se torna o elemento propulsor da dinâmica da escrita, da crítica e da obra como um todo.

Consciente de que cada discurso tem consigo mesmo um compromisso ideológico e uma autonomia, ele se torna, como enunciado que é, sujeito de cada situação narrada. Diante disto, o leitor perde a ingenuidade antes tida com a palavra escrita e passa a dialogar com o mundo ficcional em meio a desconfianças, sem pretensões à imparcialidade. Os narradores contemporâneos confusos, indecisos ou obstinados, quando não abertamente mentirosos, dominam o leitor a revelia e o convidam a interagir como coautor do texto. Assim feito, os narradores exibem suas pseudofraquezas e provocam o leitor a ver e a perceber sua participação crítica, artística e subreptícia que se confunde propositalmente como o próprio discurso: o enunciado se torna o sujeito da narrativa.

A respeito da estrutura ambígua do título da obra: *Um Crime Delicado*, gerada pelo oxímoro crime *versus* delicado, suscita dúvidas quanto à construção sintagmática, narrativa e temática. Enquanto tema, pode ser lido como referência ao suposto crime sexual cometido por Antônio Martins contra Inês. Suposto porque nem o acusado tem a real certeza do ato, que pode, talvez, ter ocorrido com um acordo tácito entre eles. Este ‘crime delicado’ também pode ser lido como uma metáfora do crítico de teatro Antônio Martins, narrador-personagem que, na complexa

relação arte/crítica, deixa-se paradoxalmente motivar pelas emoções. Ao permitir que as vivências pessoais interfiram em sua criticidade, permitindo que lhe escape elogios sobre as obras que ele analisa a pedido de Inês, demonstra que tais sentimentos o distanciam da objetividade e da imparcialidade requerida ao crítico.

Entre a crise de Antônio Martins em função dos textos que escreve e de seu suposto relacionamento amoroso com Inês, ele a reconhece como um dos elementos da obra de Vitório Brancatti: *A Modelo* pintada por ele no quadro exposto na mostra de artes plásticas. O ato sexual, fictício ou não, entre o crítico e *A Modelo* lhe acarreta a acusação de violência sexual. Ele, no entanto, supõe-se a vítima do 'crime delicado'.

Logo o narrador está entre o processo de acusação e de defesa sobre o provável crime sexual e também com relação às suas conclusões críticas sobre a obra de Brancatti. As imagens que remetem ao crime são difusas, cenas nebulosas e dispersas. Logo o próprio narrador-personagem admite a incapacidade de escrita de algo verossímil quando em estado de embriaguez dos sentimentos e da razão.

Uma trama quase que policial constitui sua autodefesa. A narrativa assegura o mistério como elo que parece conduzir Antônio Martins à sua própria condenação, tornando-a quase um ensaio jurídico sobre o próprio ato de escrever. Este dilema metaliterário permite também refletir sobre a arte e suas formas de representação, mediante a narração de um personagem crítico de teatro, apreciador da pintura e finalmente ele se deixa ver como crítico de sua própria obra narrativa: *Um Crime Delicado*.

Não menos importante, o desejo frequenta sua obra, emprestando eroticidade ao gesto narrativo, a ponto de lhe atribuir certa performance que transmite ao leitor a sensação de dialogar com o texto. Busca-se tanto a fidelidade e a verdade inquestionável do que realmente aconteceu, quanto a própria escrita como encenação do desejo. Sua

carnalidade pulsante a comporta como um jogo sempre aberto ao inesperado da arte.

Desta maneira, pode-se perceber que *Um Crime Delicado* se caracteriza pelo entrecruzamento de linguagens, marcada pela capacidade do narrador em transitar entre várias formas de discurso. Do relato apaixonado de seu pretense envolvimento com Inês ao discurso racional enquanto crítico de arte, elaborado em sua crítica teatral e pictórica. Verifica-se, simultaneamente, que o efeito estilístico textual mistura as vozes da narrativa que residem na estrutura geral do texto. Ambíguo entre os níveis narrativos está o conflito interno do narrador: sua postura diante dos objetos artísticos e o arrebatamento que o invadiu em seu pseudorelacionamento com a personagem Inês.

Conforme se observa nos estudos sobre esta narrativa, o contato entre a literatura e as artes visuais, predominantemente as de caráter imagético, constitui-se em uma referência nos estudos do autor ora analisado, Sérgio Sant'Anna. Esta confluência pode ser percebida tanto na temática da obra quanto nas estratégias de escrita utilizadas para a tessitura de sua narrativa. Em meio às possibilidades de estudo deste autor, serão privilegiadas especificamente as marcas que apontam para a congruência entre a literatura de Sérgio Sant'Anna e as artes visuais – como teatro, fotografia e pintura.

Observa-se que a multi-modalidade no gênero literário revela a fragmentação da contemporaneidade, que acumula pelo hibridismo, diversas artes e o fim dos limites entre liberdade e ficção, a contemporaneidade é constituída pela pluralidade, pelas condições de produção sócio históricas repletas de rupturas e de crises: os intergêneros são inclassificáveis, muitas vezes, porque os gêneros são clivados, atravessados por outros, hibridismo regular, hoje. Portanto, a partir da constatação inicial da existência de uma multiplicidade de influências interculturais na escrita de Sant'Anna, verifica-se a necessidade de se constituir um espaço crítico para que a leitura das narrativas de ficção do

escritor produza sentido, possibilitando ainda ampla discussão sobre a natureza de sua escrita.

A obra em questão descreve de forma sutil e ambígua a tentativa do crítico Antônio Martins de se defender da acusação de um suposto crime contra o pudor. O réu define o ato como amoroso, até por isso, e também por isso, 'delicado', onde se antevê que há muito mais que um crime e imbricações inseparáveis entre tema, conteúdo e forma, conforme nos antecipa Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1992). Quanto ao crime, talvez não haja nenhum. O autor nos convoca para uma dança estética com o teatro e com a teatralidade, com as artes plásticas, com a literatura e a psicanálise e nos faz tresandar entre a realidade e a ficção, a razão, o onírico e a dúvida.

É instigante refletir sobre a proposta do próprio narrador em considerá-lo como crítico teatral e não de artes plásticas, o que lhe faz se esforçar ainda mais para capturar o sentido daquilo com o qual não está habituado a lidar. E ainda, pelo fato de ele considerar a obra de Brancatti uma subarte, por não considerá-la compatível com uma crítica racional. Bastante envolvido com Inês, o racionalismo de Antônio Martins é desnudado, e ele se vê na situação de quem não mais consegue fazer crítica por não controlar mais seus sentimentos como outrora.

O que se objetiva refletir neste trabalho é não apenas a relação entre Antônio Martins e Inês, mas as implicações que emanam das relações crítico/arte, crítico/obra literária. Embora se saiba que não é *A Modelo* a obra de arte em si, porém, a partir de seu quadro pintado por Vitório Brancatti. Todavia, este quadro o desafia e Antônio Martins não consegue captar esta obra pictórica ou mesmo aceitá-la como parte da instalação artística que o apartamento de Inês que se tornou, principalmente por ser mantido pelo pintor, uma vez que Antônio Martins também ali convive, ainda que provisoriamente. Esta sua incapacidade de superar, ou de se apoderar da arte de Vitório Brancatti lhe impossibilita de avaliá-la imparcialmente.

Partindo do princípio de que literatura e a psicanálise têm um lugar singular na cultura, cabe então o realce de suas características comuns: compartilham um saber que resvala pela ciência e abre a porta para um método especulativo específico, quase que apreensível somente por aqueles que dele se servem, a saber: o escritor e o psicanalista.

Freud e Lacan incluíram a literatura em seus estudos. Shakespeare, Goethe, Jensen e Hoffmann foram alguns dos autores visitados por Freud, que investigou suas obras à luz da psicanálise. De Longus a Duras, passando por Cazotte e Paul Valery, Lacan reafirma o laço da psicanálise com a literatura. Em seu artigo sobre o romance *O deslumbramento de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, Lacan (2003) chega a dizer que a autora sabia o que ele ensinava antes mesmo de fazê-lo. A partir de seus trabalhos, Freud, mais do que Lacan, abriu a possibilidade de uma via de contato entre a literatura e a psicanálise.

O encontro entre psicanálise e literatura leva a outro *modus operandi*, a um encontro que se dá no sentido de buscar, na literatura, contribuições para enriquecimento das teorias psicanalíticas. Assim, trabalhar com psicanálise e literatura, longe de buscar no texto literário a biografia ou, pior ainda, a neurose do autor, forma menor do encontro entre psicanálise e literatura, é fazer ressoar o texto literário com alguns conceitos psicanalíticos, buscando alargar a análise do texto com o uso dos conceitos, assim como estender o conceito e a reflexão teórica que estão em jogo ao se trabalhar com a literatura. Portanto, analisar *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant'Anna, à luz de um recorte psicanalítico, assinalando as intersecções possíveis, permite e reforça o diálogo intercultural, objetivo deste trabalho.

A fim de desenvolver uma análise a respeito da escrita de Sérgio Sant'Anna, em particular do romance *Um Crime Delicado*, este trabalho possui duas vertentes: a primeira emana da percepção do discurso perverso do narrador-protagonista Antônio Martins, e as questões dialógicas decorrentes da tríade crítico/arte/obra criada. A segunda nasce do estudo da obra, que no conjunto global se apresenta

como uma 'instalação artística', portanto, a análise do 'crime delicado', que se mostra no ateliê como um ato simbólico existencial.

No capítulo I adentraremos ao espaço de construção do discurso dissimulado do crítico Antônio Martins, narrador do romance em questão e das estratégias que engendram a narrativa com a intenção de mascarar sua suposta ação criminosa e de manipular o leitor que desavisadamente se vê diante de um narrador cínico e perverso.

No capítulo II discutiremos a arte enquanto representação simbólica e simulada de uma obra que não se pretende apenas mediação linguística, mas sujeito de sua própria narrativa.

Completarão o espaço teórico reservado a estas reflexões os críticos literários Antônio Candido, Arrigucci, Gaston Bachelard, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Gerard Genette, Wolfgang Iser e Jameson. Os psicanalistas Sigmund Freud, Jacques Lacan, Ernest Jones, Luis Freitas, Peter Gay e Juan-David Nasio, entre outros, serão tomados com grande importância como suporte para investigação, reflexão e articulação entre literatura e psicanálise a partir da análise do romance *Um Crime Delicado*.

## 1. O discurso dissimulado do narrador-personagem Antônio Martins

### 1.1. O delicado crime contra a arte

O romance *Um Crime Delicado*<sup>2</sup> (1997), de Sérgio Sant'Anna, não tem nenhum narrador do tipo Sherlock Holmes como personagem, e ainda assim é o acusado quem narra o que o levou ao banco dos réus. O crítico teatral Antônio Martins, personagem protagonista desta narrativa, ao tentar se inocentar de uma acusação, aciona um processo autoinvestigativo. Passa, então, a se questionar sobre o verdadeiro significado dos acontecimentos recém-vividos com Inês, personagem do triângulo composto por um crítico, um pintor e a musa Inês, tida como princesa russa e que, no entanto, era portadora de necessidades especiais. Apesar de exaltar a meticulosidade e os rigores da escrita com que desenvolve sua crítica, confessa e reconhece que a verdade artística lhe parece ser, neste caso, inalcançável. Ele se move entre desejos contraditórios: o seu, que é a posse de Inês, e o da própria musa, que é obter, de Antônio Martins, uma crítica favorável à obra na qual ela é *A Modelo*.

Uma trama quase que policial constitui seu auto de defesa, expondo, de modo sutil e ambíguo, os atritos gerados durante seu exercício crítico e sua concepção de arte como dois modos distintos e possessivos de representação da vida. Ou seja, ao se referir ao defeito físico de Inês, que o leitor ainda não tomara conhecimento, como aquilo, ele se esquivava da acusação de estupro.

---

<sup>2</sup> A partir desse momento abreviaremos a citação de *Um Crime Delicado* para CD.

Em CD se interroga metalinguisticamente o suposto crime cometido pelo crítico e a relação abusiva entre um artista e *A Modelo*. E ainda: o papel do crítico na produção de sentidos da obra, aproximando-se, desta maneira, a um ensaio quase jurídico sobre o próprio ato de escrever.

É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluísse, por seu rosto e traços finos de delicados – e pelos seios pouco salientes, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa –, que era uma mulher magra, com o corpo bem-proporcionado. 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<sup>3</sup>).

Ao contrário do que se espera, a revelação da personagem acontece com o discurso de Antônio Martins. A ficção se descortina como uma janela com vistas para o narrador e, a partir do referencial da narrativa, esta metáfora intervém no discurso autoral em sua verdade ideológica, íntima, não factual. O narrador, ao narrar o outro, termina por narrar a si próprio, pois anseia ser reconhecido e até mesmo absolvido pelo outro. Desta forma, Antônio Martins emerge como sujeito da narrativa a partir da alienação fundamental ao outro, sendo que as limitações corporais são, por princípio, sociais, tendo em vista que são “efeitos de nossa relação à linguagem - lugar desse Outro<sup>4</sup> primordial - que é, desde o início, produtora de laço social.” (COSTA, 2005, p. 23).

---

<sup>3</sup> A partir desse momento suprimir-se-á da data nas referências a obra *Um Crime Delicado*, 1997, de Sérgio Sant'Anna, passando a conter na referência da citação: Nome do autor, página.

<sup>4</sup> Outro com O maiúsculo (Outro psicanalítico), Lacan fez isso com o propósito de diferenciar esse Outro como lugar da palavra que nos determina dos “outros” (com o minúsculo) que são as pessoas com as quais o sujeito se relaciona, identifica e se confunde. Para Lacan era necessário fazer essa distinção, dentre outras razões, porque o Outro como lugar da palavra possui uma autonomia que faz com que ele não possa ser reduzido ao que os pequenos outros enunciam. Essa independência da linguagem na determinação do sujeito é certamente uma das grandes marcas da teoria lacaniana.

Dialeticamente, o narrador é problematizado — pela instância autoral — ao mesmo tempo em que ele próprio questiona seu papel quando representa o mundo. Ou seja, enquanto elemento da narrativa, o narrador — quase sempre um escritor — toma uma postura autorreflexiva, de tal forma que o fato narrado se esvai em meio às suas conjecturas e indagações.

As rememorações dos fatos que o levaram a essa acusação estão em meio a fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, visões reais ou subjetivas de um encontro em que se afirma em estado de embriaguês. O relato dos fatos se dá através de uma autoinvestigação fluida, escorregadia e indecisa; esses momentos descritos atingiam a exaltação de seus sentimentos tidos como nobres, com todas as faces que seu conceito implica. Observa-se que a liquidez iconográfica estipula desordem, a ordem do discurso contemporâneo, valorizada, na obra pela metalinguagem ou meta-história, ou seja, a própria história reitera-se pela subjetividade de Antônio Martins.

Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, pois bebo em excesso, e era preciso rastrear o final da noite para verificar se meus temores eram mais justificados do que euforia [...] atingiam a forma de lampejos [...] 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 [...]. Então é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. 'busca apaixonada [...] pela verdade' (SANT'ANNA, p. 23 – 29).

Ao ampliar o conceito de ficção, Nietzsche (1992) questiona o conceito de verdade como interpretações que podem ser modificadas, isto é, como ficções. Neste sentido, a verdade não existe, o que existe são diferentes formas de olhar, diferentes perspectivas, diferentes interpretações. Para Foucault, em *As palavras e as coisas*, não há uma essência das coisas, pois elas são representadas pelas práticas

discursivas, históricas, clivadas por uma trama de posicionamentos compostos por um novelo dotado de múltiplos fios (como se constitui quem fala – lugar social ocupado, que posição –sujeito assume, para quem, em que circunstância e ambiente social...). Para Nietzsche “Não existem fatos, apenas interpretações” – materialismo histórico (vontade de verdade). Portanto, a única verdade no texto literário é a palavra, parece dizer o narrador-protagonista de CD. Após receber um bilhete de Inês, bem antes da suposta relação sexual, as elucubrações de Antônio Martins vão justamente neste sentido.

Bem, ali estava eu a decifrar os subentendidos possíveis nos espaços, entrelinhas e na pontuação de um bilhete, o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações. Ao escrevê-lo, percebo como é difícil fazê-lo quando não se têm os ‘pré-textos’, ou espetáculos, que servem de apoio, bengala, a esses seres cautelosos que são os críticos. Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral a que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade. (SANT’ANNA, p. 50).

Como crítico, profissional da palavra, Antônio Martins sabe explorá-la a seu favor na tentativa de se defender, criando, imperceptivelmente, uma narrativa com a qual não pretende “fazer um relato realista, reproduzindo falas e gestos.” (SANT’ANNA, p. 98). Ele deseja desvendar, caso exista, uma realidade oculta sob uma camada de disfarces.

Retomando a metáfora inicial da janela, observa-se que ela expõe e limita já pelo seu recorte as imbricações entre o texto escrito e o visual, ‘pequena obra’ que está sendo criada e o quadro que está sendo criticado o que realça o caráter multirreferencial da obra. O narrador, ao se apaixonar por Inês, traz, para o espaço da narrativa, as relações imanentes à literatura e a outras expressões da arte, como se observa desde a capa e a contracapa de CD.

FIGURA 1 – CAPA DO LIVRO

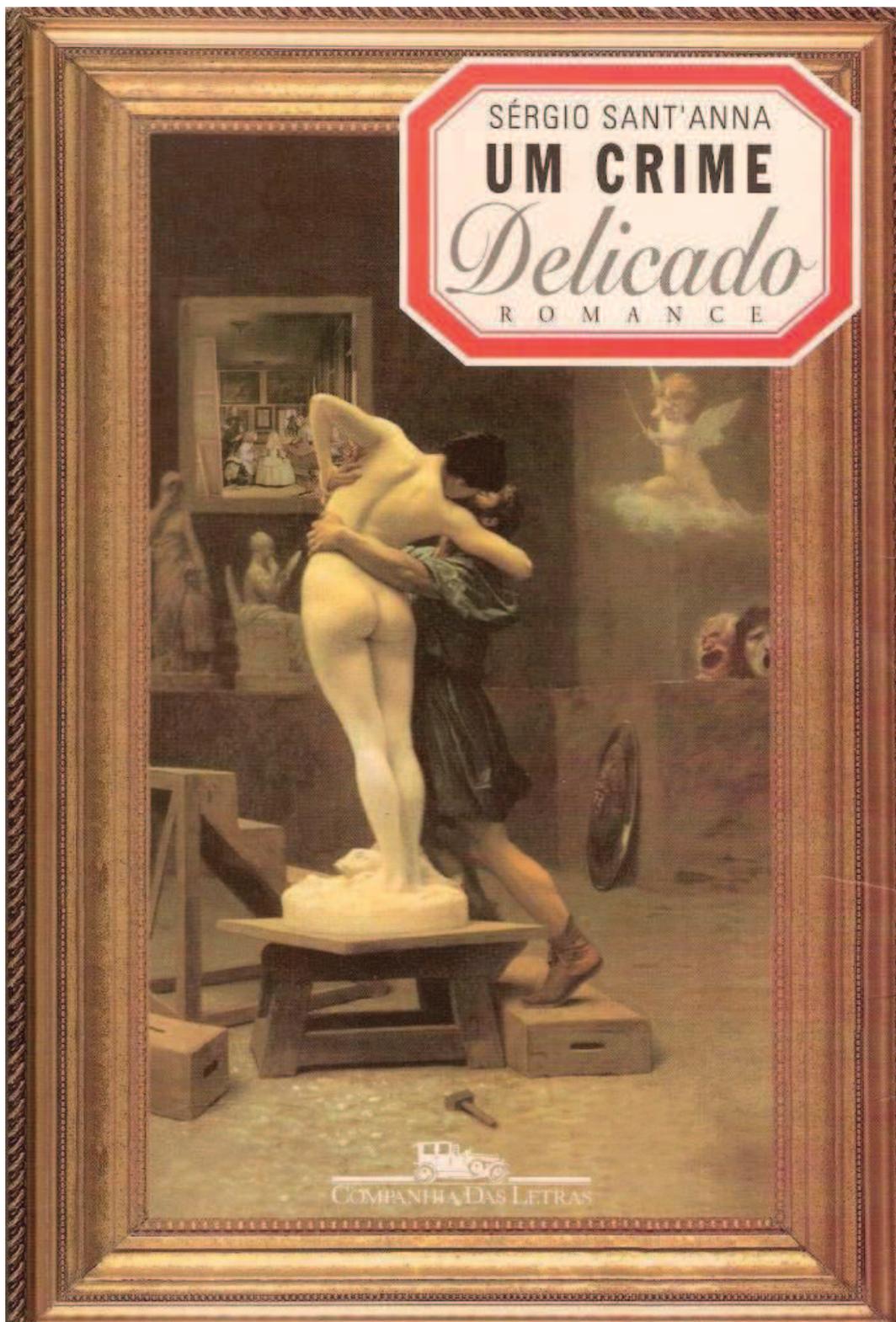
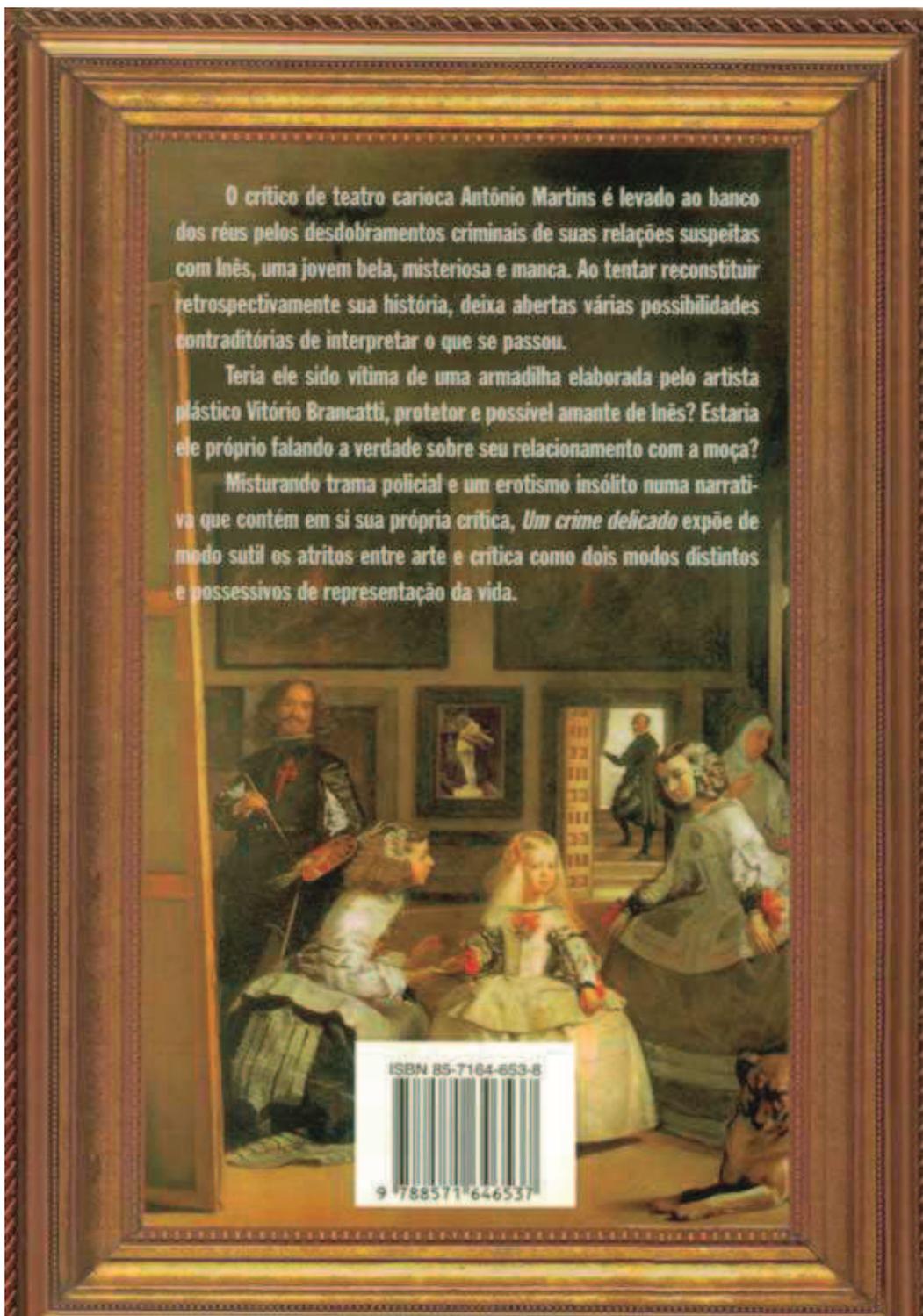


FIGURA 2 – CONTRACAPA DO LIVRO



Em um primeiro momento, chama-se atenção para a moldura que enquadra as obras de arte presentes na capa. É uma moldura grossa, em estilo clássico que não deixa esquecer que o que se observa é um quadro, uma representação que deseja manter seu *status* de representação, e, portanto, sem chance ou intenção de transpor o universo do real. Evidenciando como tudo o que se diz na obra escrita, não passa de representação; dentro desse exercício de metalinguístico, nada acenará para um encontro com a verdade ou o real, ou ainda, fora da imagem ou do simulacro.

A moldura, porta de entrada da obra, onde os olhos adentram a cena representada: o pintor Pigmalião, em seu ateliê, beijando *Galatéia*, sua obra animada pelo amor. Entretanto, ao fundo deste quadro, surge uma obra de Velasquéz, *As Meninas*, que o antecede em mais de dois séculos. A surpresa se completa quando, na contracapa o que se apresenta são as posições invertidas: em lugar de *Pigmalião e Galatéia* aparece, em primeiro plano, a obra *As Meninas*. *Pigmalião e Galatéia* foram recuados para compor o pano de fundo em lugar do espelho que refletia ao fundo a imagem dos reis *Felipe IV e Margarida da Áustria*.

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

Poder-se-ia dizer que se trata aqui da ideia de obra como dobra (DELEUZE, 2000), ou seja, que vai ao infinito, extravasando os limites do texto visual. Mas, é importante frisar que esse *mise en abyme*

ocorre em uma espacialidade que se poderia chamar em rede uma vez que, mais do que aprofundar significados, eles se expandem horizontalmente, repetindo-se infinitamente e, embora a imagem vertiginosa se ofereça à especulação, ela só pode dar aquilo que já foi dado na origem — mesmo que a ideia de origem aqui seja provisória, porque móvel e flexível. Tudo isso, enfim, já está previsto na liquidez contemporânea que privilegia as orientações laterais em lugar das verticais, pois a sociedade como um todo é “percebida e encarada como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito de permutações possíveis.” (BAUMAN, 2007, p. 9).

Observa-se ainda, que Inês é modelo de Antônio Martins, metalinguagem, “o real no virtual”, que acumula ficção e realidade, desterritorialização e heterotopia (Foucault) permitida pelas descontinuidades, em detrimento do sujeito uno, centrado, homogêneo, e sim fragmentado, múltiplo. A autorrepresentação em Velasquez demonstra que o ethos é um jogo de espelhos, de representações móveis.

O palimpsesto, reescrita de “*As Meninas*”, é um intertextualidade trivial polêmica, pois assemelha-se ao plágio, devido à manutenção de uma estrutura textual muito semelhante à original (ou primeira). Verifica-se desta forma que Foucault, em *As palavras e as coisas*, analisa o quadro *As Meninas*, para demonstrar como as perspectivas, ou verdades, sobre as coisas são representações delas mesmas, são valores, vontades de verdade e não essência. Assim funciona a heterogeneidade enunciativa de Antônio Martins: caráter e corporalidade, estão na modalização em primeira pessoa (discurso autoritário).

Atentando-se à capa e à contracapa, observando tais figuras sob um novo viés, então psicanalítico, somos incitados a pensar em Narciso e sua obsessão pela imagem que, mais comumente, é lida como amor por si próprio. Vale realçar o que Giorgio Agamben (2007, p. 148)

diz que o espelho de Narciso alude à imaginação “onde mora o fantasma que é o verdadeiro objeto de amor”. E que tanto a figura de Narciso quanto a de *Pigmalião* aludem de modo exemplar ao caráter fantasmático de um processo que se volta essencialmente para o obsessivo galanteio à escultura, a uma imagem, segundo um esquema psicológico através do qual todo autêntico enamoramento é sempre um ‘amar por sombra’ ou ‘por figura’. Toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma imagem, ou seja, a partir de uma leitura do que se ouve do inconsciente.

Observa-se ainda a existência de outro envolvimento amoroso que não contempla Antônio Martins e Inês, todavia que se vincula ao plano simbólico e que se materializa, ainda que inconscientemente, entre criador e criação, crítico e arte; entre ser faltante e objeto do desejo, o fantasma; o objeto de amor verdadeiro, posto que pulsional.

As descobertas freudianas a partir da análise e da interpretação de textos literários serviram de base para a construção de teorias relativas ao inconsciente, ao simbólico, à experiência metafórica. Em CD observa-se o jogo simbólico entre o ser e o parecer da obra pictórica de Vitório Brancatti e seu suposto *affaire* com Inês.

E foi o amor a essa verdade, ou a essas possíveis verdades e realidades, a par de meu amor por Inês, sobretudo àquela Inês que se revelou a mim naqueles momentos cruciais em que subtraiu, com a ajuda de minha firme intervenção, à vigilância de Brancatti, denunciando-o e confessando sua servidão a ele, que me levou a reconhecer, sob todos os riscos penais – e para consternação de ‘meu advogado’ -, que ela estava abalada por profundas convulsões internas e, portanto, não de posse de todas as suas faculdades, ou de sua razão, ao entregar-se a mim. Mas quando estivera? E ainda que se encontrasse apenas semiconsciente, ou mesmo inconsciente, a ponto o qual eu me agarrava, e, contudo a admiti-lo agora, é que, nas camadas mais profundas de sua consciência – ou que seja: inconsciência – manifestava-se seu verdadeiro ser, sua vontade de entregar-se a mim de corpo e espírito. Não ousava dizer: ‘amar-me’. Para concluir meu pensamento, arrancado do fundo de minhas entranhas, a pergunta que lancei a todos na sala de audiências, numa frase que, reconheço, era de grande efeito e gosto duvidoso foi a seguinte: – Não serão o verdadeiro amor e a sexualidade mais autêntica, sempre, o encontro de dois inconscientes? (SANT’ANNA, p. 126).

Jacques Lacan, ao contrário de Sigmund Freud, parte da evidência do inconsciente estruturado como linguagem sob a forma de cadeia simbólica. “determina o homem antes do nascimento e depois de sua morte” (JORGE, 2005, p. 44), pois o humano vem ao mundo marcado por um discurso, no qual se inscrevem todas as fantasias paternas, cultura, classe social, linguagem; portanto, marcado, por tudo aquilo constitui o campo do Outro, lugar onde se forma o sujeito. Cabe enfatizar ainda que a motivação de Antônio Martins para elaboração da narrativa está relacionada com o modo como ele vê a obra de arte, este outro incorpóreo, fantasmagórico e inatingível.

Importa esclarecer que o ensino de Jacques Lacan aponta para uma lógica borromeana<sup>5</sup> que se sustenta a partir do entrelaçamento entre real simbólico e imaginário. Neste a “realidade é construída por uma trama simbólico-imaginária, [...] de palavras e de imagens, ao passo que o real não pode ser representado nem por palavras, nem por imagens” (JORGE, 2005, p. 31-32), visto que ao real falta representação psíquica. Ainda que em dado instante priorize teoricamente uma ou outra particularidade, não decalca qualquer desses estádios a pretexto de aproximação com uma verdade orientadora da práxis clínica. Se a trama simbólico-imaginária é movente, e o real é inatingível, o sintoma seria portanto, um sujeito em crise, com dificuldade de definição e categorização, mosaico de diferentes identidades, frequentemente descartáveis. A interatividade, regularmente convocada na contemporaneidade, também é constituída pelo olhar caleidoscópico, permeado pela fragmentação do leitor, que se identifica com o narrador Antônio Martins. Consequentemente, ainda que o eu se erija como engodo imaginário que goza do corpo real pela imagem narcísica de um eu ideal, ele só se constituirá pelo atravessamento do olhar de um outro simbólico que assente o reconhecimento imaginário e a própria constituição como sujeito. É o que Lacan já vislumbrava poeticamente,

---

<sup>5</sup> Termo cunhado por Jacques Lacan (1973) para se referir às relações entre o real, o simbólico e o imaginário - Título original: Réel, symbolique, imaginaire: du repère au noeud. Texto publicado originalmente na Revista Essaim: Essaim, n. 25, Eres, Toulouse, 2010, p. 83-96.

anos antes de sua incursão na topologia. A lógica de Antônio Martins quer ser devassada pelo olhar crítico do leitor construído à imagem do narrador. Daí a cumplicidade obtida mediante a leitura ambígua deste coautor que também duvida da veracidade de sua participação, quer na hermenêutica, quer na coautoria da ‘pequena obra’.

A dialética analítica de Lacan não pode ser compreendida se não se perceber que o eu emerge do imaginário, portanto um constructo deste. Para o autor, “o fato de ser imaginário, não retira nada dele, desse pobre eu – diria até que isso é o que ele tem de bom. Se ele não fosse imaginário, não seríamos homens, seríamos luas.” (LACAN, 1955/1998, p. 306). No entanto, não cabe apenas dizer que se é homem apenas por ter intrinsecamente esse eu imaginário, é necessário que este, pelo atravessamento do olhar do outro, constitua-se sujeito. Antônio Martins, crítico renomado de um jornal, habita um espaço onde sua criticidade não costuma ser colocada em cheque e, ao manter em sua agenda telefônica diversos números de pessoas que considera como “emergência de pessoa do sexo oposto” (p. 62), mantém uma relação simbólica com estes outros cujo olhar não lhe causam estranheza.

O paradigma desta sintaxe imaginária é desenvolvido por Lacan (1949/1998) em sua teoria sobre o estágio do espelho. Matriz formadora de um primeiro esboço do ego, pois “fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica” (LACAN, 1998, p. 100). De modo que, é a partir de uma imagem primordial que o eu é cativado e capturado no engodo da identificação narcísica.

A constituição de um eu ideal permite uma sensação de júbilo, de gozo e domínio sobre o corpo sem controle, corroborada pelo olhar do outro. Uma harmonia extraordinária que credita a formação do eu, em uma relação de agressividade própria ao narcisismo, como o situa em

uma função de profundo desconhecimento, tendo em vista que se consolida na imagem do outro especular investida da rivalidade original (CHATELARD, 2005).

A propósito da constituição do eu, a dialética entre o sujeito e o outro se inicia pela fascinação do olhar, alienando o desejo da criança ao desejo do outro, pois “é na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada e incoerente da despedaçagem primitiva adquire sua unidade.” (LACAN, 1954/1998, p. 70). Assim, é pelo fascínio exercido pela mediação imaginária, momento em que se fica congelado em um sentido dado, que o sujeito poderá estruturar sua subjetividade e formar seu eu ideal.

Segundo Graciano (2008), em *O gesto literário em três atos*, tese de seu doutoramento, o outro da obra de Sant’Anna é definitivamente inalcançável porque será sempre um construto do simbólico, daí a figura do narrador cético/cínico. Dada a impossibilidade de ‘alcançá-la’, ela se permeia de artefatos representativos tais como o teatro, a pintura e a ambiguidade discursiva que, sob a ótica do narrador-personagem que confessa suas fraquezas e questiona suas atitudes, tentam dar um tom de verdade à narrativa, como se pode verificar no trecho compilado abaixo.

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna quanto externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. (SANT’ANNA, p. 31).

O leitor de CD se envolve com a decifração da autoria de um ‘crime delicado’. A princípio, a verdade já foi dita pelo narrador-personagem, que impulsiona a obra por meio de uma lógica movediça, constituindo a narrativa como um simulacro, uma farsa onde tudo o que possa haver é a suposta aparência de verdade. Quanto ao crime, não há o que revelar, pois tudo já foi dito, entretanto, nada foi confirmado.

O que se deve pôr à prova é a própria construção literária do narrador, que pretende se defender do suposto crime praticado por sua imaginação inventiva, seu gesto literário esquadrihado no espaço da ficção. Seu ato de defesa se apóia na leitura deste contradiscurso que mais o condena que absolve. Na verdade, este é *um crime delicado*: apropriar-se da musa para colocar sua antiga representação em xeque. Com Antônio Martins fica evidenciada sua fragilidade enquanto musa clássica. Ela só terá validade em meio aos cânones pós-modernos.

Por conseguinte, dentre os romancistas brasileiros contemporâneos, Sant'Anna inaugura um novo viés literário que discute as fronteiras da escrita e da palavra, da arte e do humano, através de protagonistas que se expõem e que são expostos, abrindo espaço ao diálogo da literatura e da psicanálise tanto pelo tema quanto pelo enredo. “Não seria o amor verdadeiro e a sexualidade mais autêntica, sempre, o encontro de dois inconscientes? [...] No caso das violações, não estamos diante da imposição do inconsciente de um sobre o inconsciente do outro?” (SANT'ANNA, p. 126-127).

Desta maneira, a partir de protagonistas herdeiros de seus malogros, de sua insanidade, que entendem mais de frustração do que de euforia, que seguem seu caminho, esmagando sob seus pés qualquer pretensão à glória, Sant'Anna constrói sua obra. Tais protagonistas também são narradores, e nós leitores somos conduzidos por esses narradores suspeitos, que mentem, têm dúvidas, enganam e se deixam enganar, pois estão envolvidos até a alma com a matéria narrada.

## 1.2. O artista e o ato criador

O que se destaca em CD é o caráter multirreferencial e intercultural que discute a arte através de sua própria construção artística. Antônio Martins desenvolve a história na tentativa insana de se defender da acusação de um crime contra o pudor imputado a ele, vê-se perdido entre o afeto que sente pela personagem e a imparcialidade inerente à profissão. Por meio de uma narrativa esteticamente bem cuidada e singular, de caráter metaliterário e metacrítico, a obra se constitui como arte a partir a obra pictórica de Vitório Brancatti, ou seja, do artista e do seu ato de criação.

Relações dialógicas presentes na narrativa — entre arte e criação artística, arte e obra criada, arte e crítica, portanto, entre a criação e o ator criador — demonstram a relevância de abordar tais questões sob a luz das concepções do filósofo e poeta francês Bachelard e alicerçados pelos conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan.

A psique humana primitiva sob o olhar de Bachelard é andrógena. Nela habitam um homem e uma mulher, o duplo de um ente duplo que se manifesta na serenidade de uma dupla natureza bem entrosada entre o masculino e o feminino no momento em que ambos se destacam da androginidade primitiva. Neste espaço tem origem a manifestação do ser, ou melhor, daquilo que quer ser: a obra. A gestação poética ocorre entre devaneios e vontade objetivando a mesma vontade definida por Schopenhauer: vontade objetivada, possibilidade de uma consciência que se amplia na 'clareira do ser'. É nesse reino da linguagem heideggeana que o homem se apropria de sua capacidade criativa e de reflexão.

Em *A Poética do Devaneio* (1996), Bachelard afirma que “Quanto mais se desce nas profundezas do ser falante, mais simplesmente a alteridade de todo ser falante se designa como a alteridade do masculino e do feminino.” (BACHELARD, 1996, p. 55). Limitando-se ao devaneio propriamente dito, pode-se inferir que no

homem, assim como na mulher, a androginidade harmoniosa mantém o devaneio em sua ação apaziguadora. E as reivindicações conscientes e vigorosas são perturbações do repouso psíquico que se manifestam através da rivalidade entre o masculino e o feminino. O verdadeiro homem, em sua consciência plena, não pode ser apenas homem ou mulher, mas deve possuir uma unidade superior dos dois sexos. Androginia não é apenas uma remota representação de mitos e lendas de união ou da manifestação biológica instintiva, mas se abre na potencialidade do vir a ser que sonha realizar o feminino e o masculino em uma determinação para novos valores:

Portanto vigorosas, são perturbações manifestas para esse repouso psíquico. São, pois, manifestações de uma rivalidade entre o masculino e o feminino no momento em que ambos se destacam da androginidade primitiva. Assim que deixa as suas moradas — como sucede no devaneio profundo —, a androginidade se torna desequilibrada. Abandona-se, então, a oscilações. São essas oscilações que o psicólogo observa, marcando-as com um signo de anormalidade. Mas, quando o devaneio se aprofunda, tais oscilações são amortecidas e o psiquismo reencontra a paz dos gêneros, aquela que o sonhador de palavras conhece. (BACHELARD, 1996, p. 56).

Antônio Martins projeta seus defeitos e desejos insatisfeitos sobre uma posse que pensa ter acontecido e que, quanto mais a alude, mais ela se torna uma obsessão. Ele é tomado pela consciência criadora que se instala entre-gêneros: crítica e romance se digladiam nesse espaço em que se define um gênero híbrido, um romance que mais parece crítica e uma crítica com ares e forma romanceada. Porém, não é um romance de formação, um *building romance*, pois, fenomenologicamente, o narrador está mergulhado no entre-tempo, no entre-lugar que se torna atemporal e não se situa também em nenhum espaço poético. Não é um nem outro, é um ser de palavra que se gera.

A arte seria, desta maneira, uma manifestação dos sonhos devaneantes do artista, escritor, pintor, crítico, que ao encontrar seu objeto — matéria —, encontra corpo e substância. Sob olhares oblíquos, proporcionados por uma visão através de paredes espelhadas, memórias, premonições e devaneios, a narrativa de CD se constitui como criação artística. Estes fatos se evidenciam no discurso de Antônio

Martins quanto ao incidente que acontecera na escada em que uma jovem mulher, ao se desequilibrar, apoiara em seu braço:

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 entrechocando, 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 [...] 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, p. 12-14).

Logo, o artista, em seu ato criador, encontra-se embevecido na dialética entre o consciente e o inconsciente, nas exigências e expectativas do 'mundo interno' e do 'mundo externo'. O interesse do crítico Antônio Martins por Inês se acentua à medida que o tempo passa. E com ele aumenta a angústia causada pela dúvida em não ser correspondido. E em um misto de criticidade e erotismo, ele afirma elevar suas fantasias à categoria de arte. Assim, mediada por uma inexprimível conspiração existencial, CD cria corpo e substância, materializando-se como expressão da individuação da alma humana, em constructo artístico.

Ao criar o quadro '*A Modelo*', que tem como tema Inês seminua em seu apartamento, no ato de vestir ou de se despir, Vitório Brancatti expressa, simbolicamente, a resposta do inconsciente de sua projeção em *anima* da mulher, um ser espiritual e intangível, algo inexprimível: arte imponderável espaço do ser.

Os devaneios bachelardianos nascem na solidão, na paz, na tranquilidade, quando, diante de uma profunda libertação, toda a sua alma se impregna das influências da *anima*. Nesse repouso devaneante, o ser transpõe os limites ocasionados pela percepção estática, superando até mesmo a linearidade temporal. Recordações passadas se tornam presentes, pois abrigam a alma do ser devaneante, potencializando-se em instantes de inefável significação, transpondo-se em criação, logo, em arte.

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância, resultando no quadro '*A Modelo*', em CD, e para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância. Embora o romance em questão tenha um caráter ficcional ante a narrativa de Antônio Martins, depara-se com as reminiscências devaneantes do artista criador, Vitório Brancatti, que elabora sua criação artística a partir da própria percepção do apartamento de 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 rijá se descobria inteiramente, por estar naturalmente esticada, deixando que se entreviesse, mais acima, a penugem de seu sexo. (SANT'ANNA, p. 55).

Percebe-se, a partir da narrativa, que o devaneio de Brancatti, tal qual Bachelard, retoma temas primitivos, trabalhando constantemente como uma alma primitiva. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade, usufruindo de seu ser, os lugares em que viveu se desconstroem por si mesmos em um novo devaneio.

Sob a luz de sua *anima*, Bachelard é capaz de aceder à sua 'mulher interna' na forma de uma inquietude intelectual que se abre a um ardente devaneio em *anima*, sem perder de vista a força de vontade e a energia própria do *animus* da sua *anima*. A *anima* se faz mulher em Bachelard na produção sistemática e firme de seus escritos sobre o devaneio, ou seja, a mulher enquanto logos aparece no interior de sua

*anima* e a torna criativa. A *anima* que se formaliza em mulher transforma o homem em poeta, filósofo e pintor, em criador. Tal qual o pintor Vitório Brancatti, que se entrega ao devaneio criativo transformando real em virtual e a semi-nudez da personagem Inês em uma obra pictórica, intitulada *A Modelo*, em arte.

Cabe ainda considerar que a imaginação devaneante de Brancatti em seu ato criador provoca em Antônio Martins sentimentos aparentemente contraditórios e divergentes. Mas “que detonados em cadeia, ou quase simultaneamente”, causam-lhe um caos emocional, “um misto de júbilo, paixão, desejo, ciúme, raiva e uma visceral desconfiança.” (SANT’ANNA, p. 95).

O devaneio é sempre um devaneio e, segundo Bachelard, está sempre em busca de objetos, ao contrário do delírio, que se recusa a se vir comprometido com a necessidade de exterioridade do ser. Devaneio não é delírio. Na verdade, o delírio nasce dos dilemas ocasionados pela falta ou, ao contrário, pela proliferação de objetos. O devaneio é uma forma mais elevada de saber que ultrapassou um *Eros* em estado primitivo de fantasia autoerótica para dar ao homem a capacidade de um relacionamento maduro com o feminino. Quando falo do ‘feminino em Bachelard’ estou falando de uma forma exterior de viver que permite a Bachelard produzir toda a sua literatura, fundamentalmente a sua poética, com uma certa precisão e harmonia literárias.

A harmonia presente na poética de Bachelard nos permite visualizar Sofia, uma *anima* que se transformou em uma sábia mulher. Ao mesmo tempo em que produz sua obra percebemos que está também se individuando, ou seja, regulando e unificando as energias do ‘si-mesmo’ em torno dos outros arquétipos: a sombra, a *anima*, o *animus*. Aqui dá para entender Bachelard quando este diz que a poética do devaneio é uma poética em *anima*. A *anima* como porta-voz, como mensageira de conteúdos do inconsciente.

Logo, a *anima* de Bachelard se encontra em sua poética, levando-o a ser tomado por um impulso de agir objetivo, transformando seus sonhos literários em devaneios profundos e bem articulados linguística e esteticamente. Responsável por seu incrível constructo literário, sua *anima* o leva a uma ruptura com a racionalidade científica, dando início a uma estética pouco racionalizada e essencialmente feminina em seu conteúdo. A partir da figura contrasexual amadurecida de uma mulher interior, a produção literária de Bachelard é fortemente alimentada por certo rigor, disciplina, coragem e espírito de verdade próprio do *animus* de sua *anima*.

Para Bachelard “o sonho (rêve) é masculino e o devaneio (rêverie), feminino”, e, contrariamente à posição de Jung, considera que *anima* é exclusivamente para falar do feminino no homem. Neste caso, o homem não possuiria *animus*, o mesmo valendo para a mulher, que só teria *animus*. Mostra que o devaneio é, tanto no homem quanto na mulher, uma manifestação de *anima*, antes, “porém, devemos preparar, por um devaneio sobre as próprias palavras, as convicções íntimas que asseguram, em toda psique humana, a permanência da feminilidade.” (BACHELARD, 1996, p. 20).

Nele a *anima* se transformou em uma companheira espiritual com quem mantinha um relacionamento amoroso e uma sabedoria que o colocava mais perto da vida.

‘Ela é uma substância suave, substância lisa que quer gozar suavemente, lentamente, de seu próprio ser liso. Viveremos mais seguramente em *anima* aprofundando o devaneio, amando o devaneio, o devaneio das águas sobretudo, no grande repouso das águas dormentes’. (BACHELARD, 1996, p. 66).

Ao escrever *A Poética do Devaneio*, Bachelard criava sobre a influência de *anima*, embora fosse alimentado por uma maturidade em *animus*. Isso faria sua poética se transformar no ato heróico de um homem que parecia ter superado o demônio materno e matado a mãe imaginária em seu aspecto letárgico e ansioso, e partisse em busca de um devaneio consistente que realizasse seu ser através de uma *anima*.

Em CD Vitório Brancatti realiza o ato criador sob a inefável influência da *anima*, que, se vistas na e para além da palavra, a partir das reminiscências, memórias e ressignificações, o que se apresenta como conjunto global da obra é uma ‘instalação artística’, ou quadro-vivo que se realiza a partir do próprio apartamento de Inês.

Tendo em vista que em toda atividade humana há relações fantasísticas, imagéticas devaneantes e sonhadoras, há também relações de desejo, do ser faltante com o objeto da falta, que se realiza também na arte e na literatura, enquanto atividade humana realizada por um sujeito para outro. CD nasce desta forma, de uma expressão do desejo de Antônio Martins, da vontade de expressar, de forma particular, sua posição ante a arte e a vida, não o que é entendido por realização de desejo, a saber, onipotência. Não sendo uma realização de desejo onipotente simples, de um desejo libidinal ou agressivo.

Nota-se que a narrativa expressa um tensionamento entre ficção e realidade, dando um caráter explosivo aos conteúdos inconscientes recalcados através de uma energia esteticamente bem articulada. Assim como no devaneio de Bachelard, em que a arte, uma vez excelência estética, agora é expressa precisamente pelo modo com que o tensionamento entre ficção e realidade confere ao caráter explosivo dos conteúdos inconscientes recalcados em uma energia produtiva esteticamente assimilada.

O estranho em relação ao efeito estético em CD pode ser compreendido como sentido do posicionamento da obra perante a realidade e em resposta às tensões psíquicas inconscientes. Psicanalista e escritor se embarçam a tentarem se entender como profissionais. Isto nos permite associar a cena poética à analítica, atribuída por Freud aos poetas, correspondendo à função de enunciadores de um saber que a ciência tardava alcançar. Somente a literatura e a psicanálise seriam capazes de captar os enigmas da criação artística e os processos de subjetivação presentes em cada obra e em cada procedimento

psicanalítico, e perceber a densidade do mundo e um modo específico de acesso ao que nomeamos como real.

Portanto, ao discutir verdade e ficção apostamos nas relações entre literatura e psicanálise como forças que “ajudam ou inibem umas às outras, combinam umas com as outras, cedem umas às outras etc...” (JONES, 1979, p. 78). Observa-se a similaridade entre estruturas ficcionais e inconsciente, experimentada por Lacan, e as interpretações psicanalíticas às obras literárias aplicadas por Freud.

Ele propõe que a psicanálise e a literatura sejam elementos estruturadores de modalidades narrativas, posto que ambas contam com uma exigência implícita a um estado de repetição. Tal como o detetive, o psicanalista refaz as pegadas para descobrir os meios utilizados para execução dos fins, o momento da repetição se impõe com força indelével para a construção do texto. O processo de escritura oferece uma sólida base, a partir da qual o ‘leitor’ — pensamos que de forma análoga, o analisando — poderá estabelecer ligações ou conexões com momentos ‘textuais’ diferentes. Esta função será cumprida na literatura mediante o ritmo, a métrica e os elementos mnemônicos comuns — por exemplo, sons semelhantes ou palavras repetidas ao longo do texto. Desta forma, a repetição cria um duplo retorno no texto.

A obra de Sant’Anna, por se tratar de prosa, possui outros elementos que não os citados por Freud. Por exemplo, Sant’Anna trabalha, em sua narrativa, a interculturalidade e o hibridismo, e, em alguns momentos, utiliza a livre associação, o que não nos impede de utilizar os conceitos freudianos em nossa análise.

A necessidade intrínseca do autor, cujo nome prefiro omitir agora, já que não acho justo lembrá-lo aqui nesta peça de natureza quase processual [...] Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, olhares, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante. Prefiro, no entanto, obedecer a certas prioridades, hierarquias, dentro do todo que aqui se narra para direto à manhã seguinte a esse [...] encontro, quando, antes mesmo de despertar por completo, eu já detectava em mim —

naquele estado intermediário entre o sono, o sonho e a realidade – um misto de euforia e apreensão pelo que poderia ter acontecido na noite anterior. Sofro de amnésia parcial, às vezes quase total, depois que bebo em excesso, e era preciso rastrear até o final da noite para verificar se meus temores eram mais que justificados do que a euforia. Quanto a esta última, devia-se não somente aos resíduos de álcool em meu sangue, como à quase certeza de que eu penetrara de alguma forma na intimidade de Inês. O que acontecera a partir daí é que era o problema, pois havia, dentro de mim, além de apreensão, culpa, o que não significava, necessariamente, que eu tivesse praticado alguma ação condenável, querendo dizer com isso algum ato contra a vontade de Inês, pois disso nunca me julguei capaz, com qualquer mulher. Mas o álcool costuma romper minha timidez, levando-me a certos ímpetos de audácia e, mesmo que se traduzam apenas em falar demais ou declarar-se afoitamente, ou tentar conseguir de uma mulher um beijo, sou atormentado pelo dia seguinte pela culpa e pela vergonha, agravadas pela amnésia, que pode me levar a imputar-me excessos que na verdade não cometi. (SANT'ANNA, p. 22- 24).

Como visto, a teoria psicanalítica e o texto literário mutuamente informam e deslocam um ao outro, sendo que a própria condição do hermeneuta e do analista está não fora, mas dentro do texto. E o específico modo em que uma se 'mistura' à outra constitui uma condição essencial para que se dê o conhecimento.

É bem conhecida a definição do significante para Jacques Lacan: aquilo que representa o sujeito para outro significante. Consequentemente, a essência da linguagem não é representar a realidade ou passar um sentido prévio à comunicação, mas unicamente representar um sujeito, ele próprio reduzido ao puro fato de falar com outro. A linguagem, em sua essência de fala, é o sujeito. Um sujeito é, portanto, o vazio no qual irá deslizar a cadeia de significantes. No entanto, uma vez que a pulsão passa pela linguagem, essa cadeia remete também ao real da pulsão servindo ao gozo.

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, ainda que estes – ou na realidade refletida na mente – impliquem muitas vezes em atravessar territórios atemorizantes, mas que, em certas ocasiões privilegiadas, são a antecâmara da paz, da iluminação de uma alegria recolhida, sem necessidade de nenhum estímulo artificial como o álcool. O que importa então, é deixar correr solta a mente, e talvez esse fluxo é que se deva chamar verdadeiramente de vida. Pois mesmo quando nos envolvemos em grandes aventuras, o que é vivê-las se não a subjetividade de quem vive? (SÉRGIO SANT'ANNA, p. 11).

Nesse ponto, algo se distingue entre o significante a serviço da cadeia que gera significação e o que nele é da ordem da letra. Quando Lacan aponta, em seu Seminário 20, que “o significante, no sentido auditivo do termo, não tem relação com o que significa” (1972-73/1985, p.31) ele nos remete à face letra do significante. Dizer que os significantes não têm nenhuma relação com os significados é sublinhar a face real do significante. O significante tem, assim, uma dupla face: por um lado é o que pertence ao simbólico, constrói o sujeito e sua verdade, presta-se ao laço social; por outro, é o que pertence ao real, pode ser considerado como o saber da repetição inconsciente, *matema* de gozo para um sujeito. Nesse mesmo seminário, Lacan diz que o significante é a causa de gozo. Na teorização lacaniana, daí por diante, é a letra no significante que começa a funcionar. O significante não deixa de servir à fala, mas pode também ser elevado à dignidade da letra. A partir dessa articulação se pode dizer que o significante é o que se engendra da escrita.

### 1.3. O crítico e a obra criada

CD é um romance cheio de incertezas, narrado pelo crítico teatral Antônio Martins. Este busca compreender fatos passados que envolvem um estranho caso amoroso com Inês, modelo manca do pintor Vitório Brancatti. Antônio Martins também busca se defender em CD, se é que foi realmente um crime. Observa-se, portanto uma estreita relação entre crítico e obra criada, entre o crítico e Inês, *A Modelo* artístico, entre crítico e arte. Ao se perceber invadido por uma obra considerada subarte, o crítico não consegue produzir uma crítica racional, passando a questionar as fronteiras entre a racionalidade e irracionalidade no que se refere à crítica.

Antônio Martins é um crítico que se julga superior pela profissão, compromissado, profissional, não ingênuo, que defende a razão em detrimento da emoção, dada a marca que sua profissão deixara em si. Na verdade, não se sabe se sua racionalidade levou à crítica ou se a crítica o levou à racionalidade.

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 do 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 sentimentalismo. (SANT'ANNA, p. 18-19).

A narrativa em primeira pessoa é um índice que legitima a arbitrariedade de Antônio Martins que se considera um crítico cauteloso, habilidoso e imparcial. Qualidades estas que o faziam pensar no controle de suas ações, tanto como sujeito quanto, portanto, no controle de suas relações que, segundo sua narrativa, eram movidas por interesses um tanto quanto previsíveis. Desta maneira, não cabia, a uma mente acostumada ao exercício da razão, a busca pelo amor ou pela mulher ideal, pois a imagem inconsciente da *anima* projetada em sua mente era a de uma mulher com interesses escusos por ser ele um crítico teatral

famoso. Portanto, ao se deparar com o convite de Inês para a mostra coletiva de pintura 'Os Divergentes', o crítico se vê diante da dúvida de que esta não passasse de uma artista medíocre, uma pintora talvez, que intentava ganhar alguma fama a partir de sua crítica. A dúvida e a confusão ficam evidentes ao se perceber um relacionamento entre quatro sujeitos, formado pelos pares Antônio Martins/Inês e crítico/obra, como se pode suscitar no relato abaixo:

Mas tenho um lado fortemente precavido, que me obrigava a considerar a hipótese de que Inês não buscasse em mim mais do que o amigo, ou, menos do que isso, o espectador, aliciando o crítico com um afago, um reconhecimento do seu poder, ou mesmo com um aceno de desejo por ele, disfarçado na interrogação do pós-escrito. Em meu *métier* aprende-se logo que a vaidade é o motor principal os que se dedicam à arte, com talento ou não. Os artistas podem utilizar não sei de quantos artifícios para seduzir, e, naquele bilhete, ficava claro para mim que Inês pintava, era uma das Divergentes. 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? Não seria essa cartinha perfumada apenas um ardil? E nos espaços do não-dito, em sua escrita; em sua pontuação, sua margem de ambiguidade, alimentava eu a desconfiança de que Inês rira sarcasticamente ao enfatizar, com um ponto de exclamação, também a palavra *crítico*. (SANT'ANNA, p. 48-49).

Diante do quadro exposto na mostra Os Divergentes o protagonista de CD se vê diante de algo perturbador: a instalação artística intitulada *A Modelo*, que retrata a sua amada não como a mulher ideal, mas seminua em seu quarto, sob a projeção da alma de outro artista e criador, não da sua. Uma obra que o crítico não consegue captar logo o sentido da suposta relação entre Inês e Antônio. Está ali a arte, "algo mais forte que a razão, aniquilando o crítico dentro de nós" (SANT'ANNA, p. 33), impossível de ser domada pela crítica. Antes racional, agora contaminado pelas sensações que Inês despertou; não mais isento, o crítico não mais separa razão e emoção. A arte contemporânea utiliza grandes proporções como instalações, materialidades que aproximam realidade e ficção, efeito de realidade que Antônio Martins Não suporta, sente ciúme de Brancatti, oferta à emoção o lugar da racionalidade propiciada pelos detalhes de uma instalação de arte contemporânea, mais uma vez vontade de verdade ficcional que se mescla com realidade.

Ainda sob os efeitos do choque com Os Divergentes e do meu consequente ressentimento, eu me esquecia de que para um crítico, igual para um jóquei ou atleta, pequenas concessões podem ser as primeiras pedrinhas que ao se deslocar terminarão por fazer ruir a represa. (SANT'ANNA, p. 65).

Devido à inquietação provocada pelo quadro de Brancatti, o crítico passa a querer entender a relação entre o pintor e *A Modelo*. Por não compreender o que lhe disse Lenita, mulher de Brancatti, sobre este ser como um pai para Inês, angustia-se a pensar na possibilidade de ser impedido de se apoderar de Inês, mulher que lhe pareceu tão delicada, leve e frágil. Seu defeito físico – era manca – parecia dar-lhe mais graça e leveza aos olhos do crítico, que se via como possibilidade de apoio a ela, uma espécie de muleta. Encarava Inês como uma possível dependente dele, o que se relaciona diretamente com o que pensava sobre sua profissão: a obra dependente do crítico.

Bachelard, em *A Poética do Devaneio* (1996), escreve que, no transcorrer do tempo, aquele fascínio provocado pela atração de *anima* e *animus* em um relacionamento afetivo, positivo ou negativo, pode ir sendo despotencializado. E, assim, pode-se chegar à conclusão, muitas vezes frustrante, de que o outro era apenas um ser humano com uma grande gama de limitações e/ou patologias constituintes da sua estória. No entanto, se a projeção puder ser retirada, tornando consciente o conteúdo afetivo que fez a ligação, isso reverte para uma ligação do sujeito consigo mesmo. Quando projetados, *anima* e *animus* geram a divisão interna do indivíduo. Ao correlacionar o arquétipo *animus/anima* de Bachelard com a narrativa romanesca de CD, pode-se inferir que o crítico Antônio Martins, ao tentar compreender o quadro de Inês, entrega-se à busca inconsciente da 'outra metade', ou da 'alma gêmea', ou, enfim, o complemento que falta enquanto sujeito e enquanto crítico, tendo em vista a relação quaternária em que está envolvido.

Ainda segundo Bachelard, as palavras *animus* e *anima* foram escolhidas para encobrir as designações sexuais, escapando à classificação homem mulher de registro civil, mas ligadas às projeções e palavras inconscientes que nos aparecem, muitas das vezes em forma de

sonhos. Para Gastón Bachelard, o espírito-*animus* está bem próximo de ser um corpo que vai tornar pesada qualquer espiritualidade.

No fundo, [...], *Animus* é um burguês, tem hábitos regulares; gosta que lhe façam os mesmos pratos. Mas... um dia em que *Animus* voltava sem ser esperado, ou talvez dormitasse após o jantar, ou estivesse absorvido por seu trabalho, ouviu *Anima*, toda entregue à sua solidão, cantando atrás da porta fechada: uma canção estranha, algo que ele não conhecia. (BACHELARD, 1996, p. 63).

A partir da citação acima podemos considerar que a *anima* é o devaneio e sonhar e cantar são os trabalhos inerentes à sua solidão. É dos devaneios de devo-*anima* que o poeta consegue dar, às suas ideias de *animus*, a estrutura de um canto, a força de um canto. Portanto, sem devaneio de *anima*, como poderia Antônio Martins, um crítico cauteloso e imparcial, acostumado às racionalidades de sua profissão, compreender a criação do pintor Vitório Brancatti, constituída absorta de um devaneio em *anima*? Para Bachelard somente em estado de devaneio se pode interpretar uma obra constituída em *anima*.

O mesmo podemos observar no devaneio de união de duas almas humanas, devaneio pleno de inversões que ilustram o tema: conquistar uma alma é encontrar sua própria alma. Nos devaneios do amante, do ser que sonha com outro ser, a *anima* do sonhador se aprofunda sonhando a *anima* do ser sonhado. O devaneio de comunhão já não é aqui uma filosofia da comunicação das consciências; é a vida em um duplo, por um duplo, vida que se anima em uma dialética íntima de *animus* e de *anima*. Dobrar e desdobrar permutam suas funções. Ao dobrar o nosso ser, idealizando o ente amado, desdobramos o nosso ser em suas duas potências de *animus* e de *anima*.

Voltemos ao simples devaneio, a um devaneio que pode ser o nosso. Muitas vezes é em algum outro lugar, longe daqui, que o devaneio vai buscar o nosso duplo. Ou, mais frequentemente ainda, em um outrora para sempre desaparecido. E depois, após esses desdobramentos que ainda se referem à nossa história, um desdobramento que seria, se o ‘pensássemos’, um desdobramento de filósofo — onde estou? Quem sou? De qual reflexo de ser eu sou o ser? Mas essas questões pensam em

demasia. Um filósofo as reforçaria com dúvidas. Na verdade, o devaneio desdobra o ser mais suavemente, mais naturalmente. E com que variedade.

Existem devaneios nos quais eu sou menos que eu mesmo. A sombra é então um ente rico. É uma psicóloga mais penetrante que a psicóloga da vida cotidiana. Essa sombra conhece o ser que duplica pelo devaneio o ser do sonhador. A sombra, o duplo do nosso ser, conhece, nos nossos devaneios, a ‘psicologia das profundezas’. E é assim que o ente projetado pelo devaneio — pois o nosso eu sonhador constitui um ente projetado — é duplo como nós mesmos; é, como nós, *animus* e *anima*. Eis-nos no âmago de todos os nossos paradoxos: o ‘duplo’ é o duplo de um ente duplo. Então, nos devaneios mais solitários, quando evocamos os entes desaparecidos, quando idealizamos os entes que nos são caros, quando, em nossas leituras, somos bastante livres para viver como homem e mulher, sentimos que a vida inteira se duplica — que o passado se duplica, que todos os seres se duplicam na sua idealização, que o mundo incorpora todas as belezas de nossas quimeras. Sem psicologia quimérica não existe verdadeira psicologia, não existe psicologia completa. Nos seus devaneios, o homem é soberano. A psicologia de observação, estudando o homem real, vai encontrar apenas um ser sem coroa.

Para analisar todas as potencialidades psicológicas que se oferecem ao solitário do devaneio, será preciso partir do lema: Estou sozinho, portanto somos quatro. O sonhador solitário se acha diante de situações quadripolares. Estou sozinho, portanto penso no ser que curou a minha solidão, que teria curado as minhas solidões. Com sua vida ele me trazia as idealizações da vida, todas as idealizações que duplicam a vida, que arrastam a vida para os seus píncaros, que fazem com que também o sonhador, desdobrando-se, viva segundo a grande divisa de Patrice de La Tour du Pin, para quem os poetas encontram ‘a sua base elevando-se’.

Quando possui essa tonalidade, o devaneio já não é uma simples idealização dos seres da vida. É, sim, uma idealização psicológica em profundidade, uma obra de psicologia criante. O devaneio traz à luz uma estética de psicologia. É então uma obra de psicologia criante. E o ente idealizado põe-se a falar com o ente que idealiza. Fala em função de sua própria dualidade. Um concerto a quatro vozes tem início no devaneio do sonhador solitário. Para o ser duplo que ele é ao falar ao seu duplo, não basta a linguagem dual. Seria necessário um duplo dual, um 'quadrial'.

'O homem verdadeiro, na plenitude de sua personalidade ideal, não pode, evidentemente, ser apenas homem ou mulher, mas deve possuir uma unidade superior dos dois sexos. A realização dessa unidade, a criação do homem verdadeiro — unidade livre dos princípios masculino e feminino, que conserva a sua individualização formal mas já ultrapassou a sua diversidade essencial e a sua desintegração — é precisamente a tarefa própria e imediata do amor'. (BACHELARD, 1996, p. 81).

Neste momento, os dois intermediários do pensamento e do devaneio, da função psíquica do real e da função do irreal, multiplicam-se e se cruzam para produzir essas maravilhas psicológicas da imaginação do humano. O homem é um ser a imaginar. Pois, afinal, a função do irreal se dá tanto diante HōTiōmēm<sup>6</sup> como diante do cosmos. Antônio Martins, ao se deparar com a criação devaneante de Brancatti, percebe retratado o corpo seminu de sua musa e amada Inês, pela qual nutre um sentimento até então não correspondido; encontra-se ali exposto o objeto da imaginação criadora do pintor. Porém, enquanto crítico, não consegue compreendê-la, pois enquanto crítico apenas sonha, o que o impede de avaliar uma criação em *anima*. Logo, vai ao apartamento de Inês buscar compreender sua ligação com Brancatti e observa que todo o lugar parece um cenário.

---

<sup>6</sup> Termo cunhado por Bachelard em *A poética do devaneio* para se referir ao homem em imaginação.

O apartamento é um cenário para você [Inês] se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? E de que a obra que vi na exposição não passa de uma documentação disso? A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. Mas posso dizer que ele está de parabéns. (SANT'ANNA, p. 10).

Com um prazer cruel e quase vingativo, movido por um ciúme que o fazia odiar Brancatti, e até mesmo Inês, comete o ato que dá nome ao romance: *Um Crime Delicado*. No seu devaneio de união de duas almas, quer encontrar a sua própria alma ao se apoderar de Inês, elaborando seu próprio devaneio, ainda que no devaneio do ser sonhado. Martins não violou somente Inês, mas simbolicamente também violou a obra de Brancatti, motivado pelo que sentia por Inês como crítico e não como sujeito, vivendo assim no constante conflito de não conseguir captar seu sentido.

Em diálogo com a literatura, Antônio Martins utiliza a primeira pessoa do singular e aponta para crise do sujeito, transformado, agora, em pura exterioridade. É a própria oposição entre um ele e um eu que se perde porque já não há um interior em tensão com o exterior. Não havendo mais um limite entre o coletivo e o individual, a primeira pessoa do singular potencializa a convenção literária contemporânea, ou seja, alimenta o processo de autenticação de narrativas que afirmam a subjetividade.

Para Rubem Fonseca, “tudo o que nós vemos e parecemos não é nada além de um sonho dentro de outro sonho”, pois parece inexistente a diferença entre o ser e o parecer, visto que a realidade é apresentada sempre das condições em que ela é contada. Nesse aspecto, a noção de realidade se alimenta da mesma camada de sonhos e pode sempre ser despertada por outra leitura. Para o autor, “As palavras não são nossas amigas [...] são nossas inimigas.” (FONSECA, 1992, p. 168). Uma palavra, um texto pode receber vários sentidos, mas encerra uma gama de probabilidades, e, assim, restringe, limita. Nesse aspecto, o bom escritor não é aquele que alcança a impossível e inútil tarefa de representar a realidade, é aquele que cria uma, ainda que ficcional.

Para escritores como Johann Wolfgang von Goethe, James Joyce, Rainer Maria Rilke e Marcel Proust, a arte é uma representação da vida. Assim como para Sérgio Sant'Anna, que em sua narrativa metaliterária, metalingüística e multirreferencial discute a arte, a representação, a crítica e o sujeito que se revela em meio aos impulsos desconhecidos do inconsciente.

A escrita é para o escritor uma necessidade; o escritor deve escrever de dentro para fora, deve ser capaz de descrever a sua percepção de mundo de forma transparente, desvendando os mistérios da alma humana. Para o narrador Antônio Martins escrever sua crítica traria a possibilidade de se inserir no registro existencial das coisas, “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, p. 132).

Porém, para Freud a arte é uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados, primeiro do próprio artista, segundo dos seus espectadores. Ele observa que as forças motivadoras dos artistas são as mesmas que, transformadas em conflitos, impulsionam outras pessoas à neurose, ou mesmo à criação de instituições sociais. Assinala que toda e qualquer modalidade estética tem um caráter infantil, o que confere à arte uma suspeitosa proximidade com as formações sintomáticas. O objetivo primário do artista é, através da comunicação de sua obra a outros, libertar-se e, conseqüentemente, também libertar os outros de seus desejos recalcados. O artista representa seus desejos mais pessoais como realizados. Porém, estas fantasias só se tornam obra de arte após uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, obedecendo às leis da beleza e seduzindo outras pessoas com uma gratificação poderosa.

Segundo Freud (1908), o escritor, quando escreve cria um mundo de fantasia no qual investe muita emoção, qual a criança quando brinca, porém mantém uma separação nítida entre as suas fantasias e a realidade. Desta maneira, admite que no trabalho do psicanalista há

espaço para a intuição, para o saber que surge sem o esforço, diretamente dos sentimentos, como no caso dos artistas. Antônio Martins, ao elaborar a sua própria e pequena obra, constrói para si um mundo ainda que uma realidade ficcional, um espaço literário em que possa revelar humana e criticamente, como se observa no fragmento que se segue: “Momentos em que um ser humano, no caso o que escreve este relato, sabe que não pode deixar de ser quem ele é, ou, mais ainda do que isso – apesar de dirigido, talvez, por forças que o ultrapassam –, quer ser exatamente quem é.” (SANT’ANNA, p. 131).

Em “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens”, texto que compõe o livro *Cinco lições de psicanálise e contribuições à psicologia do amor* (1969, p. 65), Sigmund Freud escreve: “deixamos ao escritor de ficção descrever-nos as condições necessárias ao amor que determinam a escolha de um objeto feita pelas pessoas e a maneira pela qual elas conduzem as exigências de sua imaginação em harmonia com a realidade”. Freud atribui ao escritor qualidades que o habilitam a realizar tal tarefa, sobretudo a sensibilidade, que lhe permite perceber os impulsos ocultos nas mentes de outras pessoas, e a coragem para deixar que a seu próprio inconsciente se manifeste.

Ainda segundo Freud, o escritor de ficção está submetido à necessidade de criação, principalmente o prazer intelectual e estético e os efeitos emocionais. Não podendo reduzir a realidade tal como é, o escritor deve apenas isolar partes das mesmas, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta, privilégios que Freud nomeou de ‘licença poética’. Às ciências passou a ser inevitável se preocupar com as mesmas matérias que os escritores, cujo tratamento vem deleitando a humanidade há milhares de anos. Embora seu trato seja mais tosco e produza menos prazer, a ciência é, afinal, a renúncia mais completa ao princípio do prazer de que é capaz nossa atividade mental.

#### 1.4. O crítico: coautor

Sérgio Sant'Anna possui um estilo que mistura leveza retórica próxima da linguagem jornalística e a audácia metanarrativa.

Um crítico, porém, é sempre um crítico, como um escorpião é um escorpião, e a obra de Brancatti continua a desafiar-me, ocupando um território para além ou aquém das artes plásticas ou do teatro, impedindo-me da avaliá-la com objetividade e imparcialidade, ainda mais por considerar-me encerrado dentro dela junto com Inês. (SANT'ANNA, p.132).

Seus narradores envolvem os leitores na espontaneidade da linguagem e este é captado pelo desafio de uma história instigante como CD que, em linhas gerais, consiste em um férvido triângulo amoroso, um embate crítico, reflexão sobre a arte e as fronteiras que a separam — ou a unem — à crítica e à vida. Os personagens são Vitório Brancatti, um pintor obscuro, Inês, sua supostA *Modelo* manca, e o crítico teatral Antônio Martins, que supostamente a estupra, pensando ao mesmo tempo que está desconstruindo — ou estuprando — a instalação ou quadro-vivo de Vitório, que é o próprio apartamento de Inês.

O romance de Sant'Anna, desde o título, *Um Crime Delicado*, já deixa transparecer, pela própria escolha do adjetivo delicado, a evolução de uma violência artística optando por se mascarar devastadoramente. O crime não se manifesta em seu caráter realista ou brutal, mas se concretiza de maneira sutil, cruel e sordidamente. O autor busca novas formas de realismo à sua obra, que muitas vezes se manifesta sob uma forma simbólica, apresentando-se como doce veneno, sendo pelo consentimento, daqueles que se deixam envolver.

Não há heróis no sentido tradicional do termo, na narrativa de CD, nem existem também gestos magnânimos. E se algum desavisado se precipita em insinuar uma grande história, logo é achacado pelo narrador-personagem e pelo próprio autor, que se vê no direito de entrar em cena. Restam, então, narradores que tropeçam em discursos exagerados e caricaturais, como o narrador-personagem Antônio Martins. Seja porque

possui interesses precisos e vai defendê-los ou porque pretendem passar a impressão de imparciais.

Antônio Martins caracteriza criticamente o artista Vítório Brancatti: pintor desleixado, com limitações artísticas, criador de uma obra pictórica considerada vulgar e de mau gosto. A atmosfera de um crítico de teatro se configura sob diversas referências das artes cênicas, muitas passagens se debruçam sobre o próprio ofício de crítico.

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, p. 17).

O crime é metáfora do crítico, profissional que, na complexa relação entre arte e crítica, deixa-se, contraditoriamente, motivar pelas emoções. Antônio Martins, ao permitir que as vivências pessoais interfiram em sua criticidade e nos elogios que esboça sobre as obras que analisa, atrai sentimentos que o distanciam da objetividade e da imparcialidade requerida ao crítico. Assumindo a dimensão de um processo de autoinvestigação, o narrador-protagonista não sabe mais qual a fronteira que separa realidade, fantasia, sonho e devaneio. Não sabe se é culpado ou inocente, pois o romantismo exagerado e caricatural em que incorreu por Inês nega todos os preceitos de lucidez e imparcialidade da alta crítica, que, afinal, são a base de sua profissão e de sua identidade.

Assim, enquanto o pintor, calculando à distância cada lance desse jogo perverso, artístico-crítico e erótico, assume a posição de crítico, o crítico, agindo a contragosto com a impulsividade e cegueira de jovem ultrarromântico apaixonado, torna-se personagem interior da instalação do pintor, ao mesmo tempo em que acredita desconstruí-la.

A verdade é que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já a houvesse obtido, faltando apenas um desfecho para organizá-la mentalmente. Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: não poderá um obra ser ao mesmo tempo péssima e provocativa, vulgar e estimulante, tornando relativo, para não dizer inútil, todo o juízo de valor? O que por sua vez, remetia e remete a uma outra pergunta: não poderá uma peça crítica torna-se um obra de criação tão suspeita e tão arbitrária quanto *A Modelo* de Vitório Brancatti? (SANT'ANNA, p. 96- 97).

Observa-se, portanto, que enquanto personagem do quadro-vivo de Vitório Brancatti, para falar de si tem de falar da obra. Tem que estar atendo às especificidades que ele, crítico, ali introduziu como consequência de sua intervenção desejante, o que, acaba por constituir o foco de análise da obra.

Assim, para compreender a obra de Vitório Brancatti o narrador precisa compreender sua própria trajetória na obra do artista, assumindo uma postura defensiva. Ao mesmo tempo em que percebe sua imparcialidade ameaçada por um sentimento incerto e ambíguo por onde penetravam a raiva e o ciúme, a sensação de estar sendo usado e um desejo latente de se apoderar de Inês, assim como fora fixada na obra do pintor.

Na impossibilidade de analisar e avaliar a obra de Brancatti, considerada como subarte por diversos aspectos, Antônio Martins, tomado por um desejo incontrolável, pensa que possui Inês sexualmente, em uma tentativa vã de possuir, ainda que simbolicamente, uma obra em que, enquanto crítico, ele seria no máximo coautor. Pois, ao se autoanalisar criticamente, percebe-se como aquele que:

Não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível. (SANT'ANNA, p. 28).

Neste ato de entrega amorosa, ou o “encontro de dois inconscientes” o crítico experimenta uma “grande sensação de Poder” enquanto se vê emoldurando “não somente o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção” (SANT'ANNA,

p. 106) de tê-la possuído em seus braços. Contudo, ele finge, pois é também um ator que vive uma história inexistente.

Que força poderia ser maior que esta, não houvesse também o conhecimento de que, nessa obra, sou tanto autor como mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vitório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim. (SANT'ANNA, p. 106).

Conforme Aristóteles, em sua *Arte Retórica*, o primeiro meio de refutar uma acusação consiste em dissipar a má impressão que poderiam ter de nós. Motivo pelo qual o narrador, e também acusado Antônio Martins, procura se tornar simpático aos olhos do leitor, construindo um perfil ambíguo de quem contracena com ele; como Inês, a musa manca, fragilizada física e emocionalmente e o pintor Vitório Brancatti, desleixado e com óbvias limitações artísticas. A caracterização de Inês mescla o patético às ambiguidades nas atitudes, a fragilidade ao mistério, a sensualidade à dissimulação. Acrescenta-se ainda o fato de que Antônio Martins fingidamente deixa transparecer sua humanidade e os eventuais disfarces que emprega para encobri-las. Está, portanto, desenhado o cenário propício ao seu discurso perverso.

O leitor de CD não se vê às voltas com a decifração de um crime, sua tarefa consiste em coordenar informações truncadas quanto à motivação do narrador nos episódios dos quais não se recorda objetivamente. Exímio conhecedor da arte retórica, o crítico sabe que outro meio de refutar uma acusação consiste em ir ao encontro de fatos contestáveis e em negar a existência de tal fato, explorando assim os dois lados da moeda. É justamente por entre as frestas da razão que são passadas as informações mais importantes para que se possa concordar com a delicadeza da ação perversa que resultou na acusação de estupro.

O crítico Antônio Martins se apresenta, portanto, como um sujeito que registra uma coisa que nunca é a própria coisa, é outra, às vezes melhor e verdadeira coisa, almejando, a par de toda a vaidade, tornar-se artista, criar obras. Contra a unidade do sujeito, Garcia-Roza, na obra intitulada *Freud e o Inconsciente*, escreve que a psicanálise vai nos

apontar um sujeito fendido: aquele que faz uso da palavra e diz eu penso, eu sou, e que é identificado por Lacan como sujeito do enunciado — ou sujeito do significado. E aquele outro, sujeito da enunciação — ou sujeito do significante, que se coloca como excêntrico em relação ao sujeito do enunciado. Paralelamente à clivagem da subjetividade consciente e inconsciente ocorre uma ruptura entre o enunciado e a enunciação, o que implica admitir uma duplicidade de sujeito na mesma pessoa.

O sujeito do enunciado para Garcia-Roza não é aquele que nos revela o sujeito da enunciação, mas aquele que produz o desconhecimento deste último. Dito de outra maneira: “o cogito não é o lugar da verdade do sujeito, mas o lugar do seu desconhecimento.” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 23). O inconsciente psicanalítico permanece sendo o irreduzível. A concepção freudiana do homem não opõe, no interior do mesmo indivíduo, o caos do inconsciente à ordem do consciente, mas sim duas ordens distintas. Aquilo a que ela se propõe é precisamente explicitar a lógica do inconsciente e o desejo que a anima.

Freud desloca as concepções que colocavam o eu, e a consciência como a base da visão de homem. Ele as coloca em uma nova dimensão, a dimensão do inconsciente da mente, que irrompe uma nova perspectiva, revolucionando a noção de homem como suposto indivíduo. É nesta concavidade que a verdade freudiana vem se despejar, descentralizando a relação do sujeito com o indivíduo, demonstrando que o sujeito inconsciente não está no mesmo eixo do eu e da consciência, como afirma Lacan (1954-1955).

O inconsciente escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem reconhece como eu. É fora deste campo que existe algo que tem todos os direitos de expressar por [eu]. Justamente aquilo que é o mais não reconhecido no campo do eu que, na análise, se chega a formular como sendo [eu] propriamente dito. (LACAN, 1954-1955, p. 9-21).

Partindo da teoria freudiana de que “o ego não é o senhor de sua própria casa” (FREUD, 1917, v. XVII), observaremos que as relações entre o ego do crítico coautor e a obra de Brancatti acontecem por meio de relações pouco confiáveis. O ego desenvolveu um órgão de

observação a fim de se manter atento aos seus impulsos e ações e verificar se se harmonizam com as exigências do ego. Se não se harmonizam, esses impulsos e ações são impiedosamente inibidos e afastados. Sua percepção interna, a consciência, dá ao ego notícias de todas as ocorrências importantes nas operações mentais. E a vontade, dirigida por essas informações executa o que o ego ordena, além de modificar tudo aquilo que procura se realizar espontaneamente.

Mas se o ego se sentir apreensivo se rebela contra os limites do poder em sua própria casa, a mente. Os pensamentos emergem de súbito, sem que se saiba de onde vêm nem que se possa fazer algo para afastá-los. Portanto, a partir uma narrativa dúbia e reticente, Antônio Martins, enquanto crítico, confessa sucumbir dentro da obra de Brancatti.

Aliás, eu podia estender ao seguinte ponto minha lógica, que não deixava de ser loucura e ao mesmo tempo uma importante intuição: se Vitório dispunha de Inês, que tentava dispor de mim, Vitório estaria dispondo também de mim, caso eu me deixasse levar. E tive um receio que alguns poderão considerar como persecutório mas que revejo e revivo como justificado pelas circunstâncias. O de que alguém (Vitório? Lenita, como espiã de Vitório) poderia estar se ocultando atrás do biombo para nos espionar. E ainda que isso fosse um exagero, tanto Vitório como Lenita estariam presentes na própria Inês, que lhes transmitia, certamente, um relato pormenorizado de minhas opiniões e reações diante da obra de Brancatti e tudo o mais. (SANT'ANNA, p. 98).

Na sequência narrativa de CD percebe-se o drama existencial vivido pelo crítico Antônio Martins, entre a crítica imparcial à obra *A Modelo* e a parcialidade dos sentimentos que nutre pela arte, bem como quanto à significativa relação entre o enredo, a capa e a contracapa do livro. A capa reproduz o quadro *Pigmaleão e Galatéia*, de Jean-Héon Gérôme, enquanto a contracapa traz *As Meninas*, de Velásquez. Com algumas alterações em relação à obra original, tanto pelo romantismo quanto pelo jogo metacrítico de olhares, alternam posições um dentro do outro, efeito semelhante ao sem fundo do apartamento de Inês e ao fundo falso da obra de Vitório.

A imagem do corpo da mulher levou a personagem Pigmaleão do mito grego a uma obsessão. O mito de Pigmaleão foi escrito por Ovídio em seu livro *Metamorphoses* por ocasião de seu exílio por volta do ano 8 a.C. Nele Ovídio narra histórias de transfiguração, de deuses e de homens, entre ficção e realidade, e nos apresenta Pigmaleão, escultor e homem culto e importante da ilha de Chipre. Avesso às mulheres por considerá-las imperfeitas, certa vez imaginou em lavrar na pedra o corpo de uma que representasse a idéia da mulher perfeita. Ao terminar seu projeto percebeu que sua criação era parecida com Vênus, considerada pelos antigos gregos e romanos como a deusa do erotismo, da beleza e do amor. Apaixonou-se então perdidamente pela imagem esculpida.

A tela *Pigmaleão e Galatéia* retrata a cena de um beijo de um homem em uma estátua em um ambiente parecido com um ateliê. Nele estão expostas outras obras artísticas, incluindo deuses e anjos, sendo que um deles aponta seu arco e flecha para o casal homem/estátua. Este espaço poético exprime um efeito de romantismo, um amor extremo por um ser que oscila entre o *status* de estátua e de mulher viva. Assim é o arrebatamento de Antônio Martins pela *Modelo Inês*, que vive e respira em um corpo de ficção e que transita entre a condição de mulher, musa, símbolo, simulacro e arte.

A presença de um ateliê, espaço destinado ao artista para compor sua obra, também é percebida no metatexto de Sant'Anna. Ele envolve e emoldura sua criação literária, realçando sua presença como se fosse também uma peça da instalação que ele deverá julgar a pedido de Inês.

O ateliê na capa se assemelha a um espelho que reflete o conteúdo da ficção narrada no livro. Ao se correlacionar as imagens da capa e da contracapa com o enredo do livro se pode observar Pigmaleão, artista apaixonado pela própria criação, qual Antônio Martins apaixonado por uma personagem fictícia.

No mito o que gera angústia no artista é o corpo criado que se encontra passivo; palavras de pedra, a figura não responde, não age, não move, está inerte e submissa ao seu amor. Para Pigmaleão resta o olhar vazio que ele pensa contemplá-lo. Assim é o ato amoroso descrito por Antônio Martins, em que Inês caíra em seus braços antes de aparentemente perder os sentidos e encontrava-se em uma passividade quase desmaiada.

A reprodução de *As Meninas* na contracapa do livro traz novamente a figura do artista pintor. No entanto, agora o enfoque recai sobre o criador, e não sobre a criação, momento que retrata o pintor voltado para o observador. O modelo, no entanto, não aparece, está projetado no espectador, pois o pintor, de olhar fixo para frente, parece buscar o olhar de quem o observa.

Na análise de *As Meninas* feita por Michel Foucault este afirma que o lugar do modelo, atendendo a exigência do olhar do pintor, é exatamente aquele onde se encontra o observador. Por esta primeira operação do olhar, todo observador que se ponha em frente ao quadro figura como modelo do pintor. Porém, este deslizamento do segundo objeto da representação — o primeiro é a própria cena onde o pintor se representa a pintar um quadro — o segundo quando se atenta para um espelho no plano mais recuado do quadro, onde se pode distinguir a imagem do Rei Filipe IV e de Dona Mariana, sua esposa. O reconhecimento de tais personagens cerceia o deslizamento. Mais que isso, o reconhecimento das personagens históricas no quadro de Velásquez nomeia, segundo Foucault, o lugar de onde se observa a segunda representação, assim como converte o referido espaço naquele de onde se confere unidade a toda a representação e, portanto, a sua observação. Assim, a situação de ser visto ao mesmo tempo que se vê — primeira representação — toma lugar na representação total, que volta a se fechar na moldura do quadro segundo o ponto de vista do rei.

O jogo continua, agora na contracapa de CD. O quadro não mais reflete rei e rainha, mas outro quadro, o mesmo que figura na capa do livro. Nele está reproduzida a imagem de um homem que abraça uma escultura de mulher. Contudo, na reprodução do mesmo quadro na capa de CD se pode reconhecer, refletido ao fundo, o quadro de Velásquez. Assim, o que se tem é o quadro de Velásquez refletindo, ao fundo, o quadro de Batista da Costa que, por sua vez, reflete, ao fundo, o de Velásquez. Quando se foca o olhar diretamente para o ponto narrativo em que Antônio Martins estupra Inês, logo após aquele reconhecer no apartamento e nos seus objetos a obra de Vitório Brancatti, tem-se aí o equivalente da imagem do quadro que se reflete no fundo de *As Meninas* em sua versão reproduzida em CD. Assim, as personagens refletidas no espelho no fundo do quadro são, em uma analogia ao texto, o crítico Antônio Martins e *A Modelo Inês*.

O que traz luz para o problema da trama é o fato de a ‘mulher’ que o homem abraça no quadro não ser uma mulher e sim uma representação, uma escultura que representa uma mulher. Então, levando-se adiante a analogia, pode-se dizer que a obra — a performance em sua totalidade — de Vitório Brancatti representa o enlevo amoroso do crítico teatral Antônio Martins com *A Modelo Inês*. Sendo a representação, no caso de *A Modelo*, a personagem de Maria Inês de Jesus, a extensão da obra de Brancatti. Neste sentido, o próprio crítico Antônio Martins também se reduz à representação de si no interior da obra do artista à medida em que, seduzido pela personagem, decide cometer o *crime delicado* no interior da instalação de Brancatti, no espaço *domus*/poético de seu rival.

Constata-se assim, que passei a fazer parte, em definitivo, da obra de Vitório Brancatti. 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 condenação. Momentos em que um ser humano, no caso o que escreve este relato, sabe que não pode deixar de ser que ele é, ou mais ainda do que isso — apesar de dirigido, talvez, por forças que o ultrapassam —, quer ser exatamente quem é. (SANT’ANNA, 1997, p. 131).

Podemos observar que o ato que culmina na acusação de estupro acontece após o crítico reconhecer, no apartamento de Inês, a obra de Vitório Brancatti, tal como o olhar do artista pintor que contempla o momento da criação. O jogo de ambiguidades e incertezas é tão perturbador que resulta impossível saber se o estupro ou posse que Antônio perpetra ou exerce é sobre Inês ou dentro do quadro-vivo em que ela é outra personagem.

Inês é uma personagem vista pela primeira vez no Bar Lamas. Antônio Martins reencontra-a como segunda personagem agora dentro de um quadro vivo de Brancatti: '*A Modelo*'. Esse *encadrement*, essa história dentro da história a primeira ficcional, a segunda pictórica e a terceira fruto da produção textual. Antônio Martins desliza no terreno ambíguo das projeções, nesse conceito abstrato que é o eu, na dupla figura de uma personagem sucessivamente ativa e angustiada.

Importa observar que Antônio Martins, ao construir esta outra figura do eu, passiva e angustiada, utiliza-a para se defender das excitações perigosas que provêm do isso e do mundo exterior. Excitações estas que, segundo Nasio, em *O prazer de ler Freud*, "estimulam o eu de modo direto ou indireto." (1999, p. 79). Mas seja qual for o tipo de excitações percebidas pelo eu, este sente as exigências do isso como um perigo ameaçador que o angustia. Antônio Martins se angustia porque responder a excitações tão intensas equivaleria a desaparecer, sucumbir, encerrar-se dentro da obra de Brancatti, deixar de ser impotente diante do Outro e de si mesmo.

Primeiro, ocorreu ou não?, E se, tendo se configurado como estupro, não terá sido um gesto condenável ou na realidade positivo por salvar a moça da suposta sujeição involuntária à perversão estetizante de Vitório, que se compraz em ter uma deficiente física como personagem de sua instalação?. A partir daí Antônio tenta captar as verdades que cercariam essa história tão ambígua e obscura por meio da construção do relato, salvando-se perante a si mesmo através e no tribunal da linguagem.

Às vezes o protagonista fala como crítico, às vezes como ficcionista, outras como investigador, depois como um adolescente apaixonado. Algumas vezes parece se justificar, tentar entender o que houve, fazer do relato não se sabe se uma forma pública de punição pela autoexposição potencializada. Ou ainda, recordando tudo pelo puro prazer de reviver os acontecimentos, buscando ‘a verdade’ ou a essência da história, que assume como principal motivação do ‘relato’. Ora se refere ao texto como um neutro ‘relato’, ora como ‘peça escrita’, como ‘narrativa’. Dir-se-ia que essa hibridez do registro narrativo se deve tanto à profissão do protagonista — que é homem especulador, analítico, que precisa considerar as diferentes explicações possíveis para uma mesma questão, quanto à própria natureza ambígua do enredo.

Na verdade, lá como aqui — na obra de Brancatti e neste relato — encontra-se o absurdo, a loucura da arte, essa tentativa ansiosa, e às vezes vã, que nos alucina, de, à parte toda a 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, p. 132).

Quanto ao crime cometido na e da obra, talvez o narrador o tenha cometido por ter se fixado no interior e não no exterior dela. Nas dobras do texto, deixa-se sucumbir como crítico diante de sua ‘emotividade aliciadora’ que o impedia de criticar, ou manter-se imparcial ante a obra de Brancatti. Observa-se que Antônio Martins, muito mais que uma elaboração crítica, deseja a obra na figura de Inês, que, apesar de todos os sinais de sedução, não deixou claro seu desejo ou jamais algo que o incentivasse a fazer o que fez, ainda que delicadamente.

Ao contrário, durante toda a narrativa, o que Inês enuncia de modo inequívoco é um pedido seu: uma crítica à obra pictórica. O que então acontece é a sedução pelo caráter mesmo do convite, irresistível a este narrador insólito: uma crítica. À natureza do texto crítico sobrepõe a crítica às obras tradicionais. Apenas as que se voltam para o fazer artístico são admitidas por este narrador confessional. Conflito sim, mas da gênese textual.

Desta forma, Antônio Martins, enquanto crítico, precisa ultrapassar o desejo do não-desejo, a repetição, a sedução em sua primeira modalidade, a dimensão ambígua e paradoxal do fascínio pela musa de Brancatti, que o conduz à paralisia do desejo, impedindo-o de dar continuidade à vida enquanto sujeito humano, fazendo-o instaurar no solo do desejo do outro, ou no espaço poético do outro.

Ao se colocar dentro da obra de Brancatti, Antônio Martins, insere-se nela e passa a fazer parte em definitivo desse texto polimodal e multirreferencial. Confessa saber menos que Inês: estaria ela desmaiada ou não, foi ou não ele um violador, sendo que nenhuma das hipóteses deixavam de seduzi-lo, um sedutor ou violador muito especial. O fato é que enquanto crítico usurpador de espaços e violador de regras, ao escrever sobre a instalação, ou quadro vivo, de que Inês se tornarA *Modelo*, expondo a si o que a circundou, com todas as ambiguidades, truques, contradições e divergências, torna-se coautor da criação de Brancatti, gerando sua própria e pequena obra, CD, pela qual se pode analisar a obra primeira.

## **2. Arte e representação: a narrativa confessional de Antônio Martins**

### **2.1. Inês: concepção simbólica artística**

A sintonia da pintura, do teatro e da psicanálise em CD prima pelas relações interculturais e pela contemporaneidade de sua obra, explorando as ambiguidades mediante um paroxismo singular, elevando-a a um nível metacrítico. Vistas à desorientação espacial e a polêmica, não se pretende apenas arte, mas integrar por fronteiras bastante fluidas à vida cotidiana; desafiando o leitor-espectador a tomar, ou dela fazer parte. Trata-se de uma arte mutável, dinâmica, que perturba e desestabiliza o sujeito até o mais profundo do ser, transformando-o em coisa, porque o trata como puro objeto, ao passo que a obra mesma se quer como sujeito.

O enredo de CD consiste em um triângulo perversamente amoroso construído à maneira de Antônio Martins, que cria um embate crítico e uma reflexão sobre a arte, assim como os diálogos e as fronteiras que as separam da crítica e da vida cotidiana. As personagens são Vítório Brancatti, um escritor obscuro de meia idade, Inês, sua musa e modelo, manca e cheia de imperfeições, e Antônio Martins, crítico de arte que supostamente a ama e a estupra. A narrativa toma as proporções de um processo de autoinvestigação em que o narrador-personagem, na tentativa de se defender, nega todos os preceitos da lucidez e a imparcialidade inerente ao papel do crítico.

O quadro de Brancatti, '*A Modelo*', que deixa exposta a intimidade da musa imperfeita. Ela deitada em sua cama, seminua, e, ao seu lado, uma muleta deixa-a instalada como quadro-vivo, do tipo que se equilibra na linha tênue entre uma grande arte, arte do sublime, e o mero engodo intelectualizado. Percebem-se ambas a um só tempo.

Ousada no sentido de que o quadro exposto descobre a intimidade de Inês e logo se observa que mais do que uma personagem, precisa-se de um espectador para que se complete sua Imago, assim a própria obra, na tentativa de se constituir como sujeito, necessita de um outro a quem se possa revelar.

Pois ao atingirmos o que poderia ser chamado de sala, fui assaltado por aquela sensação, vizinha da loucura que iria estigmatizar-me daí em diante, de que eu não penetrava num cômodo real, e sim num espaço preparado, onde havia algo de falso, que transcendia a mera decoração de um apartamento para tornar-se alguma coisa mais, como, por exemplo, um cenário, ou, mais abissalmente, o interior de um quadro, naturalmente de Vitório Brancatti. (SANT'ANNA, p. 94).

Esse dissimulado romance se destaca pela estética da desorientação, confirmando sua ambiguidade com toda a sua crise de valores e de prestidigitação, como o efeito de fundo sem fundo estampado logo na capa e na contracapa do livro, em que dois quadros, *Pigmaleão e Galatéia*, de Jean-Héon Gérôme, e *As Meninas*, de Velásquez, tanto pelo romantismo artístico daquele, como pelo jogo metacrítico de olhares deste, alternam posições, um dentro do outro, efeito semelhante ao sem fundo do apartamento de Inês e ao fundo falso da obra de Vitório.

A composição literária de CD surge do entrelaçamento entre o provável e o improvável, velando e revelando a certeza da impossibilidade de se estabelecer qualquer que seja o sentido. Ao ultrapassar a língua, característica da obra em questão, e também característica do sujeito psicanalítico, que, afastado de sua verdade e desejo, é incessantemente reenviado no real da falta, a narrativa se constitui dialogando com a crítica, com a linguagem, com o sujeito e com a arte.

Ao jovem dramaturgo, eu indicava, não sem ironia é claro, a saída a que ele próprio recorrera para escapar de sua prisão. A janela. Não de maneira trágica e melodramática como o fizera, aliás antecipada pela óbvias folhas secas, de inspiração europeizada, que eram vistas a cair intermitentemente, através da referida janela, quando a ação ou inação da peça se dava durante a tarde, não bastasse o título da obra: Folhas de outono. 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 caixinha 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 história se desenrolou. (SANT'ANNA, 1997, p. 19-20).

O mar da linguagem CD se deixa navegar, eternamente, como um barco cambaleante, assim como o sujeito barrado, o ser faltante, engendra o acerto por intermédio do erro. Sua vocação dialética: dizer mais do que diz a linguagem, ir além dos conceitos e das divisões verbais, utilizando-se de representações de qualquer natureza, signos e símbolos, propiciando sensações de todos os sentidos por meio de sua narrativa. É o que se pode apreender da narrativa do crítico Antônio Martins ao se perceber imerso em signos táteis, visuais e olfativos que constituíam o quarto da personagem-musa Inês.

Tão logo me levantei 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* (grifo meu). 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, p. 24).

O ato fenomenológico da arte pictórica assume proporção enorme se comparada à arte literária. A lembrança do cheiro da tinta se sobrepõe à descrição do quadro, entretanto, a intertextualização remete ao livro *Em busca do tempo perdido - As madeleines embebidas em chá*, à “memória involuntária”, em Proust, a experiência sensível que a felicidade extratemporal suscita por meio da atualização temporal do passado no presente (coexistência temporal, sem linearidade conológica).

Depois de anos sem comer o tal doce, Proust aceita, contra seu hábito e por acaso, as singelas madeleines – oferecidas agora por sua mãe. À primeira vista, o bolinho molhado no chá não lhe recordava coisa alguma, até ser levado à boca. “E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho demadeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray...”, narra Proust (2006, p. 40). A “pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente

sensual” (idem, p. 40) trouxe à tona um conjunto de memórias congeladas. Os doces umedecidos evocaram a infância, os dias passados na casa dos avós em Combray, as noites de verão, as visitas de um vizinho à noite – as quais impediam sua mãe de ficar ao seu lado e lhe desejar boa noite, causando-lhe desespero. No posfácio da versão de Em busca do tempo perdido, Volume I – No caminho de Swann –, o tradutor Mário Quintana afirma que essa lembrança involuntária, enterrada sob diversas camadas de esquecimento e indiferença, revela a Proust “uma outra possibilidade de acesso ao passado e a suas riquezas insuspeitas”. A partir da primeira sensação após degustar o bolinho, Proust parte, portanto, para uma abordagem mais ampla da memória gustativa: “[...] quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas [...], o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações”.

Como Marcel Proust, Sant’Anna, com uma extrema diversidade de sentidos que se revestem em termos tais como sinestesia, símbolo, simbólico, simbolismo, simbolização, função simbólica, tenciona discutir sua natureza, e o emprego que Freud faz de alguns deles, para que se possa adentrar aos caminhos da interculturalidade através da narrativa de CD e estabelecer referenciais para analisar a personagem-modelo Inês como concepção simbólica artística.

Segundo Pierce, em *Semiótica* (1977), um símbolo possui inúmeros significados dos quais o caráter metafórico consiste em determinar seu interpretante, de tal forma que todos os signos convencionais, como palavras, livros, pássaros e outros podem ser observados como símbolos. Logo, “O símbolo se aplica a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra; em si mesmo, não identifica essas coisas. Mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra.” (PIERCE, p. 73).

Considerando a distinção feita por Pierce entre ícones, índices e símbolos, verifica-se que um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa seu objeto. Em função de sua relação com o objeto, um signo pode ser denominado índice, ícone ou símbolo.

Um símbolo é um signo naturalmente adequado a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices, que possa, sob certos aspectos, a ele estar ligado, é representado por um ícone com ele associado. (PIERCE, 1977, p. 71-72).

Um signo é denominado índice quando mantém uma relação direta com o objeto que ele representa, já o ícone não possui uma relação dinâmica com tal objeto, apenas se assemelha às qualidades de deste. Ao contrário dos índices e ícones, os símbolos não são procuradores de seus objetos, sua relação é convencional e arbitrária. Este, por sua vez, “[...] está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria.” (PIERCE, 1977, p. 73).

Na confluência do texto literário com a psicanálise, Freud (1980) resgata o complexo de castração dos subterrâneos da escritura. Em *Escritores criativos e devaneios*, lança as bases para a adoção de um paradigma estético na psicanálise ao considerar a arte e o brincar infantil não só como fontes de inspiração e maneiras de recriar permanentemente novos objetos de satisfação erótica, mas de recriar a si mesmo. A partir da investigação da obra freudiana, Lacan (2005) abre um leque para a investigação das obras literárias quando aborda o texto pela via do real, disso que não cessa de se inscrever e insiste em revelar as fraturas do simbólico. O crítico Antônio Martins, ao se deparar com o quadro que possui como musa inspiradora, Inês, percebe-se enredado dentro de sua própria trama existencial. Está entre a racionalidade e a emoção, e a impossibilidade de se apoderar, ainda que no imaginário, de seu objeto de desejo, Inês, concepção simbólica da arte.

Desde as primeiras incursões acerca do pensamento psicanalítico ficou evidente, em Freud, a estreita conexão entre suas teorias e as artes; elas sustentaram os pilares de suas teorizações. Quanto ao inconsciente, partiu da proposição de que o eu não é mais senhor em sua própria casa, visto que este governa, subterraneamente, grande parcela de nossas ações. Acrescente-se a isto o fato relevante de que a construção do pensamento freudiano se faz acompanhar também das lembranças de suas experiências autobiográficas. Aí reside sua originalidade, relacionada a cada tema em questão, o que provoca a quebra do dualismo entre ficção e realidade por meio de uma nova junção, as fronteiras entre ficção e biografia, ao ficcionalizar, às vezes, sua autobiografia.

Sempó, procurando razões análogas ao nascimento da psicanálise, faz referência a fragmentos da obra *A interpretação dos sonhos*, na qual Freud relata uma confidência feita por seu pai:

Chego por fim ao acontecimento da minha juventude que pesa ainda hoje sobre todos os meus sentimentos e todos os meus sonhos. Devia eu ter dez ou doze anos, quando meu pai começou a levar-me a passear e a ter comigo conversas sobre as suas opiniões e as coisas em geral. Um dia, para me mostrar quanto o meu tempo era melhor que o dele, contou-me o seguinte facto: Uma vez, quando era jovem, na terra em que tu nasceste, saí de casa num sábado, bem vestido, com um boné de pele novinho. Cruzou-se comigo um cristão; -com um golpe, atirou-me o boné para a lama e gritou: 'Judeu, desce do passeio' - 'Que é que fizeste?' - 'Apanhei o boné' disse meu pai com resignação. (SEMPÓ, 1969, p. 9).

Segundo o autor, a sobriedade com que Freud conta este episódio de sua adolescência em nada deixa transparecer a emoção que naquele momento tal confidência deve ter suscitado. No entanto, pode-se calcular a intensidade dessa emoção perante a queda da imagem respeitada de seu pai.

Todavia, esta ação, com efeito, irá se prolongar durante toda a vida de Freud, sob a forma de uma criação, que, ao mesmo tempo em que, revela o desejo inconsciente da morte do pai, constituía uma reparação, até mesmo uma vingança, da afronta sofrida por ele próprio. (SEMPÓ, 1969, p. 9).

Considerados tais relatos, pode-se imaginar a psicanálise como consequência do juízo de Freud sobre seu pai, o que ele só ousou formular mais tarde; juízo este reprimido, já que apenas podiam subsistir a admiração e o respeito que devia ao seu pai. Correlacionado ao enredo de CD, este foi desenvolvido a partir da imagem que Antônio Martins possuía de Inês e dos diálogos que emanaram a partir destas relações. O crítico, na tentativa fingida de se defender de um ‘crime delicado’, elabora uma narrativa metaliterária que lhe permite discutir o teatro, a teatralidade, a pintura, a literatura e a crítica, gerando assim sua própria e pequena obra.

Nascendo em meio à tentativa do crítico em se perpetuar literariamente. CD surge desfazendo as fronteiras entre o corpo e a alma, entre o esporádico e o cotidiano, entre a inocência e a perversão, tornando-se, dessa forma, um bebê escandaloso. Obra complexa e multifacetada, ainda que filha ilegítima do romance de Antônio Martins e Inês, e talvez alimentada pela própria persistência da musa dissimulada em resistir às tentativas de sedução do crítico.

O foco das descobertas de Freud é a sexualidade; a despeito de uma visão puritana que ainda pairava pela sociedade vienense desde a época vitoriana. Sua concepção de sexualidade escapa à visão vigente naquele contexto: a sexualidade não se refere apenas a um corpo anátomo-biológico — território da necessidade, mas a um corpo fantasmático — objeto do desejo. E Freud amplia suas fronteiras, deslocando a sexualidade da relação de necessidade para com o objeto, colocando-o no campo das pulsões, com suas diversidades de objetos e fantasias que se tornaram o palco do desejo inconsciente. E ainda mais, desloca a sexualidade para a infância, busca nela as origens daquilo que atravessa o normal e o patológico.

A questão simbólica nos sonhos não recebeu, de início, grande importância por parte de Freud. Graças à influência de Wilhelm Stekel ele se propôs reformular a apresentação inicial do tema, introduzindo, na quarta edição de *A interpretação de sonhos* (1914), uma nova seção

sobre o simbolismo. A importância menor atribuída ao simbolismo antes desta data se deve à oposição feita por Freud por ocasião da primeira edição da *Traumdeutung*. Entre a interpretação simbólica e o método de decifração, ele considerava que o método estava mais próximo do método psicanalítico.

O primeiro emprego feito por Freud da noção de símbolo está em um artigo seu de 1894, *As neuropsicoses de defesa*. Freud utiliza o termo como sinônimo de ‘sintoma mnêmico’ ou ‘sintoma histérico’. Isso significa que o fenômeno em questão funciona como ‘símbolo’ de um traumatismo patogênico (FREUD, ESB, v. III, p. 61). Ao apresentar o caso de Elizabeth von R., Freud escreve que poderíamos supor “que a paciente fizera uma associação entre as suas impressões mentais dolorosas e as dores corporais que sentia, e que agora, em sua vida de lembranças, estava usando suas sensações físicas como símbolo das mentais.” (ESB, v. II, p. 193).

Ele esclarece que o emprego do termo ‘símbolo’ como sinônimo de ‘sinal’ se dá ao fazer das lembranças de Elisabeth von R. um mero sinal temporal de um acontecimento traumático. Nesse caso, o código que permitiria decifrar o ‘símbolo’ é absolutamente privado, individual, nada tendo de universal. Um sinal dessa espécie não pode ser interpretado simbolicamente; a única forma de chegarmos ao seu significado seria mediante as associações feitas pelo paciente, já que apenas ele detém a chave que permite articular o sinal e o sinalizado. Paralelamente a esse primeiro emprego da noção de símbolo, Freud usa o mesmo termo com um sentido que já demonstra certa independência com relação ao sentido de ‘símbolo mnêmico’, antes denominado ‘ato sintomático simbólico’, do qual nos oferece um excelente exemplo em *A psicopatologia da vida cotidiana*. (cit. p. LORENZER, 1976, p. 17).

Na obra *Freud e o Inconsciente* (2009), Luiz Garcia-Roza levanta a importância do simbólico na constituição do inconsciente e, portanto, do sujeito psicanalítico, elevando-o ao *status* de elemento precípua para gênese do inconsciente. Desta maneira, o acesso ao

simbólico é condição primeira para a constituição do inconsciente e, por consequência, do consciente. A imagem consciente, ao representar a coisa, revela palavra que pertence a ela, ao passo que a imagem inconsciente é a representação da coisa apenas. O sistema inconsciente possui as catexias da coisa dos objetos, as primeiras e verdadeiras catexias objetais; o sistema Pcs ocorre quando essa representação da coisa é hipercatexizada por meio da ligação com as representações da palavra que lhe correspondem.

A linguagem, logo, é instrumento do consciente e não do inconsciente, ela é a 'clareira do ser', embora constituída, sobretudo, das representações imagéticas, deixa a linguagem restrita ao campo do pré-consciente-consciente. O inconsciente e o consciente se estruturam, ou seja, formam-se por efeito de um mesmo ato e não o segundo como fenômeno do primeiro. A aquisição da linguagem permite o acesso ao simbólico e a consequente clivagem da subjetividade. Em CD o narrador-protagonista faz a seguinte leitura do apartamento de Inês:

E o que vi, [...] foi a imagem de um biombo. Com suas propriedades de velar ou 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 subliminar em minhas recordações, mas suficientemente materializada para incluir uma perna atrofiada, contrastando com a outra sadia, forte e, porque não dizer, bela. (SANT'ANNA, p. 25).

A partir da imagem unificada do Outro que eu o sujeito me apreende como corpo unificado. O mesmo ocorre com o desejo, em seu estado de confusão original, ele vai aprender a se reconhecer a partir do outro, isto é, a partir de desejos e ordens que a criança deverá reconhecer como pertencentes aos adultos.

Nessa primeira fase de constituição do desejo, que é a fase do imaginário, o desejo ainda não se reconhece como tal. É no outro ou pelo outro que esse reconhecimento se concretiza, ou seja, em uma relação dual especular que o aliena nesse mesmo outro. Assim, no estado

especular, ou o desejo é destruído ou destrói o outro. É este sentimento de destruição do outro o que suporta o desejo do sujeito. Confrontação radical que posterga a relação do sujeito com o outro a uma destruição inevitável se não fosse a emergência do simbólico. Se no modo de relação imaginária o desejo do sujeito era forçado a se alienar no outro, a partir da emergência do simbólico ele pode ser mediado pela linguagem. O sujeito lacaniano, por conseguinte, é o sujeito da fala. Como elemento de mediação linguística que forçosamente quer ser admitido como sujeito, ele é capaz de mentir, de ocultar, isto é, ele é distinto do que diz.

Como o sujeito lacaniano, Antônio Martins, ocultando-se na profissão de crítico, deseja ser admitido por Inês. Enquanto sujeito homem, ele não se percebe retribuído com relação ao afeto que supostamente nutre por Inês, muitas vezes, por ele, nomeado amor. Simultaneamente se sente traído por Vitório Brancatti, que a mostrou seminua, sentada em um tamborete, em seu quadro '*A Modelo*'. Diante do fracasso do sujeito enquanto homem resta a ascensão, pela mediação linguística, do sujeito crítico, e para tal, mente, maldosamente engana e se deixa enganar.

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 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 estivesse desacordada, talvez em coma – voltou a tomar-me, provocando-me quase pânico, não estivesse eu habituados a certos exageros de um culpa visceral, com certeza exacerbada pela desproteção e fragilidade de uma mulher... manca. Pronto, eu pronunciara para mim próprio, pela primeira vez, a palavra. Pronto, eu pronunciara para mim próprio, pela primeira vez, a palavra. (SANT'ANNA, p. 25-26).

O ponto central do pensamento de Lacan concede ao simbólico o papel de constituinte do sujeito humano. Antes dele, Cassirer (1945) já havia proposto que, em lugar de definirmos o homem como um animal racional o definíssemos como um animal simbólico. Para Cassirer, esta função possibilita, ao indivíduo, constituir seus modos de objetivação, sua percepção, seu discurso.

Estamos imersos no simbólico. Entre a ideia platônica e o Édipo freudiano a diferença é menor do que pensamos. Em ambos os casos estamos lidando com estruturas que são o fundamento último dos acontecimentos e o princípio de sua inteligibilidade. Mas não será mesmo assim? Não é o homem esse animal simbólico de que nos fala Cassirer? Não é pelo simbólico que o homem se constitui como homem rompendo com a natureza? Não é esse mesmo simbólico que possibilita a comunicação e, portanto, a intersubjetividade? Não é pela participação-reminiscência de um mesmo modelo, de uma mesma estrutura, que podemos superar o solipsismo a que estaria condenada a subjetividade individual? Enfim, não seria o projeto platônico o próprio projeto do homem? (GARCIA-ROZA, 2009, p. 12).

O simbólico é o mediador da realidade e, simultaneamente, o constitui como indivíduo humano. Seguindo a direção apontada por Cassirer, o simbólico como caráter diferencial do humano, o que rende homenagem a Freud como um dos iniciadores da concepção ôntica. A originalidade de Lacan, neste ponto, não reside em afirmar o condicionamento simbólico do homem, mas a maneira como, a partir de contribuições retiradas da linguística e da antropologia estrutural, ele vai 'reler' Freud e assinalar os vários níveis de estruturação do simbólico, bem como a formação do inconsciente pela linguagem. Cabe salientar que o estruturalismo sob o ponto de vista de Lacan se deve, em grande parte, a Saussure e aos estudos do antropólogo Lévi-Strauss, ambos influenciaram sua leitura sobre os textos freudianos.

Segundo Jorge, na obra *Lacan, o grande freudiano* (2005), Lacan redige, em 1953, um longo artigo intitulado 'Função e campo da palavra e da linguagem em psicanálise', descrevendo a psicanálise como "uma experiência da palavra plena, que vem a substituir a palavra vazia." (JORGE, 2005, p. 45). Ele não só insiste na exterioridade do simbólico em relação ao homem, mas também na sua sujeição ao discurso.

Lacan desenvolveu a lógica do significante para construir uma teoria sobre a relação entre inconsciente e linguagem. O significante é a unidade mínima do simbólico e tem como característica o fato de jamais parecer isolado, mas sempre articulado com outros significantes. O que produz o processo de significação é a articulação entre os significantes, constituindo, assim, uma cadeia. Jorge (2005, p. 46) salienta que “embora o discurso seja efeito de uma operação significante, ele só pode ser representado no intervalo de dois significantes. Logo há alguma coisa nele que escapa à sua representação”. Em CD, Antônio Martins, na tentativa de rememorar os instantes em que estivera ao lado de Inês, o faz por meio de projeções, sensações e imagens sobrepostas, evidenciando que a ‘verdadeira realidade’ é impossível de ser alcançada pelas palavras.

E na cena que eu ia reconstruindo – ou fabricando – imerso em meus pensamentos, já no vagão do metrô, havia um instante em que Inês se ocultava atrás daquele compartimento de sonho, fazendo meu coração disparar na expectativa de que eu visse, uma a uma, as peças de roupa sendo jogadas sobre as bordas do biombo, como num filme ao qual se dá sequência segundo o desejo, para depois ela surgir, semidespida ou nua, revelando-me de um só golpe desafiador os seus segredos muito especiais. Mas a cena se recusava a realizar-se assim, e o que os fragmentos de minha memória me devolviam era apenas a visão de uma Inês de olhos fechados, descansando sobre uma espécie de sofá sem encosto no meio da sala – e vestida com um penhoar ou quimono que quase lhe cobria os pés. Enquanto eu, contemplando-a de uma poltrona, bebia e escutava música, encantado com essa intimidade com a moça num espaço em que a figura animada de um biombo teria apenas sugerido – e explicado – uma seminudez, um devassamento, como o que me fora revelado, oferecido, nesta manhã. E se Inês houvesse se esgueirado para trás do dito biombo, teria sido somente para trocar, de relance, a calça comprida e a blusa com que fora ao restaurante por aquela peça de roupa mais confortável, isso se ela não tivesse feito no banheiro ou em algum quarto, embora aquele apartamento me sugerisse, estranhamente, como constituído de um único e extenso cômodo [...]. (SANT’ANNA, p. 30).

A letra não é a falta a que se refere Lacan, mas a representação da falta. As primeiras letras são inscritas em uma fase da vida infantil muito anterior ao ingresso no simbólico e, portanto, à aquisição da linguagem. A letra é uma marca que fixa uma falta, um vazio; é um significante abstrato, inscrito no inconsciente — entendido aqui no sentido descritivo — e se referindo a uma experiência originária de prazer ou de desprazer. Vazio este que, uma vez inscrito no insciente, vai revelar uma falta, ainda que literariamente, como se verifica na confissão de Antônio Marins ao tentar compreender/justificar os acontecimentos ocorridos em sua suposta relação com Inês.

Uma espécie de buraco negro na mente não me permitia alcançar o grau de profundidade que haviam chegado as nossas relações, embora a expressão ‘buraco negro’, que me veio ao pensamento, assim como ‘profundidade’, me fizessem estremecer. De medo? De culpa? De desejo? De frustração lamentável? [...] Fui tomado por náusea repentina, associada àquele odor e ao gosto e álcool em minha boca, e tive que me debruçar sobre o vaso, praticamente rasteando nos ladrilhos, a fim de aliviar o enjôo adocicado em minhas entranhas. Havia, estranhamente, uma espécie de alegria nessa abjeção de estar caído sobre o piso do banheiro e vomitando. Como se eu me libertasse, me esvaziasse de algum veneno, deixando-me vazio para outras sensações e visões. E o que eu vi, enquanto acionava a descarga, já me sentindo melhor, apesar de ofegante, foi a imagem de um biombo. (SANT’ANNA, p. 24-25).

O sujeito é compreendido por Lacan como um termo simbólico, seu domínio se estende sob duas vertentes: a palavra e a linguagem. A palavra que permite ao indivíduo superar a disputa mortal que caracteriza a relação dual imaginária. É a palavra, como medidora, que possibilita o reconhecimento do outro e a superação do simples desejo de destruição. A linguagem, outra vertente do simbólico, é colocada em uma relação de exterioridade em relação ao sujeito, isto é, como um conjunto estrutural independente do indivíduo que fala. Essa tal exterioridade da estrutura em relação ao sujeito que Lacan nomeou de o outro.

Ora, o que nos dizem Freud e Lacan é que esse sujeito, que se pensava até então absoluto, é atropelado por outro sujeito que ele desconhece e que lhe impõe uma fala vivida pelo sujeito consciente como estranha, lacunar e sem sentido. O que é indicado por essas formações

lacunares é o lugar do Outro (com O maiúsculo) onde, segundo Lacan, situa-se a cadeia do significante e onde o sujeito aparece. Esse Outro é a ordem inconsciente, ordem simbólica, que se distingue do outro (com o minúsculo) que é o semelhante, o outro sujeito. É a partir do Outro, o rival – entendido como um lugar simbólico, de certa maneira, externo ao sujeito, que podemos entender a diferença entre o ego e o eu.

O que é, portanto, esse Outro? Ego contra o qual se bate o ego consciente? Estaria Freud defendendo a teoria do duplo ego, algo semelhante a uma teoria da dupla personalidade? Seria esse Outro uma espécie de gênio maligno cartesiano que impele o ego para o erro? “Qual é, pois, esse Outro a quem sou mais ligado que a mim, visto que, no seio mais consentido de minha identidade a mim mesmo, é ele quem me agita?” (LACAN, 1978, p. 255).

Ele não pode ser apenas instância, mas a ordem simbólica, constituída pela linguagem e composta de elementos significantes formadores do inconsciente. O Outro é ainda a lei do desejo, razão pela qual toda relação é dual, o que significa dizer que ela é regulada pela ordem inconsciente (CLÉMENT, 1975). O ego, ao contrário do que se supunha, não é o lugar da verdade do sujeito, contudo, é a imagem que o sujeito tem de si mesmo. Na situação de análise, o ego se manifesta como defesa e lhe confere uma função fundamental: a do desconhecimento. Em sua origem, o ego (*moi*) é anterior ao eu (*je*), e tem seu primeiro esboço constituído no imaginário. O eu, por seu lado, é um termo verbal, seu uso é aprendido em referência ao outro, que é uma realidade falada, constitui-se inicialmente em uma experiência.

Antônio Martins, em CD, faz uma leitura de si a partir do momento em que conheceu Inês, fazendo referência a outro e ao Outro que, enquanto desejo e desconhecimento, aniquila-o, desperta sentimentos desconexos e contraditórios.

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 alegria, uma abnegação, e compaixão pelo ser amado? [...] Mas existe algo mais forte que a razão, aniquilando o crítico dentro de nós. E nesse momento em que associava em mim, à figura do biombo, a palavra amante, fui acometido pelo medo, 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, p.31-33).

A partir das relações dialógicas entre o inconsciente freudiano, o simbólico lacaniano, a constituição do sujeito psicanalítico, e da mediação linguística inconsciente, percebe-se que a linguagem se compõe juntamente com o signo ideológico em todos os seus domínios, pois se ligam à possibilidade de um real que está em constante movimento de transformação.

É importante ressaltar que o conceito de sujeito psicanalítico não pode ser confundido com o de indivíduo — do latim, *indiviso*. Logo, opõe-se à noção de unidade, remetendo sempre para uma constante divisão. Portanto, o sujeito da psicanálise “está sempre deslizando em uma cadeia de significantes.” (JORGE, 2005, p. 46).

Observa-se, a partir da interculturalidade de CD, a estreita correlação entre língua e sociedade, onde a primeira suporta várias significações internas. No entanto, o discurso, mediado pela linguagem, almeja o simbólico, visto que é palavra, e por isso carrega, invariavelmente, uma carga ideológica do todo a que se relaciona ao seu criador e a sua criação, transportando, invariavelmente todos os seus valores pessoais, sociais e culturais. Na verdade, o discurso simbólico, o inconsciente se constitui, essencialmente, pela mediação linguística. Assinalando a palavra como instrumento da consciência interior que acompanha o processo de criação, pode-se inferir a inexistência de um texto ou discurso tendo como base somente a neutralidade, como se pode observar no fragmento a seguir:

O desvio – e não uso essa palavra casualmente – estético e de outra ordem, porém, se denunciava naquele realismo bruto com que Inês era devassada em sua intimidade, não propriamente por se surpreender seu sexo em uma zona de sombra, mas por invadi-la naquela outra área muito mais recôndita e interdita de um estigma físico, que era a causa de ela estender a perna, expondo então a sua zona de sombra e associando uma coisa à outra. Quanto ao biombo, se contribuía para velar e tornar mais “poética” a cena – cingindo de uma auréola de inocência *A Modelo*, que, atrás daquele compartimento, não estaria supostamente se percebendo observada [...] –, não conseguia disfarçar, agora de uma perspectiva do pintor e sua obra, e de quem a visse, aquela vulgaridade voyeurística que se observava nas capas de certas publicações ou gravuras, não exatamente pornográficas, mas de um gênero que visa despertar sensações eróticas legitimadas por um romantismo suspeito que os mais incultos e ingênuos poderiam tomar como “artístico”, a se manifestar numa pureza quase virginal no rosto de Inês, capturada em sua solidão e melancolia físicas e espirituais, no entanto, cruamente invadidas pelo olhar de alguém que não teria como se achar presente naquele espaço [...]. (SANT’ANNA, p. 89-90).

O romance se desconstrói sob o olhar de seu narrador-protagonista Antônio Martins que, por meio de uma narrativa ousada, vela e, ao mesmo tempo, revela intimidade com suas personagens, em um texto que, para existir enquanto discurso, mais que de personagens, necessita de um leitor-espectador a quem possa se confessar. Narrador confessional, portanto. Ele se projeta no leitor idealizado: crítico, idôneo, imparcial, no entanto, incapaz de perdoar ou de puni-lo.

Desculpas? Talvez, porque a par de todas estas razões práticas havia o medo. Pois a sequência de fatos que eu narrara para mim mesmo fora produzida por uma memória prejudicada, deixando vazios que possivelmente encobririam algum ato que minha mente não ousava trazer à tona. E, do recôndito dessa mente, teimava em surgir, a intervalos, a imagem – ou talvez eu devesse dizer a imaginação – de uma Inês nua ou seminua. Haveria alguma possibilidade de que eu a houvesse despido inteiramente? Não, não me parecia verossímil que minha audácia atingira esse ponto. Mas não poderia ter Inês se descuidado ao despir-se para pôr o penhoar, não se protegendo devidamente com o biombo, se lá atrás ela houvesse se trocado? Talvez sim, porque tal sugestão persistia em vir daquele compartimento, como também a memória olfativa da tinta, que desencadeara minha náusea, na manhã anterior, parecia proceder daquele mesmo espaço em que mais tarde eu penetrara e onde estaria, quem sabe, exposto um quadro. Desse quadro, se de fato ali se encontrasse, o que era plausível, não me restavam quaisquer imagens, como num sonho perdido. (SANT’ANNA, p. 38-39).

Antônio Martins é um crítico teatral bem conceituado que escreve uma narrativa romanceada, uma pseudoromance, um antiromance, na tentativa de constituir seu auto de defesa de uma acusação de estupro vinda de Inês, mulher frágil e manca com a qual teria um suposto relacionamento. O texto assume característica autoinvestigativa à medida que o narrador-protagonista se põe à prova: é o próprio investigador e o investigado, o que torna impossível de saber se é culpado ou inocente.

Percebe-se, pela narrativa de Martins, que há sempre um ponto de vista com o qual se comprometer, e este se desdobra, esconde-se através do artifício da construção. Esses são os protagonistas da narrativa atual, que são também seus narradores fingidos à moda de Fernando Pessoa; são eles heterônimos em diálogo como narrador tradicional. E também a enorme dicotomia dentro do discurso da obra, oriunda da dúvida e suposta superioridade do homem sobre a mulher, do crítico em relação à obra e, portanto, do crítico perante Inês.

A verdade é que eu estava muito perto de uma iluminação crítica, ou talvez já a houvesse obtido, faltando apenas um fecho para organizá-las mentalmente. Uma iluminação crítica que equivale 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 pergunta: não poderá uma peça crítica torna-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A Modelo*, de Vitório Brancatti? (SANT'ANNA, p. 97-98).

Por se tratar de uma arte perturbadora e desestruturante, desenha um novo leitor, confrontando-o com o tradicional, aquele que apenas lê a obra. Todavia, na complexidade de seu texto ambíguo e esteticamente bem cuidado, CD prima pelo tensionamento entre signos, símbolos e simulações, teatro, pintura ou quadro-vivo, psicanálise e filosofia, onde a única verdade imanente é a certeza da impossibilidade. A personagem Inês, frágil, manca, recatada e sedutora, gradativamente é desconstruída dentro do discurso de Antônio Martins, que, mediado por signos táteis, visuais e imagéticos, cores e formas, ora a percebe como 'princesa russa', ora como 'mulher', 'modelo', 'arte, através de uma gama

de sentimentos que se completam e se opõem. À medida que um símbolo para existir deve se associar a um sentido para ter existência e para trazer à luz o enigma do ser humano. Inês, musa e modelo, deve ser revestida de signos e sentidos para se tornar símbolo da obra pictórica de Vitório Brancatti por consequência da arte, visto que um mundo de símbolos vive em nós.

Antônio Martins não é um narrador onisciente, embora narre em primeira pessoa. E, apesar disso, ele não é o sujeito da história. Da maneira que estrutura sua obra ele se torna, na realidade, sujeito e objeto da história. Sérgio Sant'Anna retoma os conceitos dos formalistas russos e os atualiza, tendo-se em conta que os valores pós-modernos e os efeitos da globalização influem sobre a nova configuração da arte, aproxima fronteiras, descarta distâncias, dissolve realidade e virtualidade tornando-as um *continuum* na constituição do sujeito, que está intrinsecamente ligado às relações sociais, conforme observamos em Lacan. Tais efeitos produzem um sincretismo com a realidade, o efeito de real, de *praesentia in absentia*, dicotomia distópica devido às constantes simbolizações do real.

O social ao se realizar a partir do pensamento simbólico e não o contrário, sendo ele fundador da linguagem, torna possível a relação entre símbolo e coisa simbolizada. Desta maneira, todo discurso é simbólico, e este, inconsciente. Por intermédio da relação simbólica entre significante e significado, Inês vai sendo simbolizada pela mediação lingüística, e, por sua vez, constituindo-se sujeito, sendo símbolo que se quer sujeito, e enquanto sujeito, anseia ser arte, ao passo que a própria obra artística se quer sujeito. Nesse emaranhado de percepções e sentimentos contemporâneos transcende o símbolo artístico, forjado das relações interculturais entre sujeito, arte e sociedade.

O real e o fictício compõem o imaginário de CD ao se deparar com o jogo entre a racionalidade e a emoção, o lúdico e o sadomasoquismo, permeando as linhas da territorialidade, entretanto que não aparentemente desespacializa o ser da narrativa. A 'fuga' de

Vitório Brancatti e de Inês, tão longe e tão perto, é símbolo da não perda, unindo os pontos estruturais dessa indefinível narrativa porque indivisa. O tempo adentra o espaço, o narrador ao leitor, o fictício que se concretiza como livro físico e se transcende em virtualidade imaginária. O que era parte se tornou todo: tempo, espaço, linguagem e personagem constituem a obra em sua totalidade, não mais apenas literária; formas de arte, estilos e gêneros se confundem; tem-se a arte em uma única e indevassável obra.

O narrador insipiente se expõe e explora o leitor. Ele narra e faz sua leitura artística do texto, que não é mais só texto, transforma-se em instalação devassada e sublimada, pois quanto menos ele finge saber mais a complexidade aumenta. E a personagem feminina antimusa clássica se transforma em objeto de arte pós-moderna, como se a 'instalação' de *A Modelo* fosse uma obra pictórica literal, que se visse espelhada na capa e na contracapa de CD.

## **2.2. Inês: simulacro artístico**

CD é uma narrativa que não conta com um narrador à moda de Sherlock Holmes, como vimos no item *O delicado crime contra a arte*. No entanto, precisa de um leitor à Sherlock Holmes para interpretar sua ambiguidade narrativa. Em uníssono, o narrador se confunde e produz confusão propositadamente no leitor. Considerando que não é fácil sair, ele fica preso às acusações inconscientes, às sensações e aos conceitos que tendem a somar signos de ordens gráficas, imagéticas e acústicas, podendo propiciar sinestésias por meio de sua narrativa. “Mas se escrever estas observações exigiu-me uma escrita minuciosa, a apreensão de todos aqueles detalhes se dera numa vertiginosa simultaneidade.” (SANT’ANNA, p. 97).

A descrição sutil e ambígua demonstra a tentativa do crítico em se defender da acusação de um suposto crime contra o pudor, que ele define como ato amoroso, e, por isso, e também por isso, ‘delicado’. Onde se antevê que parece haver muito mais que um crime e imbricações inseparáveis entre tema, conteúdo e forma. Quanto ao crime, talvez não haja provas. Ele convoca o leitor para um jogo intercultural crítico de estética que envolve teatro, teatralidade e performance; artes plásticas, instalações e a literatura com a metacrítica, fazendo-o tresandar entre a ficção e a realidade, a razão e o sonho, em um espaço intercultural que se vislumbra no enunciado, na enunciação e no plano da performance, quer teatral, quer pictórica, quer literária no imaginário do leitor.

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

O narrador, suposto protagonista, parecer estar apaixonado por Inês, musa da obra pictórica de Vitório Brancatti. Misteriosa, frágil e manca, esta insólita musa desperta sentimentos ambíguos, não somente nele, mas em todos aqueles que a cercam. Quanto à obra pictórica, o crítico a define como sendo de “cruza naturalista” e um “figurativismo de terceira categoria, aquém da arte.” (SANT’ANNA, p. 89). No entanto, sua ironia confunde o leitor, deixando-o suspenso no seu limite, em sua incapacidade de compreender, de decifrar o texto que se estende e se aprofunda em um *mise en abyme*, sentindo-se desafiado e, por isso, impedido de avaliá-la objetiva e imparcialmente. Considerando que o enredo gira em torno das relações existentes entre o crítico de teatro Antônio Martins, a musa Inês e o pintor Brancatti, e destes com a obra

pictórica que tem Inês como modelo, importa, a partir de tais considerações, analisar a construção da personagem pseudoprotagonista como sujeito e simulacro artístico de uma narrativa que se situa no entrelugar. É ficção, mas é crítica; é crítica sem deixar de ser ficção, situa-se no plano intercultural entre artes, portanto.

Estudos estéticos e psicanalíticos comparam a obra literária e a vêem como um espelho, um reflexo do social. Há na contemporaneidade uma enorme teia de relações que permite a multiplicação desse espelho imaginário e metafórico, a ponto de um ser colocado interiormente após o outro, estendendo-se ao infinito, em um emaranhado de signos e significantes que precisam ser analisados em suas totalidades.

Partindo das proposições de Baudrillard em *Simulacros e simulação* (1991), analisaremos as relações entre indivíduos e deles com o mundo, mediadas por réplicas da realidade, ou de seres humanos, para caracterizar o conceito de simulacro: algo que se propõe real, ou substituto do real, mas não o é.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: 'Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas'. Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do "real" e do "imaginário". (BAUDRILLARD, 1991, p. 9-10).

Complementando tal discussão, incluiremos as concepções de Deleuze em *A imagem-tempo. As potências do falso* (2005) e *A lógica do sentido* (2006), e as ponderações de Santaella a respeito dos signos de Pierce, em sua obra *O que é semiótica* (2005).

Procuramos na psicanálise os fundamentos para investigar a constituição subjetiva dos indivíduos a partir das simulações ou simulacros, para tal recorreremos a Freud e a Lacan como orientação teórica na concepção de psique como um sistema dinâmico, inseparável da cultura e, por consequência, da arte. Objetivando incrementar tal

investigação, analisaremos a estruturação do inconsciente como linguagem de Lacan e as teorias freudianas a respeito da Constituição do eu, escritas entre 1985 e 1923, na obra *Freud e o Inconsciente*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza (2009).

Baudrillard muito contribuiu para a compreensão das formas de produção de objetos e de subjetividades ao desenvolver a teoria sobre o simulacro, que seria definida como cópias de, ou seja, réplicas de objetos. Para adentrar a tal teoria se torna importante compreender o conceito de signo, uma vez que isso nos auxiliará a perceber sua proposta. Santaella, em *O que é semiótica* (2005), a respeito da definição de Pierce quanto aos signos, diz:

Um signo intenta representar, em parte pelos menos um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada de interpretante. (SANTAELLA, 2005, p. 90).

Portanto, tem-se que o signo é uma coisa que intenta em representar outra coisa; ou seja, seu objeto, que só pode funcionar como signo se carregar o poder de representar e substituir outra coisa diferente de si. Assim sendo, um signo não é o objeto, apenas está no seu lugar, podendo, de certo modo, representá-lo, assim como a palavra casa, ou a pintura de uma casa, ou o esboço de uma casa. São todos eles signos do objeto casa e, assim sendo, eles não são a própria casa, nem a ideia que se tem dela, mas substituem cada um deles de certo modo e em dependência de sua natureza com aquilo que intenta representar.

Segundo Santaella:

Um signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma coisa que também está relacionada ao objeto não diretamente, embora pela mediação do signo. (SANTAELLA, 2005, p. 91).

O processo relacional existente e criado na mente do intérprete mediante a relação de representação dá margem à criação de outro signo para traduzir o significado do primeiro. O significado de um signo, seja este uma imagem ou algo concreto, gesto, palavra ou puramente uma ideia, terá como criação outro signo que procura dar significação ao primeiro. Conclui-se, desta maneira, que o significado de um signo é outro signo.

Em CD, *A Modelo*, obra pictórica de Vitório Brancatti, é um quadro pintado a partir do quarto de Inês, com a musa em destaque, sendo que estes signos que intentam representar o quarto, ou ateliê, desta maneira, não constituem o próprio objeto. Descritos a partir do olhar do narrador-protagonista, ele também interpretante de tais signos, o que temos a partir da leitura da narrativa são aqueles que tentam dar significado ao primeiro, como se pode verificar neste trecho de um relato do crítico de arte em CD:

Qualquer dúvida de que fosse ela foi se dissipando à medida que eu caminhava em direção àquele quadro, fixado na parede junto à porta do salão superior do Centro, para 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 de 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, p. 55).

Se adentrarmos ao espaço narrativo de Antônio Martins, observamos que o biombo negro, o tamborete, o quimono intentam representar um outro signo, ou seja, são subterfúgios, estratégias narrativas para dar significação ao signo primeiro, Inês, musa manca de Brancatti. Articulando aos elementos de Santaella, observa-se que a função significativa de um signo seria representar algo, ou alguma coisa, assim ser o 'outro do outro', simultaneamente 'evocado' e 'cancelado' dentro da natureza de sua representação. A representação se liga a processos de pensamento e de linguagem de forma que a representação seria naturalmente uma percepção interpretada. Essa imagem mental ou

palpável, ação ou mera reação gestual, uma palavra ou um mero sentimento, pois “seja lá o que for criado na mente pelo signo, é um outro signo.” (SANTAELLA, 2005, p. 91), entre aquele que pretende representar e aquele que o interpreta – função que se liga a um ato de significação unificadora da relação.

O signo é composto de duas partes: uma sensível – o significante; e outra que marca a ausência do objeto para um determinado grupo – o significado, que permite que entre essas relações a significação se torne possível e torna possível atribuir sentido ao signo. De tal forma que a representação expresse um processo mental enquanto o signo possa expressar um processo social. Representação pode remeter a uma ‘realidade psíquica’, a um mundo interno, enquanto o signo remete ao mundo externo, embora tenha uma parte sensível. As relações entre signo e representação organizam o sistema de pensamento e estabelecem distinção entre aquilo que é representação e o que é realidade externa ao indivíduo.

O simulacro, de acordo com Baudrillard, suprime essa oposição identitária, anulando a relação entre presença e ausência, o pensamento atinge então o julgamento entre o verdadeiro e o falso, porém sem cortar o vínculo afetivo ligado à experiência dos indivíduos. O simulacro aparece então como uma réplica da realidade externa, embora não permita a dialética de ausência e presença. Um real acabado, pronto, que prescinde da concretude da realidade externa para que possa existir em si mesmo. Baudrillard considera o simulacro um jogo puro de significantes. Ou seja, a parte do signo que se torna sensível, ligada à percepção, como dita anteriormente, em um fluxo constante, constrói uma instância perceptível, contudo percebida como uma máscara, que simultaneamente apresenta e esconde alguma coisa. A simulação seria assim, aquilo que separa o que aparece preservando algo que deve ser mantido em segredo, oculto.

Ainda conforme Baudrillard, sob o fulgor do simulacro, o signo se esgota no puro jogo dos significantes, substituindo o ciclo incessante da troca simbólica pelo fluxo ilimitado de signos que se movem de forma contínua, independente e sistemática, alicerçando, na instância mediadora do código, a rigidez da máscara absoluta. Sendo ela expressão máxima da simulação, onde se encerra todas as transformações, além de cristalizar todas as transformações também cria uma personagem.

Com suas propriedades de velar ou 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 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).

Sendo expressão máxima da simulação, a máscara não pode ser vista somente como forma de interação entre escritor e leitor, mas entre autor e personagem. Enquanto personagem, o escritor é duplo: é ele mesmo – ou seja, aquele ser que não pode aparecer, mas que manipula a máscara. O que corrobora a concepção de Baudrillard sobre o simulacro opor-se à representação.

Esta [a representação] parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo que esta equivalência seja utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BRAUDRILLARD, 1991, p. 13).

As concepções de Baudrillard apontam o real como se este estivesse condenado a nunca se refazer a não ser pela ressurreição artificial a partir dos próprios simulacros do real agora simulados. Porém, Igor Ximenes Graciano, em *O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (2008), afirma: “nega-se não a representação em todas as suas facetas, mas aquela que se pretende neutra, reveladora do outro

em sua completude”. A princípio, em CD não há uma verdade passível de revelação, imanente aos fatos narrados, por isto o que se apresenta como simulacro onde, a farsa e a aparência é tudo o que possa haver.

Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja a sua representação, ainda quando apenas pelo pensamento, como numa peça teatral que não se deu a devida ordem, aliás inexistente na realidade. (SANT’ANNA, p. 19).

A partir das questões teóricas abordadas em relação aos signos e simulacros e sobre aquelas que ainda nos intrigam quanto à personagem, musa da obra pictórica em CD, cabe ainda investigar a constituição subjetiva dos indivíduos diante da cultura do simulacro. Ao desvendá-lo se desvenda a própria narrativa.

Segundo Garcia-Roza (2009), define-se três momentos que contribuíram para a constituição do eu freudiano. Em um período que antecedeu a descoberta do inconsciente, uma concepção mecânica marca a obra de Freud, parecendo um eu funcional onde todos os sintomas dependiam de um acontecimento traumático real. A partir da descoberta dos sistemas inconsciente, pré-consciente e consciente, respectivamente primeira e segunda tópica, a partir da concepção de pulsão e narcisismo, nasce um eu relacional, em uma perspectiva metapsicológica<sup>7</sup>. E, finalmente, por volta de 1923, quando as relações ganham estatuto de fundação do sujeito, ganhou destaque nesse percurso o papel da linguagem como medidora na constituição do ‘eu’. Desde o primeiro momento, quando a concepção mecanicista ainda marcava a psicanálise, Sigmund Freud já apontava a linguagem como aquilo que cria condições para um jogo intersubjetivo entre indivíduo e cultura.

---

<sup>7</sup> Termo usado por Sigmund Freud para designar seu método especulativo que visa elucidar a dinâmica, a topografia: id, ego, superego; e quantidade de energia dos processos psíquicos.

A partir dos estudos freudianos, segundo Garcia-Roza, a respeito do modelo hegeliano do desejo, Lacan também assinala que o eu freudiano, não pode ser pensado de forma unitária, nem pode ser identificado ao sujeito, já que é um termo verbal cujo uso só pode ser apreendido em uma referência ao outro (GARCIA-ROZA, 2009, p. 145). O eu só poderá surgir a partir de uma referência a um tu, mediante a referência feita através da linguagem. A partir desta imagem unificada que um sujeito faz do outro, este se apreende como corpo unificado. O mesmo ocorre com o desejo, que em seu estado de confusão original só vai aprender a se reconhecer a partir do outro, ou seja, o desejo do homem é o desejo do outro.

Antônio Martins se defende da acusação de estupro, crime nomeado apenas quando o livro já avançou bastante, pois sua primeira tática de defesa é se tornar simpático aos olhos do leitor antes de identificar a ação de que era acusado. O uso intercalado do tempo presente para se referir às suas reflexões e sobre o passado para a ação lembra que existe uma brecha entre a pessoa que narra e a que viveu as 'experiências' rememoradas.

O crítico teatral se apaixona pela dissimulada Inês, simulacro de musa, pois, apesar de manca, é modelo especial de Vitório Brancatti, pintor obscuro, que completa o triângulo que sustenta oscilante a narrativa da musa pós-moderna, do narrador e crítico de teatro que se vê às voltas com um pedido dela para avaliar um quadro em que estava envolvida. Embora Antônio Martins fosse conhecido crítico de teatro e não de artes plásticas, sua crítica endossaria a obra de Brancatti.

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 secretamente o que me estimula e desafia? (SANT'ANNA, p. 48).

Quando Inês o acusa de tê-la estupro, ele se autoexamina e se defende, em dúvida; não sabe de sua inocência ou culpa, uma vez que se sente incapaz de separar realidade e fantasia. O crítico, ao contrário de sua postura objetiva e profissional, passa a agir com impulsividade

romântica e amor exagerado e caricatural por sua musa. Nega os preceitos de lucidez e imparcialidade da sua profissão. Por sua vez, o pintor, calculando seus lances à distância, assume a posição que seria a do crítico. Resta enfatizar que o discurso em CD pertence a um narrador onisciente e onipresente que possui um só detentor, Antônio Martins, daí sua confiabilidade ser não confiável. São unicamente dele as apreciações sobre a musa, o pintor e sobre si mesmo.

Segundo Dalcastagnè (2006), Sérgio Sant'Anna discute, em seus contos e romances, a estética da recepção, tornando-a um problema para o leitor, que ouve a voz de um autor que fala pelos outros. A tensão inerente à representação da alteridade se explicita na resistência, imposta pelo objeto do discurso, a ser falado pelo outro. Seus personagens nos deixam conscientes de que se ouve uma voz que não é sua, de que enxergamos por uma perspectiva deformada e que entre os leitores e o outro há uma parede de discursos, como se pode perceber a partir do fragmento que se segue:

Pouco me importando com o que pudesse haver de verdadeiro, ou de meias verdades, em suas insinuações – e antes que um debate chulo pudesse se instalar na sala de audiências –, desautorizei o chicaneiro em público, e, no instante em que o fazia, percebi que o olhar de Inês, talvez surpreendida ou agradecida, se fixava em mim, fugaz e obliquamente, como na primeira vez que nos víamos no Café. O que pensava ela realmente, sobre tudo aquilo, 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 do amor, aos quais me aferrei e me aferro para verdadeiramente não enlouquecer diante de mim mesmo; para dar sentido à minha vida, meu passado, meu destino. (SANT'ANNA, 1997, p. 126-127).

Olhar 'dissimulado e oblíquo' de Inês, tão misterioso quanto o da protagonista Capitu em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, põe em cheque o poder e o enigma da verossimilhança. Para Jacques Lacan (1985) o sujeito só pode ser apreendido a partir da imagem que possui do outro. A imagem de Inês não é aquela com a qual Antônio Martins se identifica, ela passa a ressoar por intermédio da linguagem. O outro é também enigma, é também mistério, difícil de ser apreendido pela linguagem, apenas aponta para os limites da linguagem.

Se Antônio Martins se aferra a seu encontro amoroso, ficcional ou não, com Inês, todavia ela lhe faz um pedido: a análise crítica de *A Modelo*, seu simulacro dissimulado. Enquanto Capitu não tem voz narrativa, Bentinho constrói, à revelia dela, seu simulacro. Antônio Martins se apodera da imagem e da capacidade discursiva de Inês, que simbolicamente a constituem como simulação, representação não daquilo que empiricamente existe, mas daquilo que é percebido como falta, logo, seu objeto de desejo.

Conquanto o inconsciente de Lacan seja antes de tudo uma estrutura linguística, o outro para Freud é uma experiência da linguagem. Para Antônio Martins, Inês seria também uma experiência de linguagem, de vida, por isto lhe é imprescindível. No entanto, para Lacan a escrita é justamente a dimensão da linguagem que permite o acesso a outro registro, que é o da referência ao *falo*; da falta, tanto no caso de Inês como de Capitu. Como se constata, a cadeia significante é ordenada pela dialética da ausência/presença do *falo* – isto é, pela inscrição simbólica da falta. A escrita inclui a possibilidade de registro da privação: a falta real de um objeto simbólico. Nesse sentido, o ato de escrita permite a tessitura de uma rede cujo valor está, prioritariamente, não naquilo que apanha, mas no que deixa passar. Os dois casais, Bentinho e Capitu, Antônio Martins e Inês, se deixam entender, elas pela perda simbólica, eles por incompreensão anímica.

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 limitada, 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, p. 20).

O que está em questão é tanto o poder fálico de Antônio Martins como sua estrutura linguística. Crítica e sua experiência de linguagem, expressão corporal de Inês. Todavia, não captou a verdadeira comunicação com Inês. Aquilo que a rede da escritura deixou escapulir é o que verdadeiramente interessa: ele cometeu ou não o estupro? Capitu foi adúltera? De qualquer maneira, a relevância de CD ocorre no intangível, na estrutura da crítica, do romance que se nega e se afirma.

A linguagem sgnica faz da imagem um objeto e, representando-a subjetivamente, desempenha, desta forma, um papel mediador entre sujeito e objeto. A imagem como representação sustentada pela linguagem permite uma falta, uma incompletude, cujo espaço aberto por esta mesma ausência aponta um lugar para o imaginário. Neste entrelugar, a ficção ganha fórum de realidade, embora o que se questione, em primeira instância, seja captar o significado do signo, isto é, o outro signo.

Sigmund Freud define o objeto como “a coisa em relação à qual ou através da qual a pulsão é capaz de atingir seu objetivo”. E completa: “ o que há de mais variável numa pulsão.” (ESB, v. XIV, p. 143). Concebido como um meio para que um fim seja atingido, enquanto o fim (objetivo)  de certa forma invariável (a satisfação), o objeto ‘ o que há de mais variável’. Podendo ser real ou fantasmático. O ‘objeto’ freudiano não é aquilo que se oferece em face da consciência, mas algo que só tem sentido enquanto relacionado a um impulso inconsciente. Antônio Martins forja, simula um desejo pela musa, porém seu impulso primeiro e fingidamente inconsciente é se apoderar do ato de construção inusitada da obra literária. CD  literário, contudo sua literariedade  de fundo intelectual, daí a facilidade com que o leitor se perde em seu caráter multirreferencial.

CD nos remete ao período dominado pelo narcisismo, quando o objeto de investimento das pulsões não é o mundo externo, mas o próprio ego do indivíduo, caracterizando uma forma de satisfação que  autoertica. O mundo externo é indiferente aos propósitos de satisfação na medida em que o ego ama apenas a si próprio e encontra em si próprio a fonte de prazer. Essa fase do desenvolvimento individual é representativa de uma das formas de oposição assinaladas para o amor: a do amar — ser indiferente, na qual o sujeito do ego coincide com o prazer e o mundo externo com o indiferente. No entanto, essa forma de satisfação autoertica  possível apenas em se tratando das pulsões sexuais. As pulsões de autoconservação, por não se satisfazerem na modalidade fantasmática, exigem um objeto externo.

É, portanto, por exigência do princípio de prazer que o ego é obrigado a introjetar os objetos do mundo externo que se constituem em fonte de prazer e a projetar sobre o mundo externo aquilo que dentro de si mesmo é causa de desprazer. O desejo de que nos fala Freud é o desejo inconsciente. É pela ação de assimilar o objeto que o homem se vê como oposto ao mundo exterior. O eu do desejo não tem, pois, um conteúdo positivo próprio; ele é um vazio que será preenchido pela transformação e assimilação do objeto, isto é, do não-eu negado. Isso faz com que a natureza do eu seja uma função do objeto desejado. Se o desejo se volta para um objeto natural, o eu resultante da satisfação desse desejo será também um eu natural. Enquanto o desejo estiver voltado para um objeto natural, para uma coisa, o eu produzido por sua satisfação jamais se constituirá como autoconsciência, permanecerá ao nível de um 'sentimento de si'.

Mas, se o desejo é um vazio, uma falta, e se o eu decorrente de sua satisfação é determinado pelo objeto, o desejo somente será humano quando se dirigir para um objeto não natural, caso contrário ele permanecerá sendo um desejo natural e o eu continuará também sendo natural, isto é, animal. Para que a ação produzida pelo desejo tenha um caráter antropógeno, ela tem de se voltar para algo que supere o real enquanto coisa, enquanto dado natural. Ora, a única realidade que apresenta essa característica é o próprio desejo. Assim sendo, para que o desejo se torne humano e para que constitua um eu humano, ele só pode ter por objeto outro desejo. Dois desejos animais se tornam desejos humanos quando abandonam os objetos naturais para os quais estavam voltados e se dirigem um para o outro.

No centro desse discurso, diz-nos Lacan, está o desejo. Não o desejo tal como é entendido pela biologia e como é proposto pela filosofia natural; não o desejo como satisfação de uma necessidade, mas um desejo desnaturalizado e lançado na ordem simbólica. Esse desejo só pode ser pensado na sua relação com o desejo do outro; e aquilo para o qual ele aponta não é o objeto empiricamente considerado, mas uma falta. De objeto em objeto, o desejo desliza como que em uma série

interminável, em uma satisfação sempre adiada e nunca atingida. Da crítica ao romance, deste à interculturalidade. Das múltiplas leituras à leitura de si mesmo. Do si à criação artística, de leitor a coautor.

Mas todos os que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos pelo simples escândalo – ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura – poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade, restando o consolo e a esperança de que ao buscarmos atingi-lo, esse ideal, talvez iluminemos outras faces, subterrâneas até para nós mesmos, da realidade. Pois eu próprio, como já disse, punha em dúvida se era – ou se queria ser – totalmente inocente. (SANT'ANNA, p. 125-126).

Segundo Lacan (1998), a criança atravessa o estágio do espelho no momento em que vê refletida sua imagem nos olhos da mãe, que, metaforicamente, representaria o desejo materno (do outro) sobre seu bebê. Neste ilusório reflexo se encontram condições para a constituição do eu. Da relação com o simbólico o indivíduo percebe a importância do desprendimento da concretude da realidade para que a relação intersubjetiva entre sujeito e objeto seja organizada a partir das ideias e não das coisas. A isso se remetia Jean Baudrillard (1996) quando dizia que o indivíduo é pensado pelo simulacro. A ficção em seu entrelugar é então realidade, artística, mas realidade, tão ou mais verdadeira que o próprio real. Antônio Martins se vê a contragosto na imagem de Inês: musa imperfeita, que, entretanto mexe e libera o seu discurso perverso. Qual o valor da obra de Brancatti? Como definir um crime delicado? São inquietações que promovem a reestruturação da narrativa pós-moderna.

Era fatal que a escrita daquela carta, que me fez reviver – juntamente com minhas aflições – os prazeres que constavam em seu conteúdo, renovasse em mim o desejo por Inês, tão intenso que tive que apaziguá-lo em seguida. Durante o ato solitário, fui inteiramente fiel à imagem da moça, só que dispondo-a como uma parte do meu estado de ânimo, refreada na carta, apetecia: com uma 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, mereceria eu sem dúvida a condenação. (SANT'ANNA, p. 111-112).

Em CD, a relação subjetiva entre sujeito e objeto se torna evidente ao nos depararmos com as circunstâncias em que Antônio Martins percebeu pela primeira vez que a moça mancava, e também nas que o levaram a ser acusado de estupro. Inês cai em seus braços para não rolar escada abaixo no metrô, sua atitude é a de quem pede socorro a um desconhecido, suscitando-lhe o instinto de proteção. Instantaneamente ocorre a estimulação de suas fantasias eróticas. Em sua primeira visita ao apartamento de Inês, ele assim o descreve: “uma muleta e uma tela sobre o cavalete, cheiro de tinta e perfume no ar, um biombo negro com ramagens prateadas”. A muleta estava ali mais pelo efeito estético que causava, já que Inês, apesar de manca, dispensava o seu uso. A deficiência inexistia assim como algo feio, a ‘in’capacidade se reverte em tática, estratégia, estética.

Ainda nessa primeira visita, Antônio Martins, embriagado, vê Inês inerte no divã. Parecia dormir, ou fingia que dormia? Ele a carrega para a cama e volta para casa, onde recebe seu convite para uma mostra coletiva de pintura. Nesta visita constata que o quadro de Brancatti é uma réplica do apartamento onde estivera com Inês. Na tela, como no quarto da *modelo*, aparecem a figura de Inês, o biombo, o cavalete, a muleta e peças de lingerie. Seu encantamento pela moça se estende ao quadro do suposto rival. Fotografado em frente ao quadro, Antônio Martins tem a sensação de que caíra em uma armadilha. Este registro fotográfico constitui um simulacro do simulacro – ele passa a fazer parte da história mesmo que não a entenda, ou pense não compreendê-la.

Em seu retorno ao apartamento da musa, sente que não adentra a um cômodo real e sim em uma instalação: o interior do quadro de Brancatti, o primeiro simulacro. Antônio questiona Inês e a analisa após sua revelação: o pintor de quem era *modelo* alugara-lhe o apartamento. Percebe então que este espaço é um cenário, previamente, organizado para que ela se movimentasse segundo os caprichos de Brancatti. É o que se percebe na descrição feita por Antônio Martins a respeito do quadro *A Modelo*.

Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados; seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou despia, revelando um desalento quase melancólico em sua solidão refletia nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali. Em minha lentidão – ou talvez porque fosse a última coisa que esperava – demorei a compreender o principal: que Inês, pela posição em que se encontrava, ou por sua expressão de alheamento, não poderia ter pintado a si própria num auto-retrato utilizando um espelho. E que fora outro a pintá-la e ali estava sua assinatura: Vitório Brancatti. Numa plaquinha o título da obra, que era *A Modelo*. (SANT'ANNA, p. 56).

Depois de Antônio Martins ser intimado a comparecer na delegacia e justificar seu envolvimento com Maria Inês de Jesus, a motivação da narrativa fica clara. Todavia Antônio Martins tem consciência de que não domina totalmente os fatos: embriagado naquela noite, pouco sabe a respeito deles e muito desconfia sobre o que seja a 'verdade'. Ele confessa que, à medida que o tempo transcorre, suas dúvidas sobre Inês aumentam: estava ou não desmaiada quando a possuiu, foi ou não um ato violador? As duas hipóteses o justificam, “porque, de todo modo, um sedutor ou violador muito especial e delicado, como bem apontou, no tribunal, a acusação”, como se percebe na narrativa de Antônio Martins ao tentar se justificar da acusação de estupro:

– Mas são esses, justamente, os argumentos que se 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 da 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 queira classificar aquela obra – fazendo parte da mesma. (SANT'ANNA, p. 127).

Em CD o narrador define que sua narrativa pertence a outro tipo de gênero, dentro de seu gênero. Ele inova rompendo com as formas padronizadas, criando sua própria perspectiva de realidade; a arte dentro da ficção e a ficção, por sua vez, participando da instalação artística em um espaço ficcional. O conceito de *mimese*, o real e o verdadeiro que parece despertar tanto a atenção do escritor e do leitor, não se constitui mais um assunto a ser desenvolvido em uma narrativa romanesca. No entanto, possui um processo de linguagem a ser trabalhado, considerando que a realidade é formada por uma gama de discursos que a compõem, e uma percepção das coisas artísticas existentes. Deve-se, antes, pensar no modo desses discursos se manifestarem para possibilitar outras formas de perceber e narrar. O narrador então engendra uma narrativa em que o real se torna um discurso ficcional onde simulações e fatos se misturam: “O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão serem simulados, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro.” (DELEUZE, 2006, p. 267).

De acordo com Deleuze, em *A lógica do sentido*, “o simulacro se constrói sobre um despropósito, sobre uma desigualdade, pela interiorização de uma dissimilitude. Há no simulacro um devir-louco [...] um devir sempre outro [...] um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite: o Mesmo ou o Semelhante, sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual”. Ainda segundo Gilles Deleuze: “O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma ou deforma com seu ponto de vista.” (DELEUZE, 2006, p. 264). O simulacro possibilita ampliar as formas de pensamento sobre a arte da narrativa, que representará a narrativa em si sob a perspectiva adotada pelo escritor. Em CD o narrador-protagonista, sob pouca luz e por meio dos espelhos, descreve a visão de Inês, sua musa, mesmo que ela tenha dificuldade de se movimentar, o que a caracteriza como pós-moderna.

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. E, em dois ou três momentos, levantando os olhos mais abruptamente de meu cálice, pude jurar que estava sendo eu o observado, com a mesma obliquidade, por aqueles olhos negros que imediatamente voltavam a se fixar no vinho tinto que ela bebia em goles ínfimos, arroxando seus lábios um pouco carnudos para traços tão finos e concedendo-lhe um breve rubor juvenil, num contraste interessante com as faces muito pálidas. [...] Seus dentes eram muito brancos e pequenos, como os de uma criança, impressão esta que os cabelos úmidos, de quem saíram a pouco do banho, realçavam. Inadvertidamente, eu continuava ali parado diante dela, fixando seu rosto de uma beleza singular. Parecia-me já tê-la visto antes. Mas foi só quando ela levantou os olhos – talvez porque não houvesse, desta vez, o jogo de espelhos [...] que a reconheci. Reconheci-a como a moça que me impressionara no Café. (SANTANNA, p. 10; 13).

Desta maneira, no romance CD o que entra em cena seria, portanto, um jogo entre o real e o imaginário, um evento que acontece seguido da interpretação daquele que vê, motivando a escrita a romper barreiras narrativas, partindo para uma perspectiva mais fabuladora onde todas as coisas não passam de imaginação. E, no caso das pessoas, esta imaginação se transforma em personagens que estão sempre ultrapassando a barreira entre real e imaginário.

Deleuze, em *A imagem-tempo. As potências do falso* (2005), assim como Braudrillard, discute a máscara como sendo expressão máxima do simulacro. Sendo, portanto, uma interação entre escritor e leitor, autor e personagem, dependendo da perspectiva daquele que a interpreta. Percorrendo o pensamento de Deleuze temos que:

Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista [...]. Não há verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência. (DELEUZE, 2005, p. 178).

Considerando as reflexões de Deleuze, o simulacro seria a criatividade em emergência visando construir inúmeras formas de elaborar o pensamento e a possibilidade de ampliar as perspectivas existentes. É a negação do gênero original e das cópias que emergem com suas máscaras para encenar outra realidade. O simulacro avança

pelos domínios de uma criação que intenta em inventar alguma possibilidade de ampliar as expressões da linguagem, de expandir os tipos de discursos, de pensar as formas de existência. A verdade, ao invés de ser relatada, é antes questionada.

Inês insiste em desafiar o ‘sujeito’ Antônio Martins enquanto homem e enquanto crítico que não conseguiu, em sua pseudolimitação, analisar a obra construída por meios completamente diferentes daqueles que se acha em ação em *A Modelo*. Sob a perspectiva do narrador-protagonista seria, portanto, o engano dissimulado do não-ser que falseia em suas formas de se apresentar, uma verdade inverossímil, um simulacro artístico.

### **2.3. Inês: a arte**

Em sua narrativa quase imagética da visão que tivera Antônio Martins em CD ao encontrar a personagem Inês pela primeira vez no Bar Lamas, no Largo do Machado, o crítico narrador vê em Inês uma mulher de traços finos e delicado, magra e com o corpo bem-proporcionado. “Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar ... numa princesa russa.” (SANT’ANNA, 1997, p. 9). Sua imagem poética evidencia a literatura, a arte e o sujeito como objetos de reflexão dentro do discurso, apontando para o caráter intercultural de sua obra. Uma visão discreta e oblíqua, por entre paredes e colunas espelhadas, que ‘refletem uns aos outros’, que por vezes, sentia aquela sensação repentina de ser o observado e não o observador. Era o outro e também o Outro. Antônio Martins e Inês têm os papéis invertidos.

Em CD, ao ser abordada a questão da sensibilidade, do erotismo e das artes, simultaneamente, fica transparente a frieza nas cenas narradas, a espetacularização da intimidade na contemporaneidade. O narrador crítico de teatro que duvida da arte que está em evidência, tem um choque com a cena íntima que se transforma em um espetáculo teatral de frustração sexual e com o pintor, cujo trabalho se inspira em uma modelo com necessidades especiais. Como se pode observar através do fragmento abaixo.

De Vitório Brancatti, haja vista seu desinteresse em fazer com que Inês apelasse da sentença, pode-se dizer que saí vitorioso da ação penal, quanto aos quesitos que de fato lhe interessavam: o renome e o reconhecimento artísticos. Uma réplica do interior do apartamento de Inês, abrigando o biombo, o divã, o tamborete, o quadro *A Modelo*, o conjunto que incluía a muleta, um guarda-roupa exibindo as peças de roupa mais relevante etc., foi exibida como instalação, com grande alarido crítico, na Documenta de Kassel, Alemanha, de lá viajando para outros países, sempre contando com a presença de Vitório, Lenita e Inês nas aberturas das mostras. [...] 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 suA *Modelo*, constam alguns desse 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, p. 130-131, grifo do autor).

Sua temática circula em torno de inquietações morais e das ligações entre a arte e o ideal de perfeição física, da paixão e da objetividade, da técnica e da criatividade, da obra e do criador. O autor, os gêneros e os estilos morrem para que a arte esteja onipresente, está no belo, no imperfeito, no puro e no impuro. Arte imparcial e perfeita: *Um Crime Delicado*.

Este romance se configura como objeto de análise desde a sua concepção à temática; desde sua estrutura à trama. Tudo coloca o leitor frente ao cenário atual das artes plásticas e da crítica de arte, elevando a representação do mundo artístico à condição de símbolo com alto poder de condensação, da complexidade de relações. Observa-se, em CD, que a narrativa se desenvolve sempre mediada internamente por um jogo de espelhos, como visto no Bar Lamas. Desde a denúncia de suas próprias

estratégias narrativas e de sua intencionalidade, passando pelo modo como as personagens se entreolham, até a relação mais complexa, com implicações conceituais mais graves, entre crítico, obra de arte, artista e obra crítica. Propicia-nos a aproximação do campo da arte que enquanto obra de ficção, entrelaçando sujeito e linguagem: arte.

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, p. 9).

Dado o caráter intercultural de CD, suas estratégias narrativas envolvem dialogicamente literatura, teatro, pintura, fotografia e o sujeito, logo, a arte com a própria arte. Antes de se adentrar ao constructo interartístico desta cabe, neste momento, elucidar quanto às características da arte e suas origens alicerçadas pelos cânones Platão, com a *A República*, e Aristóteles, em *A Poética*. Embora não tivessem pensado a arte contemporânea, ambos nos colocam frente a frente com tudo aquilo que no decorrer dos séculos tomou corpo e objeto, estruturando-se como arte.

O conceito que mais se aproxima do que entendemos hoje por arte é o conceito com que Aristóteles denomina o gênero poético, já no primeiro capítulo de sua obra *A Poética*. Trata-se da 'arte mimética': "A epopéia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação." (1447a).

Antes, porém, deve-se observar que o enquadramento da poesia como mimesis não constitui uma invenção aristotélica, já que na *República*, Platão a define como imitação. Seu objetivo era se tornar equivalente ao valor da pintura ou da escultura; coisa de artesãos, profissão de artífices manuais socialmente inferiores na hierarquia da cidade antiga. A perplexidade com que os cidadãos comuns recebem esta teoria demonstra o quanto, para os gregos em geral, o valor da arte

poética era diferente do valor das demais artes plásticas, as quais sequer eram distintas das demais atividades produtivas.

Dizer que a poesia é imitação, para Platão, é distanciá-la duplamente da verdade. Nesse seu conceito, em primeiro lugar, está a figura da verdade na ideia em si mesma de algo; se um artesão vislumbra esta ideia e produz um objeto, este é gerado a certa distância da verdade. Se um poeta canta nos seus versos este objeto, então ele está afastado em dobro da verdade. O poeta, sendo imitador, é um artífice de segunda categoria, o mais afastado da verdade, próximo aos prestidigitadores e ilusionistas. Isto é quase uma afronta ao senso comum dos gregos, que cultuavam seus poetas como os mais sábios dentre os homens.

Aristóteles herda de Platão a categoria de 'arte mimética', mas, ao menos no tocante ao que nós chamamos de artes literárias, ele está disposto a resgatar o valor arcaico tradicional de sabedoria e verdade. Já no que diz respeito às outras artes miméticas, as não literárias, Aristóteles, por omissão, deixa-as no mesmo patamar em que sempre estiveram: ofício de artesão, atividade socialmente inferior, servil. Quando muito, o filósofo faz uma distinção entre os mestres arquitetos e os que simplesmente obram com as mãos. Aristóteles chegou a enquadrá-las em um mesmo gênero mimético, não era por dar-lhes o mesmo 'valor artístico', pois a mimesis aristotélica é um contraponto à mimesis de Platão. Não define o valor artístico, mas sim o valor da verdade. Para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade, o lugar da falsidade e da ilusão; para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação.

Platão e Aristóteles não pensaram as artes tal como as entendemos hoje, em contrapartida, eles foram decisivos para o que entendemos hoje como conceito artístico. Uma série de clivagens, valores, categorias e princípios das teorias estéticas modernas e contemporâneas têm origem nas especulações aristotélicas sobre a poesia épica, sobre o drama e a música. Por tudo isso, falar da estética em Aristóteles é como trazer ao primeiro plano um pano de fundo sempre

presente, ou mesmo as próprias fundações da cena teórica sobre o sentido da obra de arte. Um pano de fundo e fundações que também vão sendo alterados à medida que a cena vai sendo edificada, visto que não apenas Aristóteles influenciou a reflexão estética, mas esta reflexão, operada muitas vezes diretamente pelos próprios artistas, construiu igualmente a história interpretativa da obra do filósofo. Na medida em que a obra é constituída, altera-se seu plano original. Estas modificações oriundas das mudanças de perspectivas influem na concepção artística do narrador em CD. Antônio Martins desloca, ressignifica a composição do texto e enfatiza o seu processo. Questionando os conceitos de arte, ele estrutura o romance como uma peça, como uma instalação de artes plásticas que chama a atenção do público não mais para o todo que se apresenta, a importância reside agora na montagem, na engrenagem que aciona, põe em movimento sua rede de significações. Se antes o processo garantia a existência da obra, hoje ele é tido como a própria arte em seu devir.

A estética, como teoria do belo artístico, é uma virada filosófica moderna, preocupada com os juízos de valor sobre o belo e o sensível. Quando Aristóteles nomeia o seu tratado de Poética, o que está em jogo é menos a avaliação do belo sensível do que os saberes empregados para produzi-lo e o que é que se quer efetivamente produzir. A finalidade da produção está em último lugar. Sua poética não é um cânone que ensina a produzir uma bela epopéia ou uma bela tragédia — a despeito de já ter sido lida desta forma, especialmente no chamado classicismo francês do século XVII. Ela é menos do que um tratado de arte, de saber fazer e produzir o belo; uma investigação filosófica que implica, além de considerações sobre o fazer poético, avaliar a inserção prática das artes na formação e elevação espiritual dos homens. E, neste sentido, importa-lhe muito o efeito produzido, isto é, como o manifestar da obra afeta o homem, seu espectador.

Seja como for, é toda a questão do olhar que é retomada pela filosofia contemporânea. O cenário de fundo está na crítica da verdade entendida como adequação, já iniciada por Hegel, e pela convulsão geral dos valores metafísicos: o 'olhar para o alto' platônico parece definitivamente dessorado. Digamos que aquela síntese dialética se metamorfoseia hoje num polissêmico leque de contraposições através do qual o olhar busca desembaraçar-se de seus entraves metafísicos a fim de alcançar o seu estatuto mundano. (BORNHEIN, 1988, p. 91).

Rigorosamente falando, a obra de arte não lhe afeta apenas pelas sensações (estéticas); ela também é recebida pela inteligência (noética), daí a grande importância do enredo, do mito. Também comove pelas emoções (patéticas). Importa distinguir, na obra de arte, por um lado, a afetação sensível (estética), imediata recepção dos sentidos e, por outro, a afetação emocional (patética) que pode ser mediada e constituída pelo discurso, suas figuras e ordenações. Bem como pelo desencadeamento das ações que atinge a catarse do espectador e do leitor que interage no novo cenário artístico literário de Sant'Anna, no entretanto, no entrelugar de Deleuze: na arte.

Heidegger, em *Origem da obra de arte* (1950), aborda a natureza do fazer artístico, propõe-se a explicar esse fenômeno a partir da compreensão da sua origem primeira. Ele a vê como da poesia, e sua essência por vez é 'verdade', ou aquilo que a faz ser, e se traduz como um acontecimento histórico desde o qual o mundo de um povo se revela. Portanto, assim compreendida, ela mostra sua essência. Poesia para ele é antes o movimento que dá origem ao surgimento das coisas, a dinâmica de produção onde acontece a desocultação do ente, realçando seu corpo e significado.

Também não havia dúvidas de que todo ambiente reproduzido na tela era o do apartamento de Inês, mas despido de qualquer adereço supérfluo do ponto de vista das intenções do pintor e retratado de uma perspectiva oposta àquela que eu observara, na maior parte do tempo, enquanto estive lá. Pois a cena era capturada atrás do biombo, deixando um espaço lateral aberto para que se divisassem ao fundo, a tela em branco e a muleta, sobre o cavalete, e o divã em que Inês adormecera antes de eu carregá-la até a cama, que aliás não podia ser vista na pintura. (SANT'ANNA, p. 56).

Pode-se perceber em CD que Inês, musa bela e manca, ao longo do discurso do narrador, vai se constituindo ora como simulação, ora como simulacro, ora como arte. Ao passo que Brancatti, pintor e criador do quadro *A Modelo*, constitui-se artista à medida em que traduz, por meio de suas pinceladas, a realidade como traço e cor. Por sua vez, a cor se revela como cor através da habilidade do artista. Nesta afinidade artista/obra há ainda um terceiro elemento: o observador, aquele que olha para a obra de arte e para o artista. O terceiro elemento desta tríade também os reconhece, ele tem o direito de fazê-lo. É o primeiro de fora a tentar entender o artista e a obra e também o primeiro a detectar o sentido de arte na coisa criada.

O crítico Antônio Martins, aceita o convite para a mostra *Os Divergentes*, e, ao adentrar a 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, surpreende-se, leva um choque porque ali se encontra a imagem de Inês no ato de vestir, ou de se despir, semelhante à cena que fabricara em sua mente na manhã posterior à noite em que estivera na companhia de Inês. Cena que, naquele momento, torna-se realidade, ainda que representada em uma tela.

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, p. 55).

A exposição da nudez de Inês o faz refletir sobre os momentos de fantasia e lembrar a comparação feita a partir da ideia de uma 'princesa russa', apresentada no início da narrativa. Com o desejo ainda mais aguçado diante de sua intimidade exposta, ele confessa que qualquer olhar indiscreto, “parecia tornar implausível ou mesmo

criminoso.” (SANT’ANNA, 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. O título do quadro, que era *A Modelo*” (SANT’ANNA, p. 56). Segundo Heidegger, da relação artista/obra se obtém apenas a realidade da obra de arte, não a sua origem. A origem se encontra aquém, quer do artista, quer da criação, quer do seu observador. E só pode ser compreendida desde a própria instauração do mundo que na obra de arte se deixa ver e faz ver.

A percepção heideggeriana da arte e sua origem o conduz à análise do caráter coisal da obra de arte, processo pelo qual o artista intenta transformá-la em algo que possa ser compreendido. Esse aspecto de coisa, quase que tangível, origina-se do próprio mundo que ela enquanto arte deixa mostrar ou ocultar. Revela-nos o mundo como um conjunto de significados e significantes que se articulam entre si, com o objetivo de dar significado específico às coisas; a obra de arte é, para Heidegger, o lugar privilegiado desde o qual essa instauração do mundo ganha visibilidade.

É possível observar que no processo de criação artística existe a mesma relação de copertinência no que diz respeito à construção do imaginário na obra de arte. Isso porque as coisas fazem parte de seu imaginário, mas também esta faz parte do imaginário das restantes coisas. Pois podemos ver coisas na arte que nunca vimos no mundo real, como também podemos imaginar coisas do mundo real como obra de arte. É a criação e a recriação do nosso mundo, onde as coisas são o que são e como são conforme o uso que delas fazemos a partir do horizonte de sentido no qual nos vemos lançados.

Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1999), intenta resgatar a concepção de uma crítica de arte imanente à obra, tendo o sujeito como elemento mediador que se apresenta em lugar das categorias tradicionais. O sujeito seria, desta maneira, a metáfora reguladora na medida em que se estabilizasse positiva e provisoriamente a enunciação. Portanto, o pensamento que se

denuncia é o próprio sujeito. A arte para Benjamin é a ideia enquanto reguladora do pensamento, onde o sujeito aparece como entrelugar, ficando por conta da própria obra a elaboração deste espaço, que é um não espaço.

Fischer, em *A necessidade da arte* (1983), percebe a arte como conhecimento, uma maneira de expressar ideias, sentimentos e emoções sobre determinado assunto para os outros. Tem a intenção de mostrar como as coisas podem ser de acordo com determinada visão e não uma visão de como as coisas são. No entanto, ela é uma representação simbólica do mundo humano. Arte enquanto conhecimento é uma das primeiras manifestações da humanidade, pois serve como forma para inserir o ser humano no mundo, criando formas e objetos que representem sua vivência, suas ideias, sensações e sentimentos.

A obra de arte difere, de forma imediata, de qualquer outra produção por sua atualidade, por sua atemporalidade. Será sempre aquela criação que conseguiu ultrapassar a existência do seu criador: o parricídio artístico. Mas o criador permanecerá localizado em um contexto histórico do qual sua obra assimilará as influências. É também aquilo que se vê da própria obra, sempre e cada vez, como se fosse a primeira vez em que ela foi vista. Para compreendê-la não basta interpretá-la iconograficamente, tomando-se por base apenas as imagens, os ícones e os símbolos que nela estiverem reunidos.

Antes é necessário olhá-la como algo jamais completamente compreendido, conhecendo nela seu caráter de enigma. E, ainda que assim seja, não se desvendará completamente o tal enigma. Apenas alguns de seus sentidos parciais emergirão para aqueles que estiverem cientes de que sempre faltam não só palavras, mas possibilidades de se encontrar, na realidade, todos os seus componentes.

Convém lembrar que obras de arte conformam a representação de elementos já conhecidos, mas não são uma imitação. Portanto, se elas estiverem “fornecendo a imitação desse objeto, elas fazem outra coisa desse objeto. Destarte, nada fazem senão fingir imitar.” (LACAN, 1959-1960/1988, p. 176).

De acordo com Lacan, o objeto contorna a Coisa, que é o “verdadeiro segredo” (LACAN, 1959-1960/1988, p. 61), da produção artística. Lacan fala também da obra de arte como um modo de organização em torno de um vazio, em torno da Coisa, *das Ding*. Contudo, esta não é a única criação existente. Existem outras formas de representação que não a artística. São criações que surgem igualmente da sublimação e que são, do mesmo modo, linguagem, ainda que se organizem em torno de *das Ding*. Essa Coisa está, portanto, fora do significado e se apresenta somente quando incide na palavra, ultrapassando-lhe o significado, muitas vezes de forma completamente inesperada, justamente porque “o nome é bem mais do que nome: o além da coisa, coisa livre de coisa, circulando”. Assim sendo, “*das Ding* não está na relação [...] que faz o homem colocar em questão suas palavras como referindo-se às coisas que, no entanto, elas criaram”. O chiste “designa, e sempre de lado, aquilo que só é visto quando se olha para outro lugar.” (LACAN, 1957-1958/1999, p. 29). Analogicamente, *das Ding* só pode ser olhada de lado, contornada. Assim, podemos pensar a obra de arte como um contorno, um modo de apontar, ainda que de lado, para *das Ding*, estando esta sempre sob um véu.

Em *CD*, Antônio Martins percebeu, na mostra *Os Divergentes*, que expunham, no Centro de Expressão e Vida, um quadro com o qual Inês estava intimamente envolvida. Segundo o crítico, a mostra justificava seu nome com obras que divergiam pelo suporte, valores e tendências, permeadas de um expressionismo amadorístico e de uma materialidade brutal. Subindo as escadarias que dava acesso ao segundo andar, “foi então que vi Inês”, ou o quadro de Inês “fixado na parede, junto à porta do salão superior do Centro” (SANT’ANNA, p. 54).

Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, *hélas*, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (*de princesa russa*); seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou despia, revelando um desalento quase melancólico em sua solidão refletida nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali (SANT'ANNA, p. 56).

Observa-se, nesta narrativa, que há sempre algo de intangível na obra de arte, algo de certa forma mítico, impossível, assim como na Coisa, *das Ding*, que é essencialmente a Outra coisa. A Coisa em uma relação com o Outro não barrado e, portanto, mítico. Talvez por isso o objeto se ausenta e, ao mesmo tempo, presentificam-se dentro da particularidade da obra pictórica de Brancatti, *A Modelo*, que intenta retratar não só Inês, mas o ambiente em que vive, seu próprio apartamento. Todas as formas de representação, no campo da arte, produzem o estranho efeito de, simultaneamente, desvelar e velar. A arte não se reduz jamais à linguagem, em um trânsito entre sentido e não-sentido. Ela ultrapassa os significantes existentes e guarda, como uma de suas principais características, a de ser não-toda, e, no entanto, toda em sua plenitude: o cheio/vazio e vazio/cheio.

A literatura de Sérgio Sant'Anna, com suas especificidades, seu caráter ambíguo e multirreferencial se apresenta como arte que prima por um tratamento sobre própria arte, conferindo às suas narrativas uma personalidade metacrítica, como se pode perceber em CD. Como afirma Antônio Martins, ao revelar a necessidade de escrever a sua obra, não são as notícias, as publicações jornalísticas ou a crítica em sua objetividade que trarão compreensão aos acontecimentos, considerando que a literatura se realiza vistas à complexidade da vida, repleta de ambiguidades e impregnada de mistério. Metaforicamente, o crítico Antônio Martins segue em sua reflexão, em busca da compreensão da arte literária, teatral, pictórica e da arte enquanto arte. Em síntese, Inês e Antônio Martins podem representar, respectivamente, ela a arte, portanto

a vida e a criação; ele o seu 'estuprador', ou ainda, aquele que a corrompe e a perverte, maculando, consciente ou inconscientemente, sua condição essencial, primitiva e mimética de representar o belo. Simultaneamente esse ato de desconstrução instaura a nova estrutura da arte pós-moderna, nela Sérgio Sant'Anna, a seu modo, inverte a posição da configuração artística própria dos pós-colonizados que se sujeitam à voz do colonizador. Sérgio Sant'Anna, com sua literatura híbrida, a independência da voz literária brasileira. Se bem que ele, assim como Machado de Assis e João Guimarães Rosa, sejam tidos como pensadores ficcionais universais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sérgio Sant'Anna compõe CD essencialmente mediante o uso de uma pluralidade e agenciamento dos campos do saber que lhe conferem caráter multirreferencial e intercultural. Não escreve um texto para negar a realidade, mas a partir de um real fictício, pré-estabelecido, onde cria zonas de especulações para que a partir delas possa fabular e criar um encantamento na obra. CD é uma narrativa romanesca que ultrapassa os limites da forma e da estética do romance tradicional, adentrando-se aos caminhos da interculturalidade aliada ao hibridismo que transforma inclusive os gêneros. Sua linguagem faz desmoronar a estrutura tradicional, para, do caos formal, engendrar uma arte singular, uma escrita em que seu pensamento é a própria linguagem materializada, fazendo-se sujeito da enunciação.

Sérgio Sant'Anna, em meio ao absurdo da arte que não se desprende da realidade, propõe-se a criar outro modelo artístico ou outra leitura da arte e do real. Com essas possibilidades do real ele faz com que cada enunciado interfira no pensamento do leitor, fazendo-o transitar pelas perspectivas propostas. Sua ruptura não consiste apenas em sair do plano do relato, mas nas variações estéticas que permeiam os seus textos, trazendo, em sua escrita, principalmente uma linguagem metaliterária. O narrador por vezes disserta sobre o humano e o sujeito, a cultura e a sociedade, o sonho e o devaneio, o pensamento e a atividade criadora, elaborando, desta maneira, perspectivas interculturais ao dialogar com a pintura, o teatro e a literatura e a arte.

Mediante a natureza problematizadora da literatura de Sérgio Sant'Anna, muitas vezes marcada por questões de cunho metalinguístico, como a sensação de insuficiência da representação literária pela palavra, o autor sugere a impossibilidade de se abarcar o mundo por meio da ficção, afirmando subliminarmente que a relação entre o 'real' não é

passiva, ainda que uma se constitua à sombra da outra. Através de ‘espelhos que refletem uns aos outros’, a narrativa de CD se constitui, colocando o real entre aspas, reconhecendo nele um espelho que reflete mais que as aparências.

Neste romance o autor promove a sensibilidade de valorização do agora através da conscientização que a arte pode dar ao conciliar impulsos tão contraditórios, evidenciando a pluralidade da verdade. O crime em si não protagoniza tal narrativa, ele se mostra como um episódio envolvido por questões que evidenciam sua conexão e sua contingência, em uma rede que sustenta o paradoxo que circunda a múltipla interpretação acerca da literatura, da crítica e da arte.

Entre certezas que são dúvidas, olhares que interrogam imagens, e são, simultaneamente, objeto para interrogação de outros olhares, a trajetória da significação nos textos de Sant’Anna é oscilante. E na ânsia de construir uma forma de arte singular, investe na construção do sujeito como elemento articulador entre tema, contexto e metalinguagem. Um narrador fingidamente confuso discute arte, crítica e representação mediadas por um enredo envolvente, criativo e estético.

Antônio Martins é descentrado, não sabe para onde ir, o que fazer e como ser. Catalisador de certos impasses, dúvidas e angústias, onde o sujeito não se percebe como singularidade, mas se perde em projeto sonhos e valores ofuscados pela sociedade pelo valor enganoso de um texto que se pretende objetivo e imparcial mas que se perde na releitura intercultural: do texto à pintura, da musa à sua constituição, de um gênero a outro, sem definir o que quer que seja. Portanto, se o caráter do narrador é esquivo, há de se observar nele uma trajetória problemática e não-linear, sua face dissimulada e perversa, sua linguagem fragmentada e a sua compreensão multiforme. Nesse contexto, o simulacro aparece como uma possível saída a essa insuficiência declarada pelo discurso literário.

Em meio a uma linguagem performática, as personagens de CD encenam acionados por Antônio Martins, procurando superar o que as vinculam ao real e que as tornam sombras de uma existência mais concreta e passível de constatações. Revelando-se apenas como máscaras, essas personagens realizam o real como um jogo de sombras e máscaras, dialogando assim com o sujeito psicanalítico, a literatura e a arte.

Verifica-se, portanto, que por meio do deslocamento do olhar do narrador, do seu lugar incerto, da sua identidade sempre vacilante, a narrativa de Sérgio Sant'Anna impulsiona o trânsito das múltiplas significações. Desloca as possibilidades da linguagem atuando em um campo limítrofe entre o reconhecimento e a subversão de suas insuficiências. Espaço textual que flerta apaixonadamente com espaços extratextuais, estabelecendo a mútua definição/indefinição de ficção e realidade, palavras e coisas, imagens e olhares; introduzindo-o no debate sempre inconcluso sobre os mecanismos de representação do espaço literário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Ed. E. Souza).

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fomoni Bemadini et al. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud; Yara F. Vieira. 11ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BARTHES, Roland. et. al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo** (Obras escolhidas vol. 3). Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hermano Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política** (Obras escolhidas vol. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. E notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. e Apres. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única** (Obras escolhidas vol. 2). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BIRMAN, Joel. **Ensaio de teoria psicanalítica - Parte 1: Metapsicologia, pulsão, linguagem, inconsciente e sexualidade**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1993.

\_\_\_\_\_. **Freud & a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. (1997). **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Editora 34.

BORNHEIN, Gerd. **O Olhar**. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, Antônio. **A Personagem do Romance**. In: \_\_\_\_\_ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 1968, p. 51-80.

CHATELARD, Daniela S. **O Conceito de Objeto Na Psicanálise: Do Fenômeno À Escrita**. Brasília, Universidade de Brasília, 2005.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHKLOVSKI, et al. **Teoria da literatura formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouki. Porto Alegre: Globo, 1978.

COSTA, Jurandir F. **Violência e Psicanálise**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal: 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Saindo do alpendre: alteridade e resistência na obra de Sérgio Sant'Anna**. Cerrados, nº 21. Brasília, 2006, pp.201-8.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **A dobra. Leibnitz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2000.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Tradução Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DERRIDA, Jaques. “**O carteiro da verdade**”. In: \_\_\_\_\_. *O cartão-postal: de Sócrates e Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 477-483.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREITAS, Luis. A. P. **Freud e Machado de Assis: uma intersecção entre Psicanálise e Literatura**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Mauá, 2004.

FREUD, Sigmund. (1871–1881). **As cartas de Sigmund Freud para Eduard Silberstein**. Walter Boehlich (org), tradução de Flávio Meurer. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995.

\_\_\_\_\_. (1892-93) **Um caso de cura pelo hipnotismo**. Edição Standard Brasileira, Vol. I, 2ª edição, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1987.

\_\_\_\_\_. (1908) **A moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna**. Edição Standard Brasileira, Vol. IX, 1ª edição, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976.

\_\_\_\_\_. (1910) **Cinco lições de Psicanálise**. Edição Standard Brasileira, Vol. XI, 1ª edição, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1969.

\_\_\_\_\_. (1912) **A dinâmica da transferência** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 12). Rio de Janeiro: Imago, 1980b.

\_\_\_\_\_. (1919) **O estranho**. In: \_\_\_\_\_. Edição Standard Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. (1920). **Além do princípio do prazer** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 18). Rio de Janeiro: Imago, 1980a.

\_\_\_\_\_. (1925-26) **Um estudo autobiográfico** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 20). Rio de Janeiro: Imago, 1980c.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica Moderna**. Trad. Marise M. Curioni et al. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA-ROZA, Luiz A. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, 24.ed.

\_\_\_\_\_. **Introdução à metapsicologia freudiana** (Vol. v. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. **Introdução à metapsicologia freudiana** (Vol. v. 2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Acaso e repetição em Psicanálise – uma introdução à teoria das pulsões**. 4ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1993.

GAY, Peter. **Freud – Uma vida para nosso tempo**. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. Trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979. (Coleção práticas de leitura).

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Ed.: Edições 70. Tradutora: Maria da Conceição Costa.

HERRMANN, Fábio. **A psique e o Eu**. São Paulo: Hepsyché, 1999.

ISER, Wolfgang. “**Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**” In: *Teoria da literatura em suas fontes – Volume II*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

\_\_\_\_\_. **Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época**. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JONES, Ernest. (1979). **Vida e obra de Sigmund Freud**. Organização e resumo de Lionel Trilling e Steven Marcus, 3ª edição, Rio de Janeiro: Zahar Editores, S. A.

JORGE, Marco A. C. et. al. **Lacan o grande freudiano**. Rio de Janeiro. Zahar, 2005.

KON, Noemi M. **De Poe a Freud – O gato preto**. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

\_\_\_\_\_. **Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte.** São Paulo: Edusp, 1996.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LACAN, Jacques. (1949). "**O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu**". In *Escritos*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1953). "**Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise**", in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.238-324.

\_\_\_\_\_. (1953-54) **O seminário: Livro 1: Os escritos técnicos de Freud.** Rio de Janeiro: Zahar, 1986..

\_\_\_\_\_. (1954-1955). **O Seminário, Livro 2: O Eu na Teoria de Freud e Técnica da Psicanálise.** Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1957). "**Seminário sobre A carta roubada**", in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.13-66.

\_\_\_\_\_. (1962-1963). **O Seminário, livro 10, A angústia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. (1964). **O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. (1969-1970). **O seminário, livro 17, O avesso da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. (1971). **O seminário, livro 18: De um discurso que não seria do semblante.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. (1972-73). **O seminário, livro 20: Mais, ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2a. ed, 1985.

\_\_\_\_\_. (1975-76). **O seminário, livro 23, O sinthoma.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARZAGÃO et. al. **Psicanálise e Literatura: seis contos da era de Freud.** Rio de Janeiro: Petrópolis, 2012.

MEZAN, Renato. (1985). **Freud, pensador da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense; Brasília: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance.** Trad. Glória Bordini, 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

NASIO, Juan-David. **O prazer de ler Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os grandes casos de psicose.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, 1992.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** Martins Fontes, 1984.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção contemporânea.** São Paulo Fabesp, 1999.

\_\_\_\_\_. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea.** São Paulo Fabesp, 2008.

PIERCE, Charles S. **Semiótica.** Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **"Ficção e Teoria: O escritor enquanto crítico"**. In: Travessia 33 Revista de Literatura A estética do fragmento. Curso de Pós-graduação em Literatura, Ed. da UFSC, nº, pp.47-59, 1980.

\_\_\_\_\_. (1980) **"Ficção e Teoria: O escritor enquanto crítico"**. In: Travessia 33 Revista de Literatura A estética do fragmento. Curso de PósGraduação em Literatura, Ed. da UFSC, nOI, pp.47-59.

\_\_\_\_\_. **A Leitura da Ficção.** In: -. O laboratório do escritor. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.67-76.

\_\_\_\_\_. **Sobre o Gênero Policial.** In: -. O laboratório do escritor. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.77-80.

\_\_\_\_\_. **A cidade ausente.** Trad. Sérgio Molina. 2ªedição. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PLATÃO. **A República** – Texto Integral. Coleção A Obra Prima de Cada Autor. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido. Vol.I. No caminho de Swann.** Tradução Mário Quintana. São Paulo. Editora Globo, 2006.

RODRIGUES, Carla. **A literatura entre Derrida e Lacan: dentro/fora das relações de poder.** Viso Cadernos de estética aplicada. Revista

eletrônica de estética. nº. 13, Jan-Jun de 2013, acessado em 20-04-2013 às 14:00.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão**. Trad. Jose Thomaz Brum. Porto Alegre: L & PM, 1988.

ROUDINESCO E. & PLON. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: UNESP, 2006.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um Crime Delicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Beatriz Resende. Fórum Virtual de Leitura e Teatro. Ano 7. N. 1.

Disponível em:

<

[http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista\\_serjio\\_santanna.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_serjio_santanna.php)>. Acesso em 10 de outubro de 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SANTOS, Carlos A. B. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye; Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SEARLE, John R. **Expressão e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEMPÓ, Jean-Claude. **A Psicanálise**. Edições 70, 1969.

SILVA, Marcel V. B. **Tela, palco, livro, homem: travessias narrativas na adaptação de Um Crime Delicado**. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/71/205.pdf>> acesso em

SILVEIRA, Isabel O. **A imagem da Mulher na pintura européia: interfaces com a mitologia**. Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ISABEL\\_SILVEIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ISABEL_SILVEIRA.pdf)> acessado em 02/11/2014 às 18:11.

TEIXEIRA, Leônia C. **Freud e a literatura: Destinos de uma travessia**. Fortaleza, CE: As Musas, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Moysés Baurstein. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WELLEK, René. **História da crítica moderna**. São Paulo: Herder/USP, 1967.

WILLEMART, Philippe. **Além da psicanálise: a literatura e as artes**. São Paulo: Nova Alexandria/ Fapesp, 1995.

ZIMERMAN, David. **Bion da teoria à prática**. Porto Alegre: Artmed, 1995.