

TEATRO, RETÓRICA E VIOLÊNCIA: UMA LEITURA DE UM CRIME DELICADO, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello (USP)¹

RESUMO: A proposta desta comunicação é discutir, a partir da leitura do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, as formas de representação do intelectual da cultura no contexto de uma sociedade de consumo. Investigando a posição do narrador-personagem e a forma dissimulada através da qual aborda a matéria trabalhada no romance, tenciona-se investigar a articulação entre esteticismo, forma literária e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant'Anna, metáforas da crítica, literatura contemporânea.

Dos críticos que se debruçaram sobre o romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, Ângela Dias talvez tenha sido a única a perceber o importante vínculo da crise das fronteiras entre realidade e ficção com a lógica cultural do pós-modernismo. Antonio Martins, o narrador do romance, figuraria, para a autora, como uma espécie de *performer* “da mistificação pós-moderna” (2006, p. 268). Entretanto, o achado se torna ambíguo, uma vez que não se sabe, ao final do ensaio, se Sérgio Sant'Anna exacerba tal crise dos valores para fazer paródia da crítica contemporânea de matiz pós-modernista, ou se constrói o seu romance como peça de combate ao realismo. Curiosamente, a mesma ambigüidade parece dominar o romance, daí também o interesse da crítica.

A autora inicia o seu texto se referindo a Machado de Assis como um escritor que, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “dramatiza a escrita como leitura mesclada e desrespeitosa de variado repertório”, distanciando-se do “falacioso horizonte de objetividade do preceituário realista”. O desrespeito aos limites entre verdade e ficção, de acordo com a sua (é importante que se diga) tradição de leitura de Machado de Assis, estaria no horizonte do romance hispano-americano, “como a mais radical estratégia de modernidade: o exercício autoconsciente da forma como invenção técnica capaz de problematizar a realidade e desestabilizar o dogmatismo do que é” (2006, p.259). Continuando o argumento, Ângela Dias defende que, na mesma tradição, mas já, em fins do século XX, açodado pela máquina da cultura de massas e pelas ficções do imaginário estatal, um escritor como Ricardo Piglia conceberia, em *Cidade ausente*, “uma espécie de poderosa alegoria da narrativa como espaço de resistência e de desrealização das trampas do poder” (2006, p. 260). A autora vê, no romance do escritor argentino, o intento de “uma reflexão sobre a porosidade das mentes e corações às máquinas, na medida em que o espelho midiático invade e formata todas as cenas”. Mas, alerta ela, sendo a linguagem humana algo deslizante, pode-se, a partir daí, “confundir ficção e confissão ou ainda embaralhar os limites entre narrar e ser narrado”. Essa, para ela, é a motivação de *Um crime delicado*, “fazendo deslizar as fronteiras entre arte e vida, representação e experiência, crítica, criação ou mistificação”, constituindo-se num “eloqüente testemunho da ambigüidade entre confissão, culpa e encenação” (2006, p. 261). Assim, ao final, o todo do ensaio parece indicar que, se, de um lado, o romance de Sérgio Sant'Anna seria habilmente conduzido “para dirimir as fronteiras e desterritorializar premissas sobre a suposta distância entre arte como invenção e vida como experiência concreta” (2006, p. 263), de outro, expressa, pela voz do narrador,

o paradoxo da arte diante do ecletismo pós-moderno, em sua fome de celebridades instantâneas e descartáveis em que lixo e purpurina se misturam (...), sintetizado

¹ Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Área de Arte, Literatura e Cultura no Brasil. Endereço eletrônico: jefferson@usp.br.

pelo histrionismo do crítico-narrador, hábil em efeitos especiais e labirintos retóricos (DIAS, 2006, p. 266).

Em outras palavras, ao mesmo tempo em que, “ambivalente e sinuosa”, a “máquina de Antonio Martins” procura, segundo Dias, “esquecer o desalento diante” da literatura vista como mera reprodução do real, ela acaba, “pelo brilho retórico, ou ainda pelo verniz de cinismo”, mobilizando “o arsenal da mistificação pós-moderna, e em sua fútil tagarelice, termina por mimetizar o bovarismo das ficções eletrônicas” (2006, p. 267-268).

Sobram, ao leitor do texto crítico, algumas perguntas: não haveria uma conexão forte entre o combate ao realismo que a ficção de Sant’Anna enseja e a estética pós-modernista que o narrador mimetiza? Isto é, em que medida esses intentos, ao invés de paradoxais, não se articulam? Ainda, até que ponto a leitura machadiana, ao articular de sobrevôo o local e global, lendo aquele como a contraparte “esclarecida” deste, não acaba influenciando a própria leitura de *Um crime delicado* enquanto romance que responde, quase que diretamente, a um contemporâneo sem data e lugar (o pós-moderno), isto é, a-histórico e deslocado, como, aliás, tende a ser a própria estética pós-modernista? E, nesse sentido, não se tornaria ele um reflexo, apesar de fazer-lhe fazer resistência, do cenário atual como um todo?

Embora – e também porque – dê margem a questionamentos como esses, a leitura de Ângela Dias de *Um crime delicado* é bastante profícua no sentido de vincular aspectos estruturais do romance ao ideário contemporâneo, dando um passo adiante em grande parte das interpretações anteriores da obra, que não apenas se detinham principalmente no traço metalingüístico, vendo como novidade esse tema que – como se espera demonstrar logo a seguir – já é antigo na obra do autor, como também não questionavam se o conteúdo explícito não estaria comprometido pela forma, implícita, como é organizado. E essa forma, a prosa volúvel de um narrador não fidedigno², é, no meu ver, o que precisaria, num próximo passo, ser investigada mais a fundo, já que pode revelar ligações mais evidentes tanto com a tradição da nossa literatura quanto com aspectos da sociedade brasileira, a qual deseje ou não o seu autor, e por mais universal que seja o conteúdo expresso, acaba sendo parte compósita do romance.

Em termos gerais, *Um crime delicado* é a história de um crítico de teatro, Antonio Martins, que escreve, retrospectivamente, uma peça, segundo ele, “de natureza quase processual”, contra o artista plástico Vitório Brancatti e sua modelo manca, Inês, por quem o crítico, até então cético e de espírito distanciado, se apaixona perdidamente, e com a qual mantém relações carnavais, percebidas, por ela, como estupro, do qual ela o acusa e do qual ele é, ao fim, inocentado pela lei. Mas, não contente com a absolvição formal, Antonio Martins elabora uma defesa de matiz literário, que é, igualmente, uma acusação pública da ingenuidade de Inês e da canalhice de Vitório. Ele quer provar que foi vítima de uma cilada, não apenas porque se recusou a fazer uma crítica de uma obra do pintor, como também porque tentou resgatar Inês das mãos deste. Assim, o estúdio do artista, onde habita a modelo e onde tudo acontece, acaba funcionando como uma espécie de instalação, também com características de peça teatral, onde o crítico adentra para ser incriminado por algo que, segundo ele próprio, não cometeu. Pois, para ele, se violência houve, na hora do ato, esta foi sutil, delicada, resultado, aliás, da sua paixão sincera e avassaladora por Inês e da tentativa de livrá-la das mãos de um crápula.

Chama a atenção, num primeiro momento, a referência machadiana à “flor da moita”,

² O conceito deriva de *A retórica da ficção*, de Wayne C. Booth. Ao analisar a obra de Sterne, *Tristram Shandy*, Booth assinala que “dos múltiplos problemas que o leitor de *Tristram Shandy* partilha com o leitor de ficção moderna, o de se não poder determinar quando o juízo é, ou não, fidedigno, é aqui o mais importante” (1980, p. 253). Se, de um lado, as “deliciosas ambigüidades” do romance “ampliam, permanentemente, a nossa visão das possibilidades da ficção” (idem), de outro, “Tristram torna o nosso caminho atribulado e inseguro” (1980, p. 253). A essa mesma indeterminação, soma-se o aspecto niilista do romance de Sant’Anna, que encontra respaldo no caráter às vezes cínico do narrador. De acordo com Booth, “em qualquer tentativa de criar um romance ‘niilista’ não caberá nenhuma forma de narração fidedigna. Se o mundo do livro não tem sentido, como pode existir um narrador fidedigno? Em que pode ele ser fidedigno? O próprio conceito de fidedigno pressupõe que se pode dizer uma verdade objetiva em relação a ações e pensamentos” (1980, p. 313).

Eugênia, seja por causa do defeito na perna de Inês, que o narrador não deixa de ressaltar em mais de um momento do relato, seja pelo misto de inocência, graça e amor-próprio, atribuídos à modelo. Mas é com *Dom Casmurro* que *Um crime delicado* efetivamente dialoga. As semelhanças iniciam pelo aspecto de defesa-acusação pública das duas obras, conduzidas por narradores-protagonistas dotados de grande capacidade argumentativa, dois intelectuais, termo usado aqui, em sentido lato, para designar os que usam a palavra e o conhecimento como meios de ganhar a vida, um advogado e um crítico teatral. Ambos se valem da prosa narrativa para contar a sua versão dos fatos, jogando a culpa nos outros e se colocando como vítimas de armações espúrias. Mas se, de um lado, consideram-se vítimas, de outro, usam o relato como forma de vingar-se, verbalmente, de algo que outras personagens supostamente lhes fizeram³. Em ambos os romances, o objetivo dos narradores é o de não só sair por cima, como também desclassificar os seus adversários, numa espécie de teatro verbal cujos holofotes estão o tempo todo sobre eles próprios. Às outras personagens, principalmente às antagonistas, sobra serem contadas por um narrador que as despreza. Porém, se Machado de Assis mesclava a tradição literária do Ocidente com o que estava na moda a sua época, com o intuito de figurar o intelectual proprietário da segunda metade do século XIX, Sérgio Sant'Anna mistura a tradição literária brasileira com os modismos contemporâneos, para, num jogo paródico nada óbvio, construir a personagem do intelectual classe média, nosso contemporâneo.

Aliás, não é difícil perseguir a gênese da construção desse intelectual, cujo ápice parece ser *Um crime delicado*, na obra de Sérgio Sant'Anna, nem flagrar o mesmo traço em personagens de outros ficcionistas brasileiros contemporâneos.⁴ Restrinjo-me, então, apenas a algumas novelas e um romance desse autor.

Em *Confissões de Ralfo*, de 1975, uma mescla de *Viagens de Gulliver*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, com referências às teorias pós-estruturalistas e experimentalismos narrativos, o narrador-protagonista é um viajante que aos poucos vai compondo a sua própria personagem. No fim, ele quer se tornar um escritor profissional mas, entretanto, acaba rejeitado por uma espécie de Academia de Letras, a guardiã da alta literatura. A sua autobiografia, em tom evidentemente satírico, parece ser escrita à medida que acontece, do presente para o futuro, e é no fundo uma crítica tanto à Ditadura Militar quanto às instituições como um todo, bem no espírito desconstrucionista. Na novela "A Senhorita Simpson", de 1987, a sátira vira ironia sutil, não obstante persistam tanto o narrador-protagonista, como foco narrativo, quanto a transformação desse narrador em escritor e viajante, ao final da história. Surge aí, pela primeira vez, a dúvida quanto a *possíveis* estupros que o narrador *teria* cometido, dúvida essa corroborada pela ambigüidade estilística, entre o sério e o cômico, e pelo estilo por assim dizer refinado que atenua o suposto ocorrido, com em expressões como em "tapando delicadamente a boca" e "inocência bruto de um animal" (SANT'ANNA, 1997).⁵ Portanto, se o narrador de *Confissões de Ralfo* expunha-se

³ É preciso deixar claro que a interpretação de *Dom Casmurro* em que me baseio é a que inicia com Hellen Caldwell (1960), passa por Silviano Santiago (1978) e John Gledson (1997), e tem seu ponto de chegada em Roberto Schwarz (1997).

⁴ De fato, nos dois últimos romances de Milton Hatoum, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, os narradores são, respectivamente, um arquiteto e um advogado. Nos romances de Bernardo Carvalho, *Nove noites* e *Mongólia*, os protagonistas são um antropólogo e um fotógrafo viajante, e os narradores são, respectivamente, um *alter-ego* do autor, isto é, um escritor, e um diplomata. No último romance de Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, o narrador é um escritor frustrado. Marçal Aquino também usa narradores e ou protagonistas intelectuais, fotógrafos, arquitetos, engenheiros, escritores. Até mesmo Paulo Lins, que escreve um romance cujo microcosmo é a favela carioca, *Cidade de Deus*, constrói uma das personagens centrais como fotógrafo.

⁵ Vejam-se os termos com que o narrador descreve a sua relação com Ana, namorada da ex-mulher: "Antes que ela pudesse voltar a si, ergui-me e depois deitei-me sobre ela. "Não, não", ela pediu, mas era tarde. Penetrei-a de um só golpe. Foi fácil: ela estava inundada do gozo anterior. Como descrever essa sensação de estar perdido dentro da umidade morna de uma mulher? Talvez dessa forma mesmo. Só que, curiosamente, não apenas não havia mais quatro mulheres [com as quais o narrador se relaciona durante a novela], como também não restava nem mesmo uma, que fosse identificável. Pois o que subsistia era apenas eu, Pedro Paulo, em meu egoísmo absoluto, tapando delicadamente a boca de Ana, para que ela não pudesse protestar. Ou talvez não substitísse nem mesmo este 'eu', porque tal pronome é inadmissível quando a consciência se perde no todo, com a inocência bruta de um animal. Foi uma coisa rápida, porque eu me excitara demais. Depois, como sempre, aquele vazio e a volta penosa à realidade que abrigava, inclusive, uma

mais, e era, de certo modo, confiável, aqui já não se deve acreditar em tudo o que se lê. O mesmo vale para a “Breve história do espírito”, de 1991, novela em que o narrador, outra vez protagonista, é um crítico cultural, que acaba engravidando a ex-melhor amiga, agora quase-futura esposa, e precisa dar um jeito de sustentar o filho que vem por aí. Para isso, candidata-se a um emprego de redator de textos de uma igreja protestante e acaba convencido, por um dos concorrentes, que lhe espera ao final do teste, a escrever folhetos para a venda de lotes de um cemitério do qual o outro é corretor. Aflige-lhe empregar a nobre literatura, que pretendia usar na escrita de seus primeiros contos, para fins que ele, a princípio, não considera dignos, mas como ele possui um estilo tão deslizante quanto o do vendedor de lotes, estilo esse comprovado no teste escrito para o posto de redator, não sabemos até que ponto ele já não é um vendedor, mascarado, entretanto, de intelectual. Por fim, em “O monstro”, de 1994, é um professor de filosofia que comete um crime hediondo, um estupro seguido de morte, em uma deficiente visual. Em entrevista a um jornal sensacionalista, na cadeia, o assassino busca amenizar publicamente a sua culpa, colocando-se, ao fim, como mero coadjuvante de um crime em que, se tomou parte, foi por causa de sua namorada, que o incentivou deveras, mas que, àquela altura, já havia se suicidado e, portanto, não poderia contestar o ponto de vista do narrador. O procedimento de atenuação da culpa é, em certo sentido, semelhante ao de *Um crime delicado*.

Como se pode notar, há na obra de Sérgio Sant’Anna certa obsessão pelos mesmos temas e motivos: a própria arte literária, o intelectual como personagem, e o estupro como possibilidade, mas jamais assumido inteiramente pelos protagonistas que o teriam cometido. Esses temas se combinam, uma vez que a sempre possível, mas não evidente, violação de um corpo feminino estranho (defeituoso ou estrangeiro), é também uma metáfora do tênue limite entre realidade e ficção, verdade e mentira, e, como veremos, da própria obra de arte numa sociedade consumista e fetichista. O problema, em termos formais, é que, em todos os casos, quem põe em dúvida o estupro, ou atenua o crime, é o próprio narrador-protagonista, de maneira que a palavra final sobre ter havido ou não a violência depende do ponto de vista de um intelectual munido do dom da palavra e disposto a usá-la contra os que o desafiar.

Assim, tendo examinado, de relance, o estatuto da personagem, trabalhada ao longo da produção de Sant’Anna, e estando prevenido de suas semelhanças e diferenças com Bentinho, é o caso de partir para um exame mais detalhado do romance, observando o modo como o narrador diz das personagens e, como, também por este viés, exhibe-se para o leitor.

Chama a atenção, já nas primeiras páginas do romance, o elogio desmedido do crítico a Inês, a modelo, cuja beleza singular teria desestabilizado um sujeito que se pretende excêntrico e recolhido, um crítico, que deveria estar em guarda contra as emoções (SANT’ANNA, 1997, p. 19). Logo depois de conhecê-la, Antonio Martins diz notar, no texto que escreve sobre uma peça recém vista, “as interferências de uma espécie de exaltação” (SANT’ANNA, 1997, p. 19), a ponto de se deixar levar por devaneios da personagem feminina.

Com efeito, o fascínio do narrador pela modelo perpassa todo o livro, embora haja suspeitas de que ela talvez já o conhecesse e estivesse articulando, com seus comparsas – isto é, com Vitório Brancatti, sua mulher Lenita, e um segundo pintor – um modo de arrancar dele um juízo crítico positivo sobre a obra de Vitório, obra para qual ela posa. O convite para uma exposição, que recebe de Inês, teria o intuito de arrastá-lo para uma cilada. Mas o leitor, nesse momento, deve se lembrar que está diante de um narrador não confiável. Portanto, o dar a entender que o convite seria uma armação de Vitório, através de Inês, serve para preparar, e atenuar, o estupro, ou simples ato sexual, a ser narrado mais tarde, já que ali, também, haverá uma suposta armação do artista.

Porém, mesmo desconfiado dos planos de Vitório, o narrador comparece à exposição, porque deseja ardentemente ver Inês. E quem lá encontra são Inês, não a verdadeira, mas a modelo reproduzida na tela do artista, e Lenita, mulher de Vitório, que o reconhece e lhe pergunta, de chofre, o que achou da pintura, pergunta da qual ele se esquiva e a qual não responde, com medo de se comprometer. A situação o deixa enciumado, pois Inês seria de um outro, do artista, e não dele,

hipótese um tanto sombria: poderia ter sido um estupro, mais uma vez? (SANT’ANNA, 1997)”. E ele já teria estuprado, ou não, a senhorita Simpson.

do crítico. Igualmente, parece se confirmar a suspeita de “haver caído numa armadilha”, como se quisessem ligá-lo a uma obra de segunda categoria (SANT’ANNA, 19997, p. 59). De todo o modo, é a decepção amorosa, por não vê-la ali, que toma conta de Antonio Martins, que àquela altura se sente usado por Inês.

Mas, curiosamente, em nenhum momento do relato, entende-se que Inês teria se comprometido amorosamente com o crítico. E no convite que lhe envia não há nada que afirme que ela *estaria* na exposição. Além do que, em nenhum momento, ela esconde a vontade de que ele faça uma crítica à pintura em que aparece como modelo.

Para se vingar do suposto golpe de Inês, ou melhor, de Vitório, o crítico convida uma jovem e bela atriz de teatro para ir ao Café que a modelo costuma frequentar com o objetivo de lhe causar ciúmes. Confessa ele: “sorri comigo mesmo, porque formaríamos o par perfeito, cada um com seus motivos escusos para estar com o outro” (SANT’ANNA, 1997, p. 65). Em seguida, o par segue à casa do crítico e ele falha, na hora H, não suportando a entrega peremptória e desmedida da jovem. A cena do fracasso sexual com a atriz é reproduzida na íntegra por Antonio Martins, o que leva a indagar o motivo da exposição pública de um vexame.

Trata-se, sem dúvida, de um artifício retórico com que Antonio Martins visa a escancorar, primeiramente, as suas fraquezas, espirituais e sexuais, para em seguida, demonstrar a sua ausência de ressentimento e de espírito de vingança. Se o intuito dela seria o de se vingar de uma crítica negativa que ele lhe teria feito no passado, expondo publicamente a falha privada de um crítico implacável, ele estaria acima disso. Assim, a resposta dele, calculada obviamente, será uma crítica positiva sobre uma peça em que ela atua, o que, ao mesmo tempo, pode servir como uma espécie de cala-boca, e evitar que ela saia divulgando, aos quatro ventos, o fracasso sexual. É claro que, em sua *critique à clef* sobre a peça de Nelson Rodrigues em que ela faz a personagem Lúcia, Antonio Martins pretende “desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse”, inclusive a ela, que sua “lamentável falha se devera à ausência dos véus do pecado e das proibições, quando a atriz se dispusera a entregar-se” a ele tão ostensiva e agressivamente, imitando a personagem da peça. Como se percebe, Antonio Martins não dá ponto sem nó.

Portanto, nota-se que além desse pequeno golpe crítico, a imagem que o narrador vai construindo de si próprio é a de um sujeito que reconhece as suas fraquezas, amorosas e sexuais, exibindo-as inclusive, e que tem grande senso de justiça, além de ser extremamente tolerante.

Voltando a Inês, em momento algum ele a acusará de qualquer maldade, nem mesmo de tê-lo declarado estuprador, preferindo vê-la como um fantoche nas mãos de Vitório. O estupro, se houve, teve lugar no apartamento de Inês, quando esta teria, numa segunda oportunidade, pedido uma crítica à tela em que é modelo. Nesse instante, e dentro do apartamento, como numa iluminação crítica, Martins compreende que tudo se trata de uma armadilha dos Brancatti, que teriam feito do imóvel uma instalação, uma obra de arte, ou uma peça de teatro, em que estariam presos, como atores, tanto a modelo quanto o crítico, e o objetivo final da trupe, via Inês, seria o de arrancar uma apreciação crítica positiva da obra, de modo a, finalmente, compromete-lo.

De modo que o ato amoroso, ainda que de maneira um tanto violenta, seria um modo do crítico se excluir da cena, desobedecendo ao *script*. Mas também seria uma forma de libertar a modelo das mãos de Vitório. Porque, de acordo com a visão delirante de Antonio Martins, o que estava sendo travado entre ele e Vitório era, na verdade, um jogo de xadrez estético, cujo terceiro movimento seria a acusação, conduzida pelo artista, de que o crítico estuprara Inês. Não é por outro motivo que, no quarto movimento, que é o livro em questão, ele pinta Inês como vítima totalmente ingênua frente às manipulações do seu “dono”, o verdadeiro criminoso. A sua tática, aqui, parece ser a de deslegitimar publicamente a acusadora e o próprio estupro, já que ela não teria consciência dos seus atos. No entanto, ele, o crítico, teria agido o tempo todo por amor, um amor que se apossou dele desde o primeiro momento em que viu Inês e que se consolidou no ato carnal, descrito então, com tintas líricas, como uma espécie de fusão.

Foi essa fusão que, segundo o narrador, libertou Inês, por alguns instantes, do jugo psíquico e físico de Brancatti. E, para melhor argumentar em defesa própria, finaliza o narrador: “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, 1997, p. 127). Assim, Vitório seria, sem dúvida, um criminoso ao fazer da vida de Inês uma obra de arte, aprisionando-a. Em todo o caso, sendo o apartamento um cenário, tudo o que ali viesse a acontecer, inclusive um estupro, não poderia ser considerado crime, já que comporia, para o crítico, o jogo cênico. Ou seja, do ponto de vista do narrador, o uso que faz Vitório de Inês, sustentando-a financeiramente para posar para ele, é um crime. Já o que ele, Martins faz com Inês, a violência sexual, não o é, porque está na obra que, entretanto, ele próprio condenara.

Como se percebe, o verdadeiro manipulador da situação não é Vitório, mas o crítico, que se transforma, também, em um excelente orador ou vendedor de uma história. É ele quem constrói a instalação ou a *performance* final, o romance, que a todos aprisiona e ridiculariza. É dele a última palavra nesse texto que transforma a vida em teatro, e que o salva do achincalhe público e do estatuto de estuprador.

A maioria dos críticos literários acreditou que se tratava de um romance sobre a arte, o artista, e o crítico, enfim, de um texto metalingüístico. Faltava, sem dúvida, um exame mais detido do foco narrativo, iniciado por Ângela Dias. Num segundo momento, era importante que se indagasse sobre o modo como o narrador ia iluminando, obliquamente, as outras personagens e as situações, e quais os motivos que o levaram a tomar tal atitude.

Se uma das motivações de Bento Santiago escrever contra Capitu seria, de acordo com Roberto Schwarz, a de reafirmar um modo de ser retrógrado, paternalista, no momento de sua decadência, as motivações de Antonio Martins parecem também responder a questões locais, porém, de ordem contemporânea. Conotam o sentimento de insegurança do intelectual de classe média no Brasil e sua necessidade de ficar bem com todo mundo, agradando todas as tribos e tendências, e, fundamentalmente, seu público-alvo. Atendendo aos festivais literários, às editoriais dos jornais, aos congressos e palestras universitárias, o novo intelectual precisa, mais do que nunca, se preocupar com a sua imagem pública. Por isso, evita externar posições críticas muito radicais. O melhor mesmo é falar apenas de arte, indo, como se costuma dizer, “sempre além do social”. Só que, paradoxalmente, o “além do social” do discurso crítico contemporâneo, é uma implicação do social. A nova arte pela arte, de que Antonio Martins é um representante, teria a ver, hoje, tanto com uma mudança do estatuto do intelectual, quanto com a adequação do seu discurso ao capitalismo consumista. Escreveu Raymond Williams (1980) já há algum tempo que, todas as formas de teoria crítica daquela época eram teorias de consumo, preocupadas em entender um objeto de forma que ele fosse proveitosa e corretamente consumido. Tal fetichismo crítico, só que potencializado, é o que professa o nosso narrador, uma vez que, metaforicamente, transforma a mulher com um *plus*, isto é, um defeito delicado, em objeto de culto e penetração consumista, do mesmo modo que muitos críticos contemporâneos fazem com a obra de arte. Além disso, se, no passado brasileiro, o intelectual estava economicamente amparado, e podia exibir alguns radicalismos, ele hoje vive de bicos, e, desse modo, precisa cuidar com o que diz, a favor de quem, ou contra quem se posiciona, para não ser excluído das redes. E isso vale, inclusive, para boa parcela dos professores universitários, cuja complementação da renda depende de algumas articulações com agentes da mídia e centros de poder. Daí que o mais indicado para os que tratam de temas culturais seja delicadamente limitar-se ao consumo fetichista de seus objetos.

Enfim, o zelo com o discurso, espécie de alegoria de uma posição crítica e política conservadoras, está em todo o romance de Sérgio Sant’Anna. Mas fica patente, também, nos detalhes. Por exemplo, no texto de crítica que Antonio Martins escreve sobre a jovem atriz ou, então, na carta que endereça a Inês, logo após o ato sexual, que é, no fundo, uma declaração de amor e uma explicação do ocorrido, que ele busca traduzir como “momentos mágicos”, no afã de evitar que ela julgue por conta própria e o exponha publicamente. Essa carta, de conteúdo melodramático, vem anexa no corpo do relato e, segundo ele, tendo já circulado, deu margem a chacotas no meio teatral. Ao trazê-la novamente à tona, o crítico redimensiona o conteúdo e, mais uma vez, busca se exibir como bom moço, humano, sentimental, sujeito a falhas, no intuito de recuperar sua audiência perdida. Pois, embora tenha se valorizado no mercado, a classe teatral, sua maior consumidora, trata-o, desde os acontecimentos que acaba de narrar, como “um exemplo vivo

e eloqüente dos extremos patológicos a que pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção dos seus sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual, de repente, libera-se através do crime”. Talvez, depois de ler a sua obra, em que aparentemente extravasa sentimentos, recomece a tratá-lo bem. Quanto a nós, acredito que não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa : Arcádia, 1980.
- CALDWELL, Hellen. **The Brazilian Othello of Machado de Assis**. Berkeley: University of California Press, 1960.
- DIAS, Ângela Maria. Narrar ou perecer: Sérgio Sant’Anna e Ricardo Piglia, sobreviventes. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, n. 9, p.259-268, 2006.
- GLEDSOON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**. Uma reinterpretação de **Dom Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANT’ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Confissões de Ralfo**: uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1975.
- _____. **A senhorita Simpson**. In. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Breve história do espírito**. In. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- _____. **O monstro**. In. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. Radicalismos. In. **Vários escritos**. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Problems in materialism and culture**. London, New York : Verso, 1980.