

ARTE E REPRESENTAÇÃO

A CONCEPÇÃO SIMBÓLICA E ARTÍSTICA DA MUSA IMPERFEITA (INÊS) EM UM CRIME DELICADO DE SÉRGIO SANT'ANNA

*Hellayny Silva Godoy de Souza – Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária pela PUC-GO, professora de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal Goiano – Goiás.
E-mail: hellaynygodoy@gmail.com*

Resumo

O presente artigo se propõe a uma leitura intercultural do romance *Um Crime Delicado* (1997), de Sérgio Sant'Anna. Esta nova tendência literária ultrapassa os limites da forma e da estética tradicional, onde performance e representação tornam-se elementos propulsores da dinâmica da escrita, e da obra como um todo. Pautado em conceitos psicanalíticos, discutir-se-á as sensações e os sentidos que emanam de tal representatividade.

Abstract

This article considers its intercultural reading of the novel *A Delicate Crime* (1997), Sergio Sant'Anna. This new literary trend goes beyond the limits of fashion and traditional aesthetics, where performance and representation become the writing dynamic driving forces, and work as a whole. Lined in psychoanalytic concepts will be discussed-the feelings and senses that emanate from such representation.

1) Considerações Iniciais

Um Crime Delicado de Sérgio Sant'Anna, em sintonia com a pintura, o teatro e a psicanálise, 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.

A respeito da estrutura ambígua do título da obra: *Um Crime Delicado*, gerada pelo oximoro 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.

O enredo de *Um Crime Delicado* consiste em um triângulo amoroso, perversamente constituído por 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 ao passo que intencionalmente alicia o leitor como cúmplice e coautor de um crime, ainda que delicado. Na tentativa de constituir sua própria verdade, desconstrói todos os preceitos da mesma, dando à narrativa proporções de um processo de autoinvestigação em que o narrador-personagem, na tentativa de se defender, ainda que mediante uma aparente inconsciência, nega todos os preceitos da lucidez e a imparcialidade inerente ao papel do crítico.

2) Arte e representação uma leitura da capa e contra-capas de *Um Crime Delicado*

Esse 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 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 ‘A 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. Na capa, este ateliê 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, pois 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, 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 *Um Crime Delicado*. 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 da ‘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.

3) Inês: concepção simbólica artística

O quadro de Brancatti, ‘A Modelo’, em que expõe a intimidade de sua musa imperfeita, tais como as obras da capa e contracapa são índices, evidenciam a inquietude e ambivalência da narrativa. O quadro em questão vislumbra Inês 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 Outro¹ a quem se possa revelar. Assim como o sujeito psicanalítico se completa a partir da visão que o Outro possui de si, o espaço literário criado a partir da visão do quarto de Inês se constituirá pela percepção de outrem. 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, como se pode observar na narrativa de Antônio Martins:

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, 1997, p. 94).

¹ 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.

Observando-se a composição o romance de Sérgio Sant'Anna perceber-se o despertar de uma obra que surge entrelaçando 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 primordial 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).

Como um barco cambaleante, *Um Crime Delicado* navega metalinguisticamente, assim como o sujeito barrado da psicanálise que eternamente 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, 1997, p. 24).

Apreende-se ainda, que o ato fenomenológico da arte pictórica agiganta-se comparada à arte literária. A lembrança do cheiro da tinta, do biombo, da muleta se sobrepõem 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 cronológica).

Em sua narrativa, 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 de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray...” (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, o autor 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 a obra de Marcel Proust, a narrativa de Sérgio Sant’Anna traz a tona uma gama de sentidos, sinalizando uma diversidade de sensações que se revelam gradativamente em pura sinestesia, em símbolos, elementos simbólicos, simbolismos e , simbolizações, termos profundamente discutidos por Freud e Lacan ao analisarem psicanaliticamente a função simbólica. Desta forma, tenciona-se discutir a natureza e o emprego que Freud e Lacan fizeram de tais termos para que possamos adentrar, tendo como aporte os conceitos psicanalíticos, os caminhos da interculturalidade através da narrativa de *Um Crime Delicado* 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, 1977, p. 73).

Considerando a distinção de Pierce a respeito dos ícones, índices e símbolos, pode-se inferir que um signo é tudo aquilo que, sob certo aspecto ou modo, intenta representar seu objeto, mas, não o é; porém em função de sua relação com o objeto, pode ser denominado índice, ícone ou símbolo como observamos em sua própria narrativa: “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 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).

Jacques Lacan, parte da evidência do inconsciente psicanalítico estruturado como linguagem sob a forma de cadeia simbólica. “determina o homem antes do nascimento e depois de sua morte” (JORGE, 2005, p. 44), o que nos permite analisar a diversidade de sentidos que emergem na obra *Um Crime Delicado* e se velam e se revelam em formas de símbolos e signos, táteis ou não.

Importa esclarecer que o ensino de Jacques Lacan aponta para uma lógica borromeana² 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. 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, anos antes de sua incursão na topologia.

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: “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).

Na confluência do texto literário com a psicanálise, Freud (1970) 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 não só como fonte de inspiração e maneira 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.

² Termo cunhado para se referir ao entrelaçamento entre o real, simbólico e o imaginário, na teoria de Lacan.

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).

A sobriedade com que Freud conta este episódio de sua adolescência, relata o autor, 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 *Um Crime Delicado*, 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, 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'.

Nascendo em meio à tentativa do crítico em se perpetuar literariamente, *Um Crime Delicado* 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 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 Elizabeth 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*.

Na obra *Freud e o Inconsciente* (2009), 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 Pré-consciente 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 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. A aquisição da linguagem permite o acesso ao simbólico e a consequente clivagem da subjetividade. Em *Um Crime Delicado* 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, 1997, p. 25).

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 Vítório 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 habituado 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, 1997, p. 25-26).

O ponto central do pensamento de Lacan concede ao simbólico o papel de constituinte do sujeito humano. Segundo Garcia-Roza, 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. 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.

Antônio Martins, ao narrar sua história, ainda que fictícia, 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, 1997, 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 *Um Crime Delicado*, 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, 1997, 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 encobriam 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, 1997, 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 arbitraria quanto *A Modelo*, de Vitório Brancatti? (SANT'ANNA, 1997, 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, *Um Crime Delicado* 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.

Considerações finais

Observa-se neste romance que 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 obstentia, 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 *Um Crime Delicado* 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 Vítório 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 *Um Crime Delicado*.

Referências

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**. Obras Completas. Rio de Janeiro, Imago, 1970.

_____. **A Interpretação dos sonhos**. Obras Completas. Rio de Janeiro, Imago 1999.

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

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

LACAN, Jean Jacques. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **O Seminário, livro 10, A angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

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

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

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

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