

RESUMO

Ao ler o texto de Sérgio Sant'Anna, *Um crime delicado* (1997), no entrecruzamento com sua transcrição visual, a capa do livro, de autoria de João Baptista da Costa Aguiar, esta investigação busca refletir sobre sua natureza paratextual, bem como sobre o alcance crítico da tradução levada a termo pelo capista para a obra literária. Subsidiariamente, experimenta a aplicação da teoria da transtextualidade de Genette na leitura crítica de textos literários.

PALAVRAS-CHAVE: literatura comparada, paratextualidade, um crime delicado.

INVESTIGAÇÃO PARATEXTUAL SOBRE *UM CRIME DELICADO*

João Manuel dos Santos Cunha*

ABSTRACT

The present investigation focuses on reading Brazilian writer Sérgio Sant'Anna's 1997 novel *Um crime delicado* at the intersection of a visual transcreation: the graphic art on the book cover, by João Baptista da Costa Aguiar. We discuss the paratextual nature of the book's cover art, as well as the critical span of the translation performed by Costa Aguiar. We also experiment with the application of Genette's theory of transtextuality to the critical reading of literary texts.

KEY WORDS: comparative literature, paratextuality, um crime delicado.

* Pós-Doutor em Literatura e Cinema, Sorbonne Nouvelle – Paris III, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas.
E-mail: profjoaomanuel@terra.com.br

Edições literárias contemporâneas têm tratado a capa do livro não apenas como forma de proteger fisicamente a obra, mas também como possibilidade de revelar o seu conteúdo para além do título e do nome do autor ou da editora. Em textos de ficção, a cobertura – que incluiria capa, contracapa e orelhas, ou até a complementação de guarda da capa, a sobrecapa – funciona como espaço informativo verbal e imagético em que pode caber breve apreciação crítica, resumo e trechos do texto, dados biográficos do autor, etc.

No Brasil, seguindo a tendência norte-americana, a partir dos anos 50, esse espaço – que não integra a obra propriamente dita, que não é “o livro” em si, considerado em sua fatura literária – passou a ser tratado como parte integrante do texto, ou, pelo menos, existindo em consonância com ele, complementando, ampliando e até interpretando o seu conteúdo. Para isso, os editores se valem da colaboração de artistas gráficos, hábeis em lidar com a imagem e a palavra, *designers* especializados nesse tipo de embalagem industrial e comercial. Afinal, para as editoras, um livro não é somente uma obra estética a ser fruída na relação direta do leitor com o texto literário, mas é, ainda, até antes disso, um produto que se deve anunciar na cadeia consecutiva do sistema literário. Em tal contexto, esse verdadeiro envólucro do objeto estético passa a ser, também, tratado como objeto estético. Nos últimos vinte anos, essa prática chegou a requintes formais tais que, muitas vezes, não se considera a capa como separada do miolo, mas como formando com ele um objeto íntegro; ou seja, ainda que concebida noutra instância que não a da criação literária, a capa constitui-se, por essa via, como integrante do livro-texto-literário.

Nesse universo, capas de livros de ficção, tanto quanto o texto verbal em si, passam a ser instigantes objetos de análise no campo dos estudos comparados, já que podem ser consideradas criticamente em relação à narrativa escrita, como parte constituinte da obra editada.

Há exemplos notáveis de trabalhos de *design* gráfico para capas de livros no Brasil. Alguns deles ultrapassam, inclusive, a condição de simples cobertura para o miolo do livro, para se constituírem como texto que comenta, interpreta e até traduz em outro código estético o conteúdo do texto literário. Apontando para possíveis linhas de leitura, a concepção plástica da capa pode até ser considerada como intertexto, no que ela produz de sentido para o que é narrado verbalmente.

Como o objetivo deste trabalho não é o de aprofundar a leitura crítica de capas de livros, cito apenas dois exemplos, incontornáveis, no quadro da editoração nacional, pelo que eles apresentam de criação estética conseqüente e rentável para a leitura crítica de textos de ficção.

Em 1976, a primeira edição de *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, pela editora Paz e Terra, trazia capa do artista plástico Carlos Scliar.¹ Ocupando a quase totalidade do espaço, imagens figurativas – quadrados, losangos, retângulos de diversas cores que perseguem matizes de amarelo e laranja, tendendo ao verde e ao vermelho; justapostas, coladas umas às outras, tendo grossas linhas em preto como contorno: um mosaico de cores e formas geométricas. Um caleidoscópio em que cambiantes superfícies se misturam e se reinventam em cores e fingem profundidades. Fragmentos que, ao se corresponderem, na colagem estética, se espelham, aproximando-se; e, nessa dança de trocas, emprestam sua autonomia para a constituição do todo harmônico. Vitral de reflexos que, ao se iluminarem entre si, iluminam o texto literário: em alguns desses recortes espaciais, substituindo a cor empastelada do conjunto, estampam-se fac-símiles de pedaços de papéis graficados com palavras, frases, signos verbais, manuscritos ou tipográficos, datilografados ou desenhados. O conjunto dessas diversas formas e cores, em possível apreciação da composição plástica, constitui-se em harmonia e coerência em sua integralidade. Vitral, mosaico, caleidoscópio: reflexos de luz e sombra, cor e forma, correspondendo-se, na estrutura visual, em uma instigante dança de formas e cores. Acima da composição pictórica, que corresponde, em sua conformação espacial, à quase totalidade do espaço retangular, apenas uma faixa em negro, com o nome do autor – Antonio Callado – em letras brancas; o título do romance só vai aparecer na contracapa, em branco, vazando fundo negro, no qual vazam também apenas um retângulo e três losangos, vindos da capa pela lombada, e o logotipo da editora.

Não é outra a idéia que organiza a narrativa de Callado: texto engendrado pela colagem de fragmentos – cartas ou trechos de cartas, bilhetes, “notas do tradutor”, senhas enigmáticas, memorandos, ofícios, páginas de diários, de agendas, numerados como se fossem os capítulos compositivos das três partes do romance –, *Reflexos do baile*, constitui-se como um mosaico de vozes em diálogo. Conforma-se não como um conjunto informe de fragmentos narrativos, mas como um todo denso em que só a totalidade de seus variados cacos, espelhados entre si, produz sentido. Todas as partes se correspondem no jogo caleidoscópico que o mosaico deve refletir, determinando a coerência interna e garantindo a unidade estrutural do enredo romanesco. Revisitando criticamente o modelo do romance epistolar, o autor reinventa a fórmula centenária, contextualizando-a num tempo de discursos impossíveis, falas interrompidas, textos cassados, signos estilizados em um tempo de arbítrio e dissonâncias.

1. Edições subsequentes não mantiveram o design da capa de *Reflexos do baile* nem de *Relato de um certo Oriente*, texto cuja capa este artigo comenta.

Na capa, como no miolo do livro, a pluralidade fragmentada de formas, cores, matizes, pontos de vista – “os cacos do vitral” de um tempo de existências aos pedaços, aparentemente autônomos e isolados em sua constituição singular –, só faz sentido porque existe uma complexa organização interna, determinando e garantindo a forma e o sentido total do mosaico de signos. Assim, as imagens da capa de Scliar espelham o conteúdo do livro, lendo intertextualmente e traduzindo, em verdade, num outro código, se bem que na mesma perspectiva, as imagens que constituem os reflexos do intrincado jogo proposto por Antonio Callado.

O outro exemplo: na primeira edição de *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, pela Companhia das Letras, a capa de Ettore Bottini sobre fotografia de Hilton Ribeiro reproduz, em sua integralidade, a foto colorida, na vertical, de um tapete oriental (não se informa nem a natureza nem a época da tapeçaria), coincidindo, a figura do tapete, com a totalidade espacial da superfície da capa. Ao centro, sobrepõe-se um círculo, em fundo laranja, no interior do qual se lê o nome do autor (em preto) e o título da obra (em vermelho); abaixo, em letras menores, “romance” (em preto).

Como se sabe, para os povos orientais, o tapete não é, como para os ocidentais, um mero objeto de decoração. Sempre foi um elemento culturalmente importante na vida do homem islâmico, de forma individual, em família ou em convivência tribal. Seja qual for a região onde é produzido e usado, a composição plástica não é acidental ou simplesmente funcional, mas condicionada por idéias, crenças e sentimentos milenares (RAMIREZ, 1999, p. 163). Tapetes das mais diversas procedências regionais, formas e tamanhos são considerados como suportes de motivos mágicos ou simbólicos;² representação estilizada ou naturalista de formas humanas, de animais ou da natureza vegetal, cumpre objetivos específicos na sua relação tanto com quem o produz como com quem o usufrui.

Pela reunião de diversos elementos da milenar iconografia muçulmana, o tapete que corresponde à capa do livro vincula-se visualmente ao texto de Hatoum ao engendrar uma narrativa que é, ao mesmo tempo, específica e abrangente da cultura oriental. Num retângulo vertical que deve ser lido em posição exclusiva, predeterminada pela natureza da graficação – esse é, provavelmente, um tapete de parede –, em espaço recortado por cercadura em faixa temática (característica da tapeçaria oriental, na qual são representados motivos florais e da fauna em toda a extensão da barra), cavaleiros perseguem animais silvestres, leões, cervos, gazelas, em meio à variada repre-

2 Para uma visão mais aprofundada de questões relativas à representação icônica na tapeçaria oriental, ver: Ramirez (1999) e Rolot (1995 e 1998).

sentação de aves e insetos imobilizados em pleno vôo e de árvores e arbustos floridos ou simplesmente de galhos com flores, ou, ainda, de flores e folhas soltas pelo espaço. Os diversos momentos que compõem o todo da encenação são montados sem profundidade de campo, sem quaisquer efeitos de perspectiva. Não há nenhum tipo de representação realista do espaço na composição plástica. É como se tudo acontecesse num imenso e paradisíaco jardim, no qual, visualizadas num só plano, naturalmente, as diversas espécies convivessem em harmonia eterna, pairando estratificadas pela imobilidade do desenho tecido em lã. Prevaecem as cores azul (a cor do paraíso e da eternidade) e verde (indício de primavera e do inexorável retorno do tempo; a cor do profeta Maomé), além do amarelo (presença do sol, fartura e força ativa) e do laranja (símbolo do amor e da consideração pelo outro), entre matizes dessas mesmas cores (CHEVALLIER; GHELERBRANT, 1988, p. 864), provavelmente do século XIX, época em que tapetes com cenas de caça em espaço paradisíaco começam a se tornar bastante usuais. O tapete realiza, assim, uma síntese da cultura oriental no que ela reflete de visão do paraíso.

É sobre essa figuração de um tapete oriental que o artista plástico cria o *design* para a capa de *Relato de um certo Oriente*. Sua intervenção na iconografia original dá-se por, simplesmente, recortar um círculo, centralizado na tapeçaria, e nele inserir o nome do autor, o título da obra e o gênero literário: sobre a narrativa visual de um *Oriente certo* – estratificado na milenar iconografia religiosa, cultural e estética –, insere-se o relato de um *certo Oriente* – um pedaço paradisíaco na diversidade da fauna, da flora e de costumes e culturas, cravado no jardim amazônico brasileiro: a narrativa de Milton Hatoum. É como se, no círculo do eterno retorno – uma das linhas possíveis de leitura sugeridas pelo texto literário –, em que a renovação se faz pela permanência de verdades historicamente construídas, se concentrasse todo o sentido de uma memória recuperada pelas diversas vozes relatoras, aqui niveladas a uma só voz narrativa, a da narradora não nominada do relato de Hatoum, a “adotada” pela família que se desintegrou, a Scheherazade-Sherezade tropical-oriental-brasileira. Sobrevoando como um pássaro gigantesco que se libertasse do quadro tecido em lã o painel de imagens texturadas pela memória, esse contador de histórias contemporâneo encena a prosa evocativa das mil e uma noites amazônicas.

Assim, a leitura crítica feita pelo capista põe em evidência uma linha de leitura rentável para o romance, quando traduz, interpretando, portanto, o sentido do texto literário, num outro código estético. Constata-se, então, que, paralelamente ao papel de elemento indutor e facilitador da leitura, a capa, “em sua visualidade produtora de sentido para o texto verbal”, aparece também com a função de se articular na organização do texto-livro como um todo harmônico. Dessa forma, texto visual (a capa-tapeçaria de Ettore

Bottini) e miolo do livro de ficção (o texto narrativo de Milton Hatoum) correspondem-se, complementam-se e enriquecem-se mutuamente, na consecução de um objeto estético único: o romance *Relato de um certo Oriente*.

Como se vê, originalmente considerada como proteção, componente natural da brochura, a capa de livro pode incorporar função de comentário, ali consideradas modulações as mais diversas, sobre o conteúdo do livro: espaço textual não-negligenciável, portanto, no campo dos estudos literários.

A NATUREZA PARATEXTUAL DA CAPA DE LIVRO

No sentido com que venho enfocando a natureza da capa-cobertura de livros de ficção, nos dois exemplos aqui referidos, essa parte integrante do objeto livro pode ser entendida como paratexto, compondo, com o texto literário, uma textualidade a ser lida na integralidade do conjunto capa-miolo.

Antes de avançar na análise transtextual do romance *Um crime delicado* (SANT'ANNA, 1997), objeto desta investigação, a partir da leitura comparada do texto de ficção e da capa e contracapa do livro, é preciso recuperar, aqui, sinteticamente, conceitos do âmbito das teorias da intertextualidade surgidas a partir dos anos 60, elaboradas na esteira das idéias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin. O teórico russo, ao apresentar o conceito de dialogismo, aponta para a compreensão do texto em sua interação não apenas com discursos prévios mas também com os receptores desse texto, relacionando o discurso literário com toda produção discursiva com base na linguagem e na cultura. Para ele, o processo de leitura não pode ser concebido sem estar vinculado à noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos (BAKHTIN, [1929], 1997).

É a partir desse foco que Julia Kristeva ([1969], 1974) cria o conceito de intertextualidade, considerando que todo texto se constrói como um mosaico de citações e tendo em vista que a intertextualidade é um fato que se encontra na base do próprio texto literário, imbricado que está em um vasto conjunto de práticas culturais e estéticas. O conceito de texto, nesse patamar da evolução dos estudos sobre a natureza da textualidade, incorpora a idéia de Bakhtin de que o texto é um fato localizado na história e na sociedade, as quais também se constituem como textos que o “escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las” (NITRINI, 1997, p. 159).

Tensionando ainda mais o amplo arco das teorias sobre as relações entre textos, Gérard Genette (1982, p. 8-12) propõe a sua teoria da transtextualidade, alargando o alcance das proposições cumulativas, ao postular

que o estudo dessas relações deve incluir “tudo aquilo que coloca [um texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos”. Desde então, essa noção tem convocado insistentemente a crítica e a teoria da literatura para refletir sobre as possibilidades de aplicação de seus princípios no exercício da análise de textos literários. Dentre a intrincada rede de relações textuais possíveis, Genette define cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. A da intertextualidade é vista como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou seja, como a presença efetiva de um texto em outro. Com a da paratextualidade, ele identifica as relações entre o texto literário propriamente dito e outros textos – paratextos – que o cercam, constituindo, com ele, o conjunto textual; incluem-se aí elementos como título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais (“explicativas”, “do tradutor”), epígrafes, ilustrações, notas de rodapé, “advertências do editor”, premissas, e até metatextos formalizados como apresentação de leitura crítica sobre o hipotexto, metalingüísticos ou translingüísticos, veiculados na própria capa ou na contracapa e nas orelhas do livro, por exemplo. Apresentada como a relação crítica paradigmática entre textos literários, a categoria da metatextualidade dá conta de textos que falam sobre outros textos, em forma de comentário crítico, ainda que não haja citação explicitada. A da arquitextualidade implica a suposição de analogias formais ou de conteúdo entre textualidades, ou dessas com discursos diversos, considerando que há elementos comuns entre eles que os circunscrevem, por exemplo, a um gênero ou movimento. Finalmente, ao propor a categoria de hipertextualidade, ele supõe a existência de um texto preexistente – hipotexto – em função do qual outro se estrutura – o hipertexto, ou texto de segundo grau –, já que se constitui a partir de um “texto primeiro”. Ou, simplesmente, “toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto).

Como o próprio Genette adverte, esses modos de transtextualidade não podem ser considerados como patamares estanques na estrutura analítica proposta para o estudo das relações intertextuais, já que se manifesta geralmente de forma conjunta e complementar. Na verdade, a proposição de Genette se insere no espectro de uma poética estrutural e se constrói na direção de uma verdadeira rede de textualidades. Ao valorizar não o texto em sua singularidade, mas em sua manifesta e natural abertura para outros textos (ou “transcendência textual”), ele aponta para a permanente tensão existente entre o que vai no “enquadramento textual” e o que está “fora do quadro”, localizando a textualidade numa estrutura em rede, na qual podem ser identificadas as condições que fazem de um texto um texto literário.

É justamente no espaço de fora do quadro da textualidade, esse *hors-champ* em que outros textos se articulam, visando à rede transtextual, que encontro o intervalo rentável para a produção de sentido com a leitura de textos literários, investindo em analisar a natureza e o alcance paratextual do complexo envólucro “capa do livro”.

O texto que defini para exercitar tal investigação é *Um crime delicado*, romance de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997, com capa de João Batista da Costa Aguiar. De imediato, recuperando o que inicialmente afirmei nos primeiros parágrafos deste texto, ratifico a premissa de que considero o texto literário de Sant’Anna como hipotexto e a capa de Aguiar como hipertexto, e, ao mesmo tempo, como paratexto, aportes teóricos tomados da teoria da transtextualização de Gérard Genette, da qual me valerei para sustentar a análise do conjunto texto literário-texto visual-capa do livro. Reafirmo, por outro lado, o propósito de analisar o conjunto paratextual como, ao mesmo tempo, leitura tradutora do texto literário para o código visual, constituinte da obra literária, e como texto autônomo, em sua especificidade estética. Partindo dessas premissas, portanto, pretendo demonstrar como a leitura levada a termo pelo produto da transcrição visual ilumina o texto verbal, ampliando o sentido do literário. Por esse viés, romance e sua representação intersemiótica podem ser lidos em conjunto, como obras complementares que se somam num único espaço significante, movidas pela mesma intenção criativa. Sob essa tônica, ainda, considero que a operação de adaptar o romance para um outro código, lendo-o criticamente, portanto, designa um processo de tradução intertextual e, por extensão lógica, a criação de objeto estético novo, o qual, ao interpretar o texto primeiro, vincula-se a ele como paratexto e como hipertexto.

O HIPOTEXTO LITERÁRIO EM REDE TRANSTEXTUAL

Em *Um crime delicado*, Antonio Martins, jornalista e crítico de teatro profissional, um solitário de cinquenta anos com tendência ao alcoolismo, narra, em primeira pessoa, em três capítulos, seu encontro casual com uma mulher, Inês, por quem acaba se apaixonando. Ela é musa e modelo – e provável amante – de um pintor, Vittorio Brancati. Os fatos que se sucedem, a partir daí, até o momento em que é acusado de estupro da modelo e levado a julgamento pelo “crime delicado”, são contados sob o fluxo da memória de um narrador que sofre de amnésia parcial sempre que bebe em excesso, ou quando está sob o efeito de medicamentos. Absolvido por insuficiência de provas, o próprio narrador-personagem põe em dúvida “se era – ou se queria ser – totalmente inocente” (SANT’ANNA, 1997, p. 126). Relata a história, então, não para entender o acontecido ou justificar-se, mas para, expondo-a, com

“todas suas contradições, truques, ambigüidades e divergências” (p. 132), ser julgado pelo leitor.³

Desse *corpus* ficcional, sinteticamente descrito acima, recorto um corpo de ficcionalidades que me permitem aproximar, comparativamente, romance e capa-contracapa do livro, ambos os objetos considerados em sua autonomia estética, mas também em sua compleição de objeto ao mesmo tempo duplo e único.

O primeiro encontro – casual – de Martins e Inês dá-se no Bar e Café Lamas (conhecido reduto de uma certa boêmia intelectual e artística no Rio de Janeiro; um lugar fincado na “realidade”, portanto). O jornalista bebe conhaque e ela, vinho. Não se falam: apenas um olhar direto e uma sucessão de mútuos olhares refletidos pelas paredes e colunas espelhadas do Café. O que um olha no outro é, portanto, a representação de um olhar. Eles se observam pelos pedaços de corpos que conseguem visualizar no jogo de imagens especulares espalhadas pelo recinto: uma cena em outra, dentro da outra, dentro da outra, e assim por diante, num circular de olhares que não se encontram em sua relação direta de espelhamento. Todo o segmento narrativo desse primeiro encontro se constrói pelo olhar do narrador sobre uma cena, sobre a representação de um rosto real instalado num jogo imagético em que o crítico, disposto à distância, lendo por espelhos que se refletem em abismo, observa uma encenação de imagens.

Outro recorte: o segundo segmento da primeira parte do texto é aberto pelo narrador com a seguinte frase: “Sou crítico” (p. 17). Em face da ambigüidade da palavra – crítico –, ele se estende a esclarecer sobre o sentido do que diz: “Ora, ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora [...]. Mas devemos estar em guarda contra [isso]” (p. 17). Pela inclusão, logo em seguida, do desenvolvimento de um texto de crítica teatral de sua autoria, percebemos, os leitores do livro, a natureza de sua relação com a representação teatral, objeto de sua ocupação profissional: distanciado, querendo-se em pleno domínio da razão, frio, postado do outro lado da encenação, sem ultrapassar a quarta parede cênica para experimentar qualquer tipo de envolvimento não-racional com o que está sendo vivido no palco cenográfico.

Outro, ainda: em todos os encontros entre Martins e Inês, ele, ou está em estado de semi-embriaguez, ou sob o efeito de soníferos e em estado de amnésia parcial, resultado da ingestão das drogas. Ainda, encontram-se em

3 Visto assim, em sua essência anedótica, o texto de Sant’Anna pode ser entendido como hipertexto do filme *O processo do desejo* (*La condanna*, Marco Bellocchio, Itália, 1991), em que homem e mulher desconhecidos um do outro ficam presos em museu de artes plásticas – espaço cenográfico por excelência –; ali passam a noite; e ela o leva a juízo, acusando-o de estupro. Parece ser possível ler o livro, então, no domínio dessa operação transcriadora.

espaços físicos descritos como que cenarizados: no Bar Café, com o jogo entrecortado de espelhos; na luz crepuscular do apartamento de Inês, espaço de “tarde-noite” (p. 60 e 123), cenário-palco do falso ateliê do “crime delicado”. Ou seja: em circunstâncias que emulam a dubiedade dos possíveis fatos pela ambigüidade, pela incerteza, pela fragmentação, pela diluição, pela dúvida posta pelo que, a um mesmo tempo, pode ser e não ser, pelo que não é mais, mas ainda não é outra coisa, ou não o é de todo. Conseqüentemente, o fluxo narrativo, desencadeado por um narrador normalmente distanciado das encenações que critica, não dá conta da história por ele vivida. Quer dizer, ao ser sugado para o centro de uma encenação, acaba por não poder se colocar em perspectiva crítica para articular em palavras o relato do que teria acontecido. Pode-se observar também que, pela rememoração nublada desses encontros, passa a sensação de que os fatos se desenvolvem a partir de ações determinadas por roteiros previamente definidos. Diante dessas circunstâncias, o jornalista-crítico, normalmente instalado do lado de fora do espaço cênico, localização confortável que lhe permite o olhar crítico, agora, ao estar no centro da encenação, fica impedido de avaliar com objetividade e imparcialidade uma “obra” em que ele está inserido. Ao ultrapassar, ainda que compulsoriamente, o limite entre o palco e a platéia, ele se vê na paradoxal e impossível situação de se ver e se contar com isenção e objetividade. Participe que é, ao mesmo tempo, da obra-tela-instalação dos Brancatti, e da própria situação de leitor dessa obra, na qual se insere, é preciso lembrar, a *sua* Inês, entrevista da perspectiva nevoenta em que ele a criou.

Finalmente, uma outra situação narrativa: o narrador não consegue definir, com a clareza necessária à leitura objetiva dos fatos alegados no processo judicial, se o que aconteceu (encontro com Inês no apartamento-cenário-ateliê) foi o que dizem ter acontecido ou o que ele imaginou/encenou que teria acontecido (possibilidade que deve ser averiguada em consonância com seu estado de embriaguez etílica e medicamentosa). Assim, autor de uma Inês idealizada, confunde-a com outra – a mulher-musa do quadro *A modelo*, resultado da encenação plástica levada a termo por Vittorio Brancati (em conluio com a modelo?). Nessa sucessão de “obras”, encenações, dubiedades, cenários e encenações, aquém e além da quarta parede de um palco cênico para o qual ele foi emocionalmente tragado, autor apaixonado pela sua criação, Martins é envolvido na representação de outra obra, o “projeto poético-visual” de Brancati, por meio do qual, com a instalação percorrendo o mundo, ele passa “a fazer parte, em definitivo, da obra de Vittorio Brancati” (p. 131).

O crime como obra de arte, envolto num contexto ligado à reflexão sobre a natureza da representação estética – o narrador é um intruso crítico de arte, visto como “estrupador da obra de arte” (p. 130) –, envolvendo

uma relação triangular – o crítico frio e obnubilado, um artista plástico acadêmico em trânsito para a pós-modernidade das “instalações críticas” e sua musa manca – pode ser o tema do romance de Sérgio Sant’Anna. No entanto, subjaz, com precisão artesanal, tecido por entrelinhas desse tapete de signos, um outro texto, texturado e textualizado pela idéia de que, na contemporaneidade, não há lugar natural para relações autênticas entre homens e que a arte resultou num jogo especular e espetacular de simulacros cujo sentido não é mais apreensível, quer pela aproximação racional, quer pelo envolvimento emocional. Instalam-se, inapreensíveis, então, nessa tessitura de dissimulações: intertextualidades paródicas, perigosas encaixões de representações calculadas e calculistas, cenas pragmáticas que falseiam a própria natureza da representação, cenas espelhadas em abismo, fragmentos da objetividade inseridos em cacos do real que não lhes correspondem, vistos através de espelhos, entrevistados por detrás de biombo, iluminados por gambiarras de luz crepuscular. Como puxar os fios que farão cair o “tapete de signos” (BARTHES, [1970], 1992, p. 85)? Cabe ao leitor essa tarefa. Destecê-lo para em seguida tecer o seu próprio tapete, produzindo sentido para a tessitura do tecido literário. Ou, ainda para ficar com Barthes (1992, p. 86-87):

Os códigos de representação explodem atualmente, em benefício de um espaço múltiplo cujo modelo já não pode ser a pintura (o “quadro”), e seria antes o teatro (o palco), como havia anunciado, ou pelo menos desejado, Mallarmé. E mais: se literatura e pintura deixarem de ser consideradas em uma reflexão hierárquica, uma sendo o *retrovisor* da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: *classificados*? Por que não anular sua diferença (puramente substancial)? Por que não renunciar à pluralidade das “artes”, para melhor afirmar a pluralidade dos “textos”?

O PARATEXTO PICTÓRICO EM REDE TRANSTEXTUAL

Na seqüência, vejamos, então, como o capista de *Um crime delicado*, o designer João Batista da Costa Aguiar, traduz em visualidades a narrativa verbal de Sant’Anna. Exercício de transcrição – tradução criativa de um objeto estético num outro código e em outra linguagem que não a do texto primeiro –, a tradução visual de Aguiar inclui, como já referi, a necessária interpretação da ficção literária.

A capa reproduz a tela do pintor francês Jean-Léon Gérôme (1824-1904) denominada *Pigmalião e Galatéia*, em sua versão de 1892, em que

Galatéia aparece de costas para o observador do quadro.⁴ Na contracapa, é reproduzida tela de Diego Velázquez, *As meninas* (*Las meninas* ou *La familia de Felipe IV*), de 1656.⁵

Ambas as telas foram reduzidas em sua formatação retangular original, adaptadas para as dimensões e para a forma do retângulo em sua reprodução na capa e na contracapa do livro. Ambas, também, foram inseridas num mesmo modelo de marco, numa moldura dourada contemporânea que não corresponde as que as continham originalmente. O essencial, no entanto, a figuração que interessa ao capista, foi mantido.

Nessa apropriação das telas por Aguiar, foram ainda inseridos, na capa, no campo direito superior, espaço em branco delineado em vermelho, onde se pode ler o nome do autor, o título do livro e a tradicional indicação de gênero literário, “romance”. Abaixo, linhas finas, discretas, o logotipo da editora. Na contracapa, além do necessário selo de barras digitais, incluiu-se um curto resumo verbal do enredo do romance: certamente o editor, não confiante no apelo visual do envólucro idealizado pelo capista, lança mão do usual resumo-chamariz, em que se oferecem, prontas, ao possível comprador, linhas mais instigantes de leitura, fulcradas nos chavões “crime”, “banco dos réus”, “jovem misteriosa e manca”, “vítima de uma armadilha”, “trama policial”, “erotismo”, os quais já revelam de saída o tipo de interpretação do texto que interessa ao sistema de consumo de “objetos culturais”.

De imediato, percebe-se que não há ingenuidade alguma por parte do artista plástico na escolha das duas telas. E até já se identifica a intenção autoral do tradutor do texto literário em texto imagético quando se reflete sobre as escolhas: ler os textos na intersecção de suas qualidades estéticas autônomas mas na confluência de seus significados.

Da pintura de Gérôme, sabe-se que o pintor retoma o mito grego de Pigmalião e Galatéia: o rei de Chipre criou uma estátua tão perfeita e de acordo com seu ideal de mulher, que por ela se apaixonou; Afrodite, deusa do amor e da beleza, condoída com a situação, transforma o mármore em carne e preside a felicidade do casal. O tema vem sendo retomado secularmente em representações artísticas na pintura, na escultura e na literatura – desde Bernard Shaw, com *Pigmalion*, até em musicais populares, como *My fair lady*.⁶

4 Essa versão, 35 x 27 cm, óleo sobre tela, encontra-se no Metropolitan Museum of New York. Há uma versão, de 1890, em que a figura feminina é vista de frente, retratada no mesmo espaço do ateliê do pintor visualizado na tela posterior; o original está na Biblioteca de Arte Bridgemen, em Londres.

5 Esse óleo sobre tela, 318 x 276 cm, encontra-se no Museo del Prado, em Madrid.

6 Texto literário importante no campo dessa reflexão, no sentido em que discute a intrincada relação entre artista-criador e sua criatura, é *Le chef-d'oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac, publicado em 1831.

O pintor francês, um acadêmico neoclássico tardio em plena revolução impressionista, encena na bidimensionalidade de sua tela o instante em que o escultor, Pigmalião, enlaça em beijo a sua Galatéia-mulher, recém-vibrante em carne pelas providências da Deusa, ainda postada em seu pedestal de mármore. A cena acontece no ateliê do escultor, entre representações pictóricas e escultóricas espalhadas pelas paredes e estantes.

Quanto a *Las meninas*, essa intrigante e ainda instigante tela de Velásquez, retrata o próprio pintor no interior de seu ateliê no Palácio de Alcazar, em frente a um cavalete com uma tela da qual só se visualiza a parte de trás. Um espelho, retangular, na parede do fundo, reflete as figuras, recortadas em busto, de Felipe IV e da rainha Mariana. A infanta Margarida, envolta em luminosidade transparente, ocupa o centro do espaço pictórico, sob a *entourage* de duas *meninas*, ou “damas de honra”. No primeiro plano, à direita, um grupo formado por dois anões e um cão deitado. Em segundo plano, duas figuras, uma dama da rainha e um *guardadamas*. No último plano, o *apostador*, marechal do Palácio Real, recortado pela soleira da porta, detém-se na escadaria que conduz a um retângulo de luz, jogando a profundidade de campo para um espaço no infinito. Na parede do fundo, ainda, duas pinturas de grandes dimensões, encimando o espelho e a porta, representam *Palas e Aracné* e *Apolo e Pan*, de autoria de Juan del Mazo. À direita, outras telas não identificadas e janelas que deixam filtrar o jorro de luz que incide sobre o grupo em primeiro e segundo planos.⁷

Velásquez, realista por educação artística e temperamento (LÓPEZ-REY, 1999, p. 214), superou sua condição estética nessa obra, ao ponto de inventar uma cena em que o espectador poderia sentir-se como um personagem a mais no recinto do ateliê figurado na tela. A figuração do casal real, no espelho ao fundo, traz para dentro do marco o olhar de fora das três paredes, elidindo a quarta, e coloca em cena aquele que se postar diante da tela *Las meninas*. A sucessão de planos, do iluminado primeiro plano ao último – da porta aberta para um vácuo de pura luz –, atrai o olhar daquele que, em situação comum de espectador, está fora da encenação representada, instalando-o como presente no cenário do ateliê do pintor. O olhar dos monarcas, em reflexo no espelho, no entanto, envia de volta esse olhar intruso para seu lugar de origem, para além da quarta parede. Na montagem desse jogo de olhares inclusivos e excludentes, a representação de uma realidade impossível se corporifica em ambigüidade. Michel Foucault (1992, p. 19-31) lembra que Velásquez situa-se em plano posterior ao das *meninas*, as quais estão voltadas para o lado de fora da tela (ademais, como o olhar de todos os personagens em cena), o que torna ambígua a idéia de que ele pintava o grupo que está em primeiro plano.

7 Para descrição mais detalhada da tela, ver López-Rey (1999, p. 210-215).

E, no entanto, elas estão, como os outros, figuradas na tela. Como o próprio pintor está. A quem se dirige o olhar do artista, então, fixado num plano fora do quadro? Ao remeter os olhares de todos os figurados para fora do quadro, e, ao mesmo tempo, tendo montado uma cena que atrai seu espectador para o interior do quadro, Velásquez cria, com esse jogo de olhares entrecortados, os quais atravessam a convenção realista da quarta parede, o abismo que separa o reino da arte do da realidade. Efetivamente, nessa cenografia de olhares e planos circunscritos aos três grupos principais – o das *meninas*, o do pintor e o do espelho –, devolvidos por quem estiver além do proscênio, em movimento para o interior do quadro, incluindo-se, portanto, na cena, o que se monta é a impossibilidade de resolução do enigma: o que é “verdade”, o que é “encenação”; o que é verossímil, o que é inverossímil? Como é possível estar dentro e fora da representação estética ao mesmo tempo? Ou será que o estar dentro anula o estar fora? No centro dessas “realidades incompatíveis”, reina Velásquez, cujo olhar liga o espectador, infalivelmente, à representação do quadro. Assim, nos intercambiamos em espectador-modelo e personagem-espectador: na intersecção dessas virtualidades e presencialidades, o ponto cego do cruzamento de olhares não permite o olhar crítico que colocará sentido para a representação. O olhar do pintor, captando o do espectador, constrange-o a entrar no quadro, fazendo-o prisioneiro compulsório da composição – espaço do dúbio, do imponderável e da invenção –, sem possibilidade, portanto, de exercitar o pensamento crítico.

O PARATEXTO VISUAL COMO LEITURA CRÍTICA DO TEXTO LITERÁRIO

A idéia de espectador como intruso, como “estuprador da obra de arte” (SANT’ANNA, 1997, p. 137), formaliza na contemporaneidade o paradoxo proposto por Velásquez: ao mesmo tempo em que é excluído é também atraído para o interior da cena, ou seja, aquele que poderia construir sentido para o que ali se encena, fica desterritorializado do lugar privilegiado da leitura crítica da obra de arte.

Em sua situação de excluído-incluído pela cena pictórica velasquiana, o espectador, inicialmente no lugar ideal que lhe foi designado para olhar *Las meninas*, local em cuja direção se volta todo o quadro de Velásquez, figura-se, então, em relação ao quadro, pelo reflexo em um espelho casual, como que em uma espécie de violação da representação estética: dentro e fora, interferindo em relação espelhada mas não especular. Nesse percurso nublado pela dubiedade, perde a capacidade da leitura objetiva. É nessa posição, também, em que é instalado o espectador-crítico-literário, enuviado emocional e quimicamente, no espaço crepuscular do falso ateliê que é o falso quadro que é a falsa instalação.

A apropriação por Costa Aguiar das telas de Gêrome e Velásquez, no entanto, dá-se por hipertextualidade paródica. A qualidade dessa operação paratextual liga criticamente o intertexto visual – capa e contracapa – aos hipotextos literário e pictóricos, situação autoral no entrecruzamento de linguagens estéticas, portanto. Ao ler o romance de Sérgio Sant’Anna por meio de textualidades visuais – as telas de Velásquez e Gêrome –, ele cria o seu próprio texto pictórico – o envólucro do livro. Operando na encruzilhada de textualidades, produz sua interpretação do texto literário, leitura crítica não-metalingüística, mas intersemiótica do verbal ao não-verbal, instalando a rede de transtextualidades tecida com fios textuais literários e pictóricos.

Nessa operação, Aguiar recoloca-se e nos localiza – leitores de ambos os textos que podem ser vistos como um único – como espectadores intrusos, “estrupadores da obra de arte” na dupla encruzilhada do conjunto de todos os textos implicados na rede transtextual.

Ao localizar *Pigmalião e Galatéia* no lugar do espelho em *Las meninas*, o capista remete sua transtextualização para a idéia de violação da obra de arte articulada por Sant’Anna. Assim, poderíamos ler a figuração do espectador como sendo a de “intruso”, já que com a troca do espelho pela tela de Gêrome, resta anulada a possibilidade da devolução do olhar do espectador para além da quarta parede, lugar ideal para o exercício da leitura crítica do que se dá em fabulação no quadro.

Em operação inversa, ao localizar, na parede do fundo do ateliê do escultor figurado em *Pigmalião e Galatéia*, a versão reduzida de *As meninas*, Costa Aguiar aponta, pela transcontextualização efetivada, para a relação problemática que se estabelece entre objeto estético e seu leitor. Tal questionamento se agudiza ainda mais na medida em que no espaço pictórico de Gêrome está explicitado o resultado da confusão entre entidades tão aparentemente separadas como a do criador e sua criatura. Ao tomar sua criação marmórea como realidade, o escultor de Gêrome se insere no espaço de dubiedade em que está situada a obra de arte, incapaz – identificado emocionalmente que está com ela –, do distanciamento crítico necessário à leitura objetiva.

Conseqüentemente, a interpretação paratextual levada a efeito pelo *designer* para o texto de Sant’Anna dá-se, reafirmo, por meio de leitura transtextual, a qual, incorporando seu hipertexto visual ao hipotexto verbal, forma com ele uma textualidade que, em sua condição de texto único, está posta para ser lida em sua integralidade pelo leitor de *Um crime delicado*. Cabe, então, ao leitor do objeto livro destecer esse “tapete de signos”, orientando-se pela tessitura de fios transtextuais, e, no entrecruzamento dessas linhas, produzir sentido para o que lê, ou, ainda, atender ao repto do implicado narrador-crítico-espectador apanhado na rede lançada pelas obras estéticas

de Brancati: “Que por ela [a obra literária] tentem avaliar melhor a Brancati – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousou dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares” (SANT’ANNA, 1997, p. 132).

Leitura intersemiótica, a codificação imagética pode ser vista, então, como “fortuna crítica” para o texto literário, o qual, por sua natureza transtextual, mira no exercício da leitura comparada de objetos estéticos vistos em situação de transcontextualidade. O fato textual – a paratextualidade aqui identificada e discutida – coloca uma importante questão, me parece, para os estudos literários sob a égide do comparatismo e das teorias da intertextualidade. Em que dimensão esse é um tema para a crítica literária, creio que é uma argüição superada, uma vez que textos como *Um crime delicado* comprovam que obras literárias estão sempre a sugerir perspectivas de comparação, e, na continuidade da tradição criativa e crítica que desenham, apontam para a fértil leitura do literário no contexto de sua incontornável natureza transtextual. Ou, como quer Tania Carvalhal (2005, p. 182), “a literatura de invenção contém o saber do mundo [...], é texto que instaura normas da arte, [possibilitando-nos] revisitar noções que ao longo dos estudos literários vimos transformando em conceitos teóricos, em aproximações críticas, em elementos centrais da prática comparatística”.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* [1929]. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- BARTHES, Roland. *S/Z* [1970]. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- CARVALHAL, Tania. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 7, p. 169-182, 2005.
- CHEVALLIER, Jean; GHELERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Las meninas. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au seconde degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HATOU, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise* [1969]. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LÓPEZ-REY, José. *Velásquez: la obra completa*. Munich: Wildenstein Institute, 1999.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

- RAMIREZ, Francis. *L'image-parole*. In: AUMONT, Jacques (Org.). *L'image et la parole*. Paris: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma, 1999. p. 159-174.
- ROLOT, Christian. *Tapis e tissages du Maroc: une écriture du silence*. Paris: d'Art, 1995
- _____. *Arts e traditions du Maroc, introduction à l'esthétique des arts traditionels*. Paris: ACR, 1998.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.