

# O DELICADO CRIME DA CAPA: DELAÇÃO, SEQUESTRO E ESTUPRO DOS SENTIDOS

---

**Geruza Zelnys de Almeida\***

*Resumo:* O artigo discute o texto visual da capa do livro *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, e sua eficácia enquanto transcrição dos sentidos vinculados pelo texto verbal. O objetivo é perseguir a articulação entre ilustração e texto com respaldo teórico em Derrida, Deleuze, Foucault, Agamben, Piglia, ou seja, pensadores que têm a contemporaneidade como foco.

*Palavras-chave:* ilustração; crime; transcrição.

*A arte são todas as artes*  
(SOURIAU, 1983, p. 2).

■ **A**té pouco tempo, era comum ouvir que não se julga um livro pela capa, hoje, porém, o caso é outro. Uma capa bem ilustrada pode contar a história que mantém guardada sob seus cuidados ou, ainda, outra correndo em paralelo àquela. A verdade é que, com a demanda imagética, as capas se tornaram mais atraentes e, em alguns casos, bem mais inteligentes. É o que ocorre na produção do designer gráfico João Batista da Costa Aguiar para o livro *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna, publicado pela Companhia das Letras (1997). O texto visual elaborado por seu autor é uma obra à parte à medida que depreende uma leitura altamente eficiente da obra, capturando suas nuances e potencializando o teor metalinguístico que transpassa a obra escrita.

Sobre a importância da iconografia, Agamben (2007, p. 123) observa que as ciências filológicas deveriam “se servir das imagens (especialmente as ilustrações)

---

\* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora convidada da Coordenadoria Lato Sensu, especialização e MBA da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae/PUC-SP) e da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF). Bolsista do CNPq. E-mail: zelnys@hotmail.com

como instrumento auxiliar para interpretação dos textos literários”, o que significa que as ilustrações podem conter aspectos formais que funcionam como pistas para a compreensão do tema ou mensagem do texto verbal. Considerando que o leitor de *Um crime delicado* sabe muito pouco do que vai encontrar no texto de Sérgio Sant’Anna, aumenta a responsabilidade de Aguiar, intérprete e tradutor da obra para o código visual, que precisa tornar-se criminoso também para acompanhar o ardiloso narrador. Portanto, primeiramente, antes de ser capturado pela história de Sant’Anna – o relato do crítico de teatro, Antonio Martins, acusado de estuprar uma modelo –, o leitor é sequestrado pela ilustração que sobrepõe duas conhecidas obras de arte: na capa da frente, *Pigmalião e Galateia* (1890), de Jean-léon Gérôme; na capa de trás, *As meninas* (1656), de Velásquez. A capa, então, funcionará em duas chaves: de um lado, armadilha para prender o leitor; de outro, a pista de que o leitor precisa para iniciar sua aventura detetivesca.

Isso posto, importa esclarecer dois pontos. O primeiro é que o autor, Sérgio Sant’Anna, não tem nenhum conhecimento de como será a ilustração para o seu livro até ter o “boneco” em suas mãos, ou melhor, não cabe a ele interferir nesse trabalho, o que reforça a ideia de crime que proporei aqui<sup>1</sup>. O segundo ponto a ser esclarecido é que as noções de detetive e criminoso são roubadas da lúcida leitura de Ricardo Piglia (2006, p. 33-35), que as apresenta como modos de ler, ou como “dois tipos de leitor confrontados”. A meu ver, Aguiar desliza entre essas duas categorias, pois, como leitor/transcriador, precisa recolher pistas do texto verbal e, como um criminoso, utilizar “os textos em benefício próprio”. Piglia (2006, p. 34) vê a crítica literária e, portanto, a leitura crítica, “como um exercício desse tipo de leitura criminosa”, na qual “lê-se um livro contra outro leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações”. A partir dessa consideração, qual seria, então, o crime praticado por Aguiar? Seria o mesmo delito encontrado na obra de Sergio Sant’Anna? E mais, há pistas ou rastros deixados na ilustração que confirmem a leitura criminosa do ilustrador?

## RASTROS E PISTAS DE UM DELICADO CRIME

Partindo do movimento de deslocamento do texto escrito para o visual, num primeiro momento, o que de fato chama a atenção na ilustração é a moldura que enquadra as obras de arte presentes na capa, já que ambas são facilmente reconhecíveis. Uma moldura grossa em estilo clássico que não deixa esquecer que o que se observa é um quadro, uma representação que deseja manter seu *status* de representação, e, portanto, sem chance ou intenção de transpor o universo do real. Aí já se encontra um dos índices mais importantes para a leitura da obra escrita: tudo o que nela se diz não passa de representação e, dentro desse exercício de metalinguagem, nada acenará para um encontro com a verdade ou o real, ou ainda, fora da imagem ou do simulacro.

É pela moldura, como porta de entrada, que os olhos adentram a cena representada: o pintor Pigmalião, em seu ateliê, beijando Galateia, sua obra animada pelo Amor<sup>2</sup>. Entretanto, ao fundo do quadro, um outro quadro chama a atenção

1 Conforme palavras do autor em “Sempre um papo”, 7 abr. 2010, no Sesc Vila Mariana, São Paulo.

2 Lenda grega, sobre a qual uma das versões diz que Pigmalião, o rei de Chipre, esculpiu uma estátua de marfim e por ela se apaixonou. Desesperado, suplicou à Afrodite uma mulher como aquela e, graças à deusa do amor, a estátua ganha vida: com ela se casa e tem uma filha.

por não ser aquele que originalmente estaria lá: trata-se de *As meninas*, que o antecede em mais de dois séculos. O que essa obra estaria fazendo aí? A surpresa se completa quando, na parte de trás, a capa apresenta essas posições invertidas: a obra *As meninas* em primeiro plano, dessa vez com *Pigmalião e Galateia* emoldurados no centro e ao fundo do quadro principal.

Nesse exposto, para continuar com a metáfora do crime, o que se vê é uma série de delitos que, se começa com a apropriação da criação alheia (dos pintores consagrados), desliza para o estupro. Quero dizer que o exímio criminoso, não satisfeito com o “roubo de autoria” das obras famosas, comete estupro ao violar uma e outra, penetrando e fundindo-as numa conjunção que se poderia chamar carnal ou, pelo menos, material. Essa violência física, porque estrutural, promove uma reação em cadeia que se observa na nova configuração ao modo de *mise en abyme* especular, ou seja, “inseminada”, a obra estuprada se repetirá como quadro do quadro num processo infinito.

Poder-se-ia dizer que se trata aqui da ideia de obra como dobra (DELEUZE, 2000), ou seja, que vai ao infinito, extravasando os limites do texto visual. Mas, é importante frisar que esse *mise en abyme* ocorre numa espacialidade, que se poderia chamar, em rede, uma vez que, mais do que aprofundar significados, eles se expandem horizontalmente, repetindo-se infinitamente e, embora a imagem vertiginosa se ofereça à especulação, ela só pode dar aquilo que já foi dado na origem (mesmo que a ideia de origem aqui seja provisória, porque móvel e flexível). Tudo isso, enfim, já está previsto na liquidez contemporânea que privilegia as orientações laterais em lugar das verticais, pois a sociedade como um todo é “percebida e encarada como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito de permutações possíveis” (BAUMAN, 2007, p. 9).

Entretanto, essa conformação em rede não desmerece o trabalho de Aguiar, ao contrário, potencializa a reflexão sobre o tempo e o espaço representacional. E essa reflexão inicia com a luta travada com os textos primeiros (as obras pictóricas e a escritura de Sérgio Sant’Anna) que produz entre eles um terceiro, que os refrata e reflete deformados: “um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres, que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração)” (DELEUZE, 2007, p. 101). Portanto, nesse (des)dobrimento, resta saber se, fazendo as obras dobrarem-se – não simplesmente dominadas, mas com seus sentidos dominantes carregados de sedução – o autor-estuprador as inseminou realmente com novos sentidos, além daqueles liberados pela leitura do texto verbal.

Penso que sim, pois Aguiar promove um rico diálogo entre duas obras que falam da própria representação e do amor e dedicação absolutos à imagem – seja à escultura de Pigmalião, seja ao modelo invisível observado pelo pintor de Velásquez – por meio da nova posicionalidade que adquirem na ilustração. Nesse reposicionamento, o que se coloca como questão é a cultura, o tempo, o espaço e mesmo a autoria, pois todas essas questões estão submetidas ao jogo de espelhos, de forma que o modo como Aguiar seleciona e trabalha essa seleção faz dele uma espécie de crítico e produtor de contemporaneidade. Dito de outro modo: ao colocar como quadro de Pigmalião o quadro de Velásquez (capa da frente) que o antecede em mais de dois séculos, conforme já mencionei, Aguiar faz um corte no tempo, mais ainda: funde os tempos, à medida que as figuras

representadas por Velásquez, no passado, olham da parede para a futura representação da cena amorosa. Aguiar, portanto, faz ver que, enquanto elemento mítico, a história de Pigmalião e Galateia está na origem e no fim de todo processo de representação estética e, mais, que toda obra se inscreve como herdeira e predecessora de todas as obras em infinita secundariedade<sup>3</sup>.

Além do mais, Aguiar posiciona *As meninas* logo acima de uma estatueta, cuja figura está se olhando no espelho; ao lado dela, outra estatueta apresenta uma mulher olhando na mesma direção, de modo que o olhar do leitor fatalmente também se dirige a ele. Sugestivamente, somos incitados a pensar em Narciso e sua obsessão pela imagem que, mais comumente, é lida como amor por si próprio<sup>4</sup>. Não é à toa que Agamben (2007, p. 148, grifo do autor) diz que o espelho de Narciso alude à imaginação “onde mora o fantasma que é o verdadeiro objeto de amor” e que tanto a figura de Narciso quanto a de Pigmalião

*[...] aludem de modo exemplar ao caráter fantasmático de um processo que está voltado essencialmente para o obsessivo galanteio de uma imagem, segundo um esquema psicológico através do qual todo autêntico enamoramento é sempre um “amar por sombra” ou “por figura”, toda intenção erótica profunda está sempre voltada, idolatricamente, para uma ymage.*

Mas, o jogo de espelhos não para por aí. Com relação à capa de trás, é interessante observar que, entre tantos quadros representados na pintura de Velásquez, Aguiar tenha imprimido Pigmalião e Galateia justamente aquele que quadro não é, e sim espelho. Foucault (2000, p. 8), na detalhada leitura que faz de *As meninas*, revela:

*[Mas] não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim esse encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano com a tela irônica recusavam. De todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha.*

De fato, no quadro de Velásquez ninguém olha para o espelho, mas no de Aguiar todos nós olhamos, porque é dele o mais alto lugar discursivo. Se no quadro de Pigmalião, produzido tantos anos depois, *As meninas*, enquanto conjunto de personagens do passado, está a observá-lo, agora, no quadro de Velásquez, *Pigmalião e Galateia*, enquanto passado mítico e obra futura, passa a ocupar dois lugares: o do quadro-espelho ao fundo e o do modelo à frente, cuja visibilidade se projeta como reflexo:

*Em pé ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele. As outras personagens do quadro estão, na maioria, voltadas também elas para o que se deve passar à frente — para a clara invisibilidade que margeia a tela, para esse átrio de luz, onde seus olhares têm para ver aqueles que os vêem, e não para essa cavidade sombria pela qual se fecha o quarto onde estão representadas (FOUCAULT, 2000, p. 8-9, grifo nosso).*

3 Segundo Moser (1999, p. 40-41), “é secundário um fenômeno que se repete de maneira mais fraca e muitas vezes deformada, tardio no tempo em relação a um primeiro aparecimento”, ou ainda, a secundariedade designa “um modo de produção cultural que trabalha a partir de um pré-construído cultural, a partir de materiais previamente dados, que já tem um estatuto cultural”.

4 “Estamos tão acostumados com a interpretação que a psicologia moderna deu a respeito do mito de Narciso, quando se define como narcisismo o fechar-se e o retrair-se da libido no eu, que acabamos esquecendo que, afinal de contas, no mito o jovem não está enamorado diretamente de si, mas da própria imagem refletida na água, e que ele toma por uma criatura real” (AGAMBEN, 2007, p. 147).

Desse átrio de luz, também *Pigmalião e Galateia* olha *As meninas*, melhor ainda, olha aquilo que lhe olha com um misto de prazer e atenção. De certa forma, essa dupla operação, que ao ver o outro vê a si próprio, é o princípio fundador do ato de leitura e, em especial do romance, pois, segundo Piglia (2006, p. 136), “a leitura do romance é um espelho do que a vida deve ser”. Entretanto, nesse espelhamento, o reflexo nunca pode se dar como o original; é o que Deleuze (2007) chama atenção ao mencionar a “figura improvável” como aquela deformada e o que Foucault (2000) observa na pintura holandesa: os espelhos reduplicam de forma modificada a representação primeira. Sendo assim, por que Aguiar apresenta nesse reflexo o quadro de Gérôme à perfeição, ou melhor, tal qual é?

Pode-se inferir, com Foucault (2000, p. 9-10), que, nesse caso, “o espelho nada diz do que já foi dito”, pois

*[...] restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura.*

Portanto, o que Aguiar coloca diante de todos os olhares fixados é menos o quadro *Pigmalião e Galateia* do que o tempo-espaço marcado pelos rastros da história mítica. Assim, *Pigmalião e Galatéia* fixa-se como presença-ausente atravessando *As meninas*, que, por sua vez, também atravessa *Pigmalião e Galatéia*, o quadro. Desse modo, o espelhamento de Aguiar, como em Velásquez, promove uma “metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação” (FOUCAULT, 2000, p. 10) e, como em Gérôme, mostra que a criação – ou a representação – é o objeto de desejo erótico por excelência do criador e do observador, neste caso, o leitor.

Como se vê, nesse refletir-se de espelho em espelho, o que se tem é a presença de fantasmas de objetos ausentes, produtos da imaginação criadora que especula acerca do ser. Por isso, é possível dizer junto com Agamben (2007, p. 145) que essa especulação é que move o processo cognoscitivo, pois “conhecer equivale a curvar-se sobre um espelho onde o mundo se reflete, um espionar imagens reverberadas de esfera em esfera”.

Dessa maneira, a construção visual alcança também os sentidos propostos pela obra escrita que, mais do que a história linear que apresenta, busca discutir a obsessiva relação entre a obra e o autor, entre real e ficção, a partir do jogo de espelhamento e da fusão tempo-espaço: “as paredes e colunas do café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua” (SANT’ANNA, 1997, p. 10). Na obra escrita, a história multifacetada já é indiciada quando, no início, o narrador vê a si, o pintor e a modelo refletidos no jogo de espelhos que, em seguida, nos coloca frente a dois planos narrativos especulares:

*Posso dizer que ao sair do subterrâneo para a superfície, na Estação Carioca, sendo atingido pela luz e o clamor angustiante do centro da cidade, algo estava prestes a descobrir-se dolorosa e deliciosamente dentro de mim. Eu estava vendo em dois planos (SANT’ANNA, 1997, p. 33).*

O primeiro plano é aquele no qual o narrador acredita viver a realidade de estar apaixonado por uma modelo, frágil e manca, explorada por seu pintor e à

qual pretende proteger; e o segundo, no qual acredita ser parte de uma realidade construída ao modo de uma instalação, onde a personagem-narrador é mais um elemento cuidadosamente fincado no centro. Ou seja, esse segundo plano tratar-se-ia de uma rede armada pelo pintor Vitório Brancatti, com a modelo e colegas do mundo artístico, para que o crítico nela seja capturado e levado a cometer um crime sexual contra a modelo, a fim de lançar luzes à sua obra, chamando a atenção da mídia. Entretanto, também essa dupla configuração do real é dada pelo discurso do narrador enquanto escreve uma peça jurídica – que se desdobra em peça teatral e literária –, na qual se defende frente a um tribunal, o que nos leva a duvidar se a personagem está sendo sincera ou praticando o *mise-en-scène* a seu bel-prazer para safar-se da condenação. Seu principal argumento de defesa é o de que, tendo participado sem saber de uma criação artística mista de teatro, instalação e *performance*, “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).

Dessa maneira, a única constante que permanece no texto escrito, como nas obras pictóricas, é a paixão obsessiva do narrador pela modelo manca, ou melhor, pela imagem que constrói dela, imagem essa que não se dissolve mesmo quando todas as circunstâncias levam a crer que ela participa da armação e que também o enganou. Assim, o crime de estupro da modelo/imagem é a tentativa de posse de um objeto ideal e para sempre inapreensível em sua materialidade.

Porém, nem sobre o crime há certeza, pois o narrador é alcoólatra e tem períodos de amnésia. O que se tem, então, são apenas indícios recolhidos por um detetive que, fiel ao jogo de espelhos, é ele mesmo o próprio criminoso:

*[...] com o deslocamento da luz, a tela, o estudo, a instalação, a peça, enfim, de Brancatti, com a muleta, ia adquirindo, independentemente do valor que se lhe pudesse atribuir, cor, vida, movimento, sob a luminosidade do dia agonizante, como se fosse ali, em tal tela, peça, ambientação ou instalação, o verdadeiro lugar do pôr-do-sol, que, aos poucos, em seus estertores, acabou por incidir também em nós, em Inês, como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado, e onde Inês, igual uma flor noturna e silenciosa, se abria, à medida que eu avançava em minhas carícias sempre ternas e desabotoando seu vestido, sob o qual não havia nenhuma peça de lingerie despia-a* (SANT’ANNA, 1997, p. 103).

Inseridos no enredo, há ainda longos discursos de crítica teatral, nos quais o narrador discute especificidades das peças a que assiste, sendo que, mesmo aí, observam-se correspondências entre o que critica e a realidade vivenciada por ele: “ao diluir, a pretexto de uma subversão de entronizados valores literários, o foco narrativo do autor, o que se perdeu, em muitos sentidos, foi o tempo” (SANT’ANNA, 1997, p. 82). Nota-se, portanto, um amálgama de diferentes tempo-espacos onde nada mais é fixo e tudo é representação, ou representação da representação e, assim, sucessivamente como o *mise en abyme* praticado por Aguiar na ilustração. Segundo Deleuze (1988, p. 35, grifo do autor), neste “teatro da representação”

*[...] experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível”.*

Portanto, as duas narrativas – textual e visual – caminham juntas, mas independentes, na construção de seus próprios sentidos que são potencializados por uma leitura que consegue cruzá-las ao apontar a fragilidade e a dissolução das fronteiras entre tempo-espaço, além da crise da autoria num momento de saturação cultural, no qual a representação não mais se distingue do real que, se ainda existe, existe espectralmente.

### **NO FINAL, O MORDOMO É SEMPRE O CULPADO...**

Nessa ordem de ideias, observo que se Agamben vê um caráter fantasmático em toda idolatria pela imagem – como representação de algo que não está lá – uma vez que nesta relação se dissolvem os limites entre subjetivo e objetivo, corpóreo e incorpóreo, desejo e objeto; também Derrida, via Freud-Marx, fala desse sujeito espectral que existe enquanto presença ausente, ou seja, presença fortalecida pela falta. Assim, se no fantasma pulsa essa força motivadora de uma entrega a algo para sempre inapreensível na imagem – o amor, o sentido, a verdade –, o mesmo pode se dizer com relação ao crime, uma vez que ele nunca pode ser capturado em sua materialidade, apenas em seus indícios, hipóteses, enigmas ou testemunhos: pistas ou rastros espectrais de um ausente-presente.

Portanto, a ilustração de Aguiar é produto criminoso que só pode ser apreendido pelos rastros espectrais perseguidos no processo de desconstrução e reconstrução realizado pelo seu autor, processo esse que corre paralelo ao de Sérgio Sant’Anna (1997, p. 106): “Que grande sensação de Poder quando emolduro aqui [...]”. Nesse sentido, a obra-capa participaria da lógica do suplemento, ou seja, acrescenta-se como significante que supre uma falta ou ocupa, temporariamente, o lugar da obra escrita (DERRIDA, 1971). Nessa relação suplementar que envolve a não identidade, a não propriedade, mas a complementaridade da obra em questão, a capa acaba produzindo um excesso: a partir da desconstrução das obras pictoriais, do jogo de significados, Aguiar delata o que foi estruturalmente dissimulado no texto de Sant’Anna, retornando, assim, ao que apontamos no início sobre a leitura crítica como crime (PIGLIA, 2006) – ou profanação para lembrar Agamben<sup>5</sup> – realizado contra o texto primeiro, verbal:

*Uma iluminação crítica que equivalia à arte, se é que não a superava, de modo que cabia e cabe a indagação: [...] Não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto A modelo, de Vitório Brancatti? (SANT’ANNA, 1997, p. 97).*

Creio que sim, por isso, ao longo dessa pequena explanação, minha expectativa maior foi chamar a atenção para uma arte que, até pouco tempo, não era tão evidenciada e, por vezes, até negligenciada pelo próprio leitor. A capa já foi um elemento marginal que vivia à sombra da centralidade do texto escrito. O

<sup>5</sup> Baseando-me na ideia romântica de obra como produto sagrado, poderia, talvez, ler nesse “crime” uma profanação de algo que é reservado ao seu criador. Ai, ao traduzi-la e, com isso, inseminá-la com novos significados, Aguiar estaria restituindo-a ao uso profano, segundo as considerações de Agamben em *Profanaciones* (2005).

que Aguiar faz com a excelência da sua arte é, portanto, reposicionar o lugar desse discurso, antes emudecido, fazendo com que ele fale com – e não apenas com – o texto verbal. E faz isso através de uma “leitura estratégica” (PIGLIA, 2001), ou seja, que permite criar um espaço propício à decifração dos enigmas textuais, sejam eles verbais ou visuais, construindo sua própria ficção<sup>6</sup>.

Não há dúvidas quanto à exigência do mercado editorial com relação ao ilustrador, afinal para os consumidores que não (a) leem, paradoxalmente, a capa de um livro é mais importante do que o texto escrito. Apesar disso, Aguiar comprova que o trabalho ilustrativo pode ser um processo de experimentação e arte que destoa da tendência dominante das repetições estereotipadas e, genialmente, nos faz pensar sobre essa repetição tornando-a objeto de representação por meio da colagem em *mise en abyme*. Sendo assim, Aguiar faz com que “coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença”, pois “a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 16, 69).

Por tudo isso, Aguiar se erige como detetive e criminoso da obra *Um crime delicado*, ao planejar e executar o que chamamos, no título deste artigo, *O delicado crime da capa*. O autor comprova que o mordomo, ou seja, aquele que está sempre à frente, à espera para abrir as portas ao olhar visitante dos pretensos “policiais da literatura”, é, senão o, pelo menos um dos criminosos da história. Portanto, Aguiar é culpado das acusações dos crimes a que foi submetido ao longo deste estudo.

Entretanto, vale lembrar que, embora as ilustrações para capas de livros não tenham de, necessariamente, traduzir a obra escrita, não há dúvida de que a ilustração de *Um crime delicado*, pelos pontos de cruzamento com o texto verbal, esteja muito próxima de uma tradução (que prefiro chamar transcrição, pela ideia de movimento e cruzamento contida no prefixo *trans*).

Dessa forma, é importante retomar o mito da torre de Babel, lembrado por Derrida (2002), para (com Benjamin) pensar a tradução e, mais especificamente, a impossibilidade de traduzir totalmente um significado, dada sua essencial incompletude e instabilidade, que faz com que todo ato tradutório institua uma dívida que não se pode quitar e que é, ela mesma, a mola propulsora de novas traduções. Diz, pois, Derrida (2002, p. 27, grifo do autor) que o tradutor tem uma

[...] missão à qual se está (sempre pelo outro) destinado: o engajamento, o dever, a dívida, a responsabilidade. O que já está em jogo é uma lei, de uma injunção à qual o tradutor deve responder. Ele deve quitar-se também, e de qualquer coisa que implique talvez uma falha, uma queda, uma falta, até mesmo um crime.

Mais adiante, no entanto, Derrida mostra que todo original exige a tradução por conter em sua estrutura demanda e desejo e, como sabemos desde Freud, o desejo se dá sempre por uma falta. Consequentemente, o original – como tentativa sempre fracassada de apreensão do indizível que só pode existir enquanto falta – também se torna endividado para com o tradutor, uma vez que tal crime já estava previsto na sua forma:

6 “La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, os disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (PIGLIA, 2001, p. 14).

*Se o tradutor não restitui nem cópia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se. Ora, é necessário que o crescimento, e é nisso que a lógica “seminal” deve ter-se imposto a Benjamin, não dê lugar a qualquer forma em qualquer direção. O crescimento deve concluir, preencher, completar (Ergänzung é aqui a palavra a mais frequente). E se o original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio. O tradutor deve resgatar (erlösen), absolver, resolver, tratando de absolver-se a si mesmo de sua própria dívida, que é, no fundo, a mesma – e sem fundo (DERRIDA, 2002, p. 46-47).*

Como se vê, é somente a partir do crime que a obra pode se recriar e sobreviver ao tempo ou, no caso, aos novos suportes que, na contemporaneidade, demandam todo tipo de releituras, transcrições e reproduções. Sendo assim, é possível dizer que Aguiar, tendo sido completamente seduzido pelo texto original e encontrado defesa em Derrida, que o vê como devedor sim, mas também como colaborador de sentidos para com o texto de Sérgio Sant’Anna, oscila numa posição indecível que nos obriga a concluir esse inquérito considerando-o também inocente de todas as acusações (porém, sem bater o martelo, afinal, no final, sempre cabem novos recursos...).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G. *A dobra*. Leibnitz e o barroco. Campinas: Papirus, 2000.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MOSER, W. Spätzeit. In: MIRANDA, W. M. (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, R. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SANT’ANNA, S. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOURIAU, É. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983. p. 2.

ALMEIDA, G. Z. de. The delicate crime of the cover: denouncing, kidnapping and rape of the senses. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 176-185, 2012.

*Abstract: The article discusses the visual text of the book cover *Um crime delicado*, by Sérgio Sant'Anna, and its effectiveness as transcreation of senses bound by the verbal text. The goal is to pursue the relation between illustration and text with support theoretical of Derrida, Deleuze, Foucault, Agamben and Piglia.*

*Keywords: illustration; crime; transcreation.*

Recebido em junho de 2010.

Aprovado em janeiro de 2012.