

## **RESUMO/ ABSTRACT**

### **ASPECTOS DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA NA PÓS-MODERNIDADE: UMA LEITURA DO CONTO “O MONSTRO”, DE SÉRGIO SANT’ANNA**

O presente ensaio se propõe a analisar as características da literatura contemporânea numa condição dita pós-moderna, em especial, o entrecruzamento das linguagens, buscando pensar como a condição de pós-modernidade se reflete na escrita literária atual, que reproduz, muitas vezes, o discurso da mídia, a partir de uma estética do simulacro, na qual a distinção entre o real e o ficcional já não é mais possível. Tomo como objeto de análise o conto “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna, que apresenta uma fusão da linguagem literária com a linguagem jornalística da mídia impressa.

**Palavras-chave:** literatura; mídia impressa; simulacro; real e ficcional.

### **ASPECTS OF THE CONTEMPORARY FICTION IN THE POST-MODERNITY: A READING OF THE SHORT-STORY “O MONSTRO”, BY SÉRGIO SANT’ANNA**

The aim of this article is to analyze the characteristics of the contemporary literature in a condition called post-modern, in special, the crossing of the languages, searching to think how the condition of post-modernity reflects in the current literary writing, which reproduces, very often, the speech of the media, from an aesthetics of the simulacrum, in which the distinction between the reality and the fictional is already not more possible. The story “The monster”, by Sérgio Sant’Anna, that presents a fusion of the literary language with the journalistic language of the printed media, is taken here as the object of analysis.

**Keywords:** literature, printed media, simulacrum, reality and fictional.



## **ASPECTOS DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA NA PÓS-MODERNIDADE: UMA LEITURA DO CONTO “O MONSTRO”, DE SÉRGIO SANT’ANNA**

*Marine Souto Alves*

Mestranda em Letras: Linguagens e Representações,  
Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, Ilhéus- BA  
marinealves@gmail.com

*Cláudio do Carmo Gonçalves*

Professor do Departamento de Letras e Artes da Universidade  
Estadual de Santa Cruz – UESC, Ilhéus- BA  
claudiocarmo@ibest.com.br

### **1. A condição pós-moderna**

O recorte da literatura como contemporânea numa condição pós-moderna refere-se não a um tempo cronologicamente bem marcado, mas sobretudo a um espaço das ideias, no qual o ideário de modernidade cede lugar a uma nova estrutura de conceitos, a pós-modernidade, na qual as bases históricas, políticas, artísticas, sociais e culturais são bastante alteradas.

A existência de uma condição de pós-modernidade estaria ligada, assim, a uma ideia de ruptura radical com a modernidade. Suas origens, segundo Jameson (2007), remontam aos anos 1950 e 60, mas é nos anos 1980 que essa nova era se consolida, com a chamada terceira revolução industrial, ou a revolução científico-tecnológica.

Perceber com clareza os limites dessa ruptura é, no entanto, um trabalho árduo, pois como os próprios estudiosos da área vêm demonstrando, tentar definir o que seria o pós-moderno já seria paradoxal, já que a indefinição seria uma das suas próprias características, assim como a desconstrução e a heterogeneidade.

A modernidade seria marcada por uma estrutura de pensamento que se consolidava em torno do Homem, no mundo definido pela razão, cujo domínio legitimava qualquer ação como verdade, até as mais cruéis, a exemplo do holocausto, das guerras etc. A racionalidade impunha uma referência, e,

em consequência, estabelecia uma forma de ver, de ser, de agir e mesmo de pensar. Além da crença na verdade alcançável pela razão, a linearidade histórica era a base para o progresso.

O mundo estaria bem delimitado, e todas as bases estruturais da história, da sociedade, da cultura, da economia sedimentadas numa única verdade. Tudo era estabelecido por uma estrutura dicotômica e maniqueísta, certo e errado, belo e feio, longe e perto, bom e mau, homem e mulher, norte e sul.

A pós-modernidade buscaria, então, questionar toda essa racionalidade, substituindo estes dogmas, a partir de uma mudança radical de padrões, sejam estéticos, comportamentais, históricos, entre outros. Valores menos fechados e categorizantes e mais relativizados. A razão pós-moderna estaria, por assim dizer, desestabilizada, indefinida, disforme. Estaríamos numa realidade ambígua e multi-forme. Há quem diga, entretanto, que não houve ruptura como o prefixo “pós” dá a entender. Muitos estudiosos veem nesse ideário uma continuidade da modernidade.

O que nos leva à constatação de um novo paradigma que se estabelece são as transformações nas formas de encarar o mundo. Como Jameson reconhece, uma característica fundamental da condição pós-moderna é “o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial” (JAMESON, 2007, p. 28). Mas esse apagamento de fronteiras não faz referência apenas à cultura, mas a tudo o que outrora era estabelecido de forma absoluta.

A lógica da pós-modernidade pode também ser entendida como uma condição sócio-cultural e estética da sociedade pós-industrial ou o que Jameson chama de “capitalismo tardio” ou “multinacional”, que deu origem à “sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares” (JAMESON, 2007, p. 29), como a “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, na qual, “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. (...) no mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso (DEBORD, 2003, p. 10-1).

Em termos culturais, a pós-modernidade se configuraria, assim, como um conjunto de valores que norteiam a produção cultural a partir da multiplicidade, da fragmentação, da desreferencialização, da descontinuidade e do caos. A aceitação dos mais variados estilos e estéticas buscaria, dessa forma, a inclusão de todas as culturas como mercados consumidores.

Nessa estrutura pós-industrial de produção, que privilegia serviços e informações em detrimento da produção material, a comunicação e a indústria cultural ganham papéis fundamentais na difusão de valores e ideias do novo sistema.

A pós-modernidade também traz em seu bojo uma nova condição para a questão da representação. Estaríamos vivendo o que muitos chamam de “crise da representação”, o que assusta e modifica as artes e as linguagens no contexto pós-moderno. Este fenômeno estaria diretamente ligado à destruição

dos referenciais que norteavam o nosso pensamento. O sujeito, ponto sobre o qual a modernidade nos dava como referência, perde a sua posição de centralidade ou deixa mesmo de existir. Agora, nos distanciamos de referentes rígidos. Não nos encerramos mais numa referência, mas em várias, e, em consequência, não teríamos mais a verdade, mas sim, verdades.

A representação para a modernidade estaria assim como o significado está para o significante, enquanto na pós-modernidade, um estaria fundido no outro. A representação, nesse caso, estaria legitimada em si mesma, isto é, a representação não teria mais a função de rerepresentar/retratar aquilo que existe na realidade de forma mimética, ela seria a própria realidade, ou melhor, seria as duas coisas ao mesmo tempo.

Outra característica própria desta nova condição seria a desestabilização dos elementos da narrativa tradicional. Para um dos pioneiros no emprego do termo “pós-moderno”, François Lyotard (2000), a condição pós-moderna caracteriza-se pelo fim das metanarrativas. As grandes fórmulas explicativas se tornariam obsoletas e não haveria mais garantias, haja vista que mesmo a ciência já não poderia ser considerada como a fonte da verdade.

Linda Hutcheon (1988), em *Poética do pós-modernismo*, considera que a escrita pós-modernista da história e da literatura nos ensinou a encarar tanto a história quanto a ficção como discursos, que ambos constituem sistemas de significação pelo quais entendemos o passado. Em outras palavras, Hutcheon está nos mostrando que tanto a história como a literatura se equiparam, pois são discursos construídos, ou seja, para ela, a história é construída, através da narrativa e da linguagem, por seus autores. É nesse sentido que a ideia do literário como ficção pura e da escrita histórica como a única verdade perdem sentido e passam a ser relativizadas.

O que podemos observar na produção literária atual, mais especificamente em “O monstro”, é que este traz características que podem ser identificadas não com uma estética, mas uma poética do pós-moderno. Uma preocupação ou uma inquietação com esta nova condição, que se faz linguagem, o que, por sua vez, evidencia a prática de um novo paradigma, a ausência de significantes, a relativização de posições e de uma moral já consolidada, bem como a desestabilização das certezas. Traços que foram até aqui discutidos e que serão analisados no conto de Sérgio Sant’Anna, sobre o qual nos deteremos, a partir de agora.

## **2. A literatura contemporânea na condição pós-moderna: “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna**

Sérgio Sant’Anna é natural do Rio de Janeiro, nascido no ano de 1941. Escreveu, entre outros, os livros *O sobrevivente* (1969), *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973), *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Junk-Box* (1984-2002), *A senhorita Simpson* (1989), *Breve história do espírito* (1991),

*O Monstro: três histórias* (1994), *Contos e novelas reunidos* (1997), *Um crime delicado* (1997), *Simulacros* (1997), *O vôo da madrugada* (2003), *A tragédia brasileira* (2005). É ganhador de quatro prêmios Jabuti, o prêmio APCA e o segundo lugar no prêmio Portugal Telecom de Literatura.

Em *O monstro: três histórias*, Sant’Anna nos apresenta três contos, intitulados “Uma carta”; “O monstro” e “As cartas não mentem jamais”, nos quais são relatados rituais de transgressão pelos quais o desejo se transforma em narrativa e vice-versa. Nossa análise, no entanto, se limita a “O monstro”, conto que dá nome ao livro.

Por se tratar de uma narrativa com discurso complexo e plurissignificativo, o que já indicia um dos vários sintomas da pós-modernidade, torna-se difícil resumir ou mesmo contar a história articulada no conto. De forma grosseira, trata-se da história do professor de Filosofia Antenor Lott Marçal, que, junto com sua amante, Marieta de Castro, violentaram e anestesiaram com drogas e remédios a jovem Frederica Stucker, que sofria de deficiência visual, culminando com a sua morte. Por não suportar as pressões sociais ou mesmo psicológicas, Antenor resolve se entregar à polícia, enquanto Marieta suicida.

Partimos do pressuposto de que “O monstro” é um conto que apresenta traços pós-modernos, como a própria fusão da linguagem literária com a linguagem jornalística, fazendo da oposição real/ficcional o eixo de sua narrativa, a partir de uma estética do simulacro.

Nizia Villaça, em “A ficção contemporânea e a estética do simulacro”, ao tratar das questões referentes à criação e à crítica literária contemporânea nos diz que

a criação, em contato com os meios de comunicação de massa sempre mais sofisticados, como a moderna tecnologia, numa autêntica guerra de códigos, reproduz estes discursos: parafraseia, contrapõe, faz pastiche. Em Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago, Loyola Brandão, vemos surgir, em maior ou menor grau, a arte como simulacro de simulacros (VILLAÇA, 1996, p. 73-4).

Em “O monstro”, a forma do texto nos causa estranhamento e nos faz questionar se estamos diante de uma ficção ou da própria realidade, pois se revela no formato extraído do jornalismo, como um simulacro de uma entrevista jornalística policial, mas sem nos avisar sobre essa condição. Esta impressão vai do início ao fim do texto, nos deixando atônitos por estarmos encarando a nossa própria condição de realidade. Considerando uma entrevista como simulacro da realidade, o conto seria, portanto, um simulacro do simulacro, o que Villaça chama de hiper-realismo simulacrado:

É como se o fantástico da própria realidade sufocasse a imaginação do autor. Tais narrativas jogam com os diversos códigos da contemporaneidade, reduplicando desde o modo de produzir informações, o processo de enunciação, até os sentidos veiculados através da estrutura narrativa e personagens (VILLAÇA, 1996, p. 77-8).

No conto, a linguagem jornalística mescla-se com a ficção, o que garante a verossimilhança e a legitimidade, fazendo com que a fronteira que separa ficção e realidade não possa ser definida de forma absoluta, o que já evidencia uma ausência de paradigma.

A narrativa é, portanto, camaleônica, camufla de tal forma a representação, que não deixa pistas do teor ficcional da trama. Nesse sentido, não conseguimos discernir uma coisa da outra, logo, fica a dúvida: o real não seria o próprio texto, se descartássemos a ideia tradicional de representação?

O texto se divide em duas partes como procedimento técnico do fazer jornalístico, por conta da extensão da própria entrevista. São dois encontros de Antenor com o repórter Alfredo Novalis, nos quais o professor narra a sua versão dos fatos, direcionada pelas intervenções do repórter, que introduz as questões com as perguntas, deixando maior espaço para a fala do entrevistado, em função do interesse da revista pelo depoimento.

Daí o espaço incomum que se reserva a esta entrevista, nas *Páginas Especiais de Flagrante*, desdobrada em duas partes – a segunda, a ser publicada na próxima semana – correspondendo às duas conversas que o repórter manteve com Antenor, espaçadas por cinco dias (SANT’ANNA, 1994, p. 40).

O texto literário se mimetiza nas convenções da linguagem jornalística. Na primeira página de cada parte da entrevista, o cabeçalho, nos moldes dos periódicos, indica o nome da revista e a data: “*Flagrante*, 2 de junho de 1993” (SANT’ANNA, 1994, p. 39) e “*Flagrante*, 9 de junho de 1993” (SANT’ANNA, 1994, p. 69).

No geral, assim como a jornalística, a linguagem utilizada no texto é objetiva e se articula com detalhes desta narrativa, como o efeito de real que é buscado com os nomes próprios completos, datas e locais precisos, idades exatas dos personagens, como podemos verificar nesta passagem do texto:

Em sessão do 2º Tribunal do Júri, em 4 de março passado, no Rio de Janeiro, o professor universitário Antenor Lott Marçal, de 45 anos, após ter sua culpa reconhecida unanimemente pelos jurados, foi condenado pelo Juiz Irailton Catanhede à pena de trinta anos de reclusão, pelo estupro e co-autoria do assassinato de

Frederica Stucker, de vinte anos, no dia 18 de julho de 1992, em crimes que chocaram, a opinião pública no país, entre outras coisas porque a jovem e bela Frederica sofria de grave deficiência visual e, ainda drogada por seus gozoes, teve reduzidas a zero suas chances de defender-se (SANT'ANNA, 1994, p. 39).

Até aqui vemos confirmado o que Villaça constata como uma das vertentes, na criação e na crítica literária contemporânea – “a descrença na capacidade de dizer da linguagem” (VILLAÇA, 1996, p. 71) –, o que podemos interpretar como a linguagem que não serve para nomear alguma coisa, ela seria a própria coisa. No caso de “O monstro”, o questionamento, se o texto é literário ou jornalístico, se é real ou ficcional, não se estabeleceria a partir dessa dualidade; ele é tudo isso ao mesmo tempo – eis a desconstrução, nem tudo é absoluto, eis mais um traço da pós-modernidade.

Benjamin, em “O narrador”, argumenta que a informação, pelo seu caráter de imediatismo e plausibilidade, e pelo fato de já trazer os fatos totalmente explicados, não permite que os mesmos sejam transformados em histórias, mas o que faz Sérgio Sant’Anna quando se apropria de um modelo de escrita informacional para fazer literatura?

Sérgio Sant’Anna abdica da universalidade do autor, da condição de um escritor tradicional, aquele que contava uma história para um público que a recebia. Uma espécie de Deus, que, por meio do narrador, tinha o domínio completo das situações de seus personagens. Ao leitor caberia apenas seguir os passos traçados por esse narrador, sem maiores problemas.

Em “O monstro”, o autor revela a sua fragilidade diante do mundo, a impossibilidade de saber tudo sobre todos e sobre a própria realidade, colocando-se na condição de um leitor que não sabe nada sobre ninguém. Renuncia o narrador onisciente e cria uma narrativa não mais na estrutura de início, meio e fim, mas descontínua, com o registro do que se passa no interior da mente do personagem Antenor, seus pensamentos e emoções. É um texto, cuja função, não é simplesmente contar uma história, mas promover a reflexão sobre os mundos que são criados ao contá-la, bem como a sua própria condição de representação.

O conto é basicamente narrado por três instâncias: o editor da revista *Flagrante*, o repórter, Alfredo Novalis, e o protagonista, Antenor Lott Marçal. O primeiro, o editor, introduz cada parte da narrativa em terceira pessoa, de modo a situar/informar o leitor, descrevendo os fatos de forma bastante objetiva e resumida, traçando um perfil reduzido das personagens envolvidas, o que, de certa forma, pode ser visto como uma crítica à linguagem e ao papel do jornalista, sobre a qual atribuímos um poder de dizer a verdade, como se esse pudesse se posicionar de forma imparcial diante dos fatos.

Nas duas partes introdutórias, por exemplo, vemos uma preocupação da revista em justificar algumas decisões dos redatores e em dar legitimidade ao relato como verdadeiro, o que em geral não ocorre no formato jornalístico<sup>1</sup>, funcionando, na verdade, como mais uma crítica direcionada à imprensa:

O pouco de edição que foi feito na matéria obedeceu a critérios de melhor ordenamento da mesma e obteve a concordância do entrevistado, que introduziu algumas alterações no texto final, revelando sobretudo preocupações de ordem sintática e de clareza, para depois colocar sua assinatura em todas as folhas originais. (...) a exemplo do que aconteceu com a primeira parte da entrevista, preferimos não antecipar com subtítulos ou destaques na matéria, para que suas etapas com as correspondentes revelações possam ser acompanhadas pelos leitores em sua ordem e mecanismos próprios (SANT'ANNA, 1994, p. 40 e 69).

O segundo, o repórter, faz o papel do entrevistador, afirmando algumas coisas e questionando outras ao entrevistado. O seu discurso também nos esclarece alguns pontos das tramas e até mesmo determina o rumo da conversa, pois, como sabemos, o repórter vai até a sua fonte, munido de uma pauta pré-determinada pelo chefe de redação. Então, de alguma maneira, ele vai atrás daquilo que ele quer ouvir, daquilo que é possível de ser consumido.

Flagrante: Comentou-se que o senhor pretende escrever um livro contando a sua história com Marieta, Frederica. Isso é verdadeiro?

Antenor: Não, esta entrevista esgota o assunto. Se eu tivesse de escrever um livro, algum dia, contaria alguma história inventada que fizesse bem a mim e às pessoas. Mas, de fato, fui procurado por representantes de duas grandes editoras e despachei os dois. Um deles veio com uma conversa mole de que eu poderia mostrar, no livro, o meu lado humano (Antenor ri sarcasticamente). O outro, pelo menos, não procurou escamotear os objetivos comerciais da proposta e disse-me, apenas, que minha história com Marieta, Frederica, seria de grande interesse para os leitores. É verdade e não é outra razão pela qual a sua revista está me ouvindo. Eis uma questão importante: as pessoas querem compartilhar de tudo o que aconteceu nessa história. Tirarão dela um prazer que não gostariam de admitir (SANT'ANNA, 1998, p. 75).

---

<sup>1</sup> Há uma linha que trata esse tipo de dicção jornalística, fazendo uma espécie de metalinguagem do fazer jornalístico. A revista *Veja*, por exemplo, em algumas situações, utiliza-se desse recurso; no entanto, de forma geral, não é comum a sua utilização na mídia impressa.

Vemos nessa passagem mais um tapa de luvas nos meios de comunicação que se mantêm às custas do sensacionalismo e do espetáculo, a exemplo da frase destacada entre parênteses, e das pessoas que se realizam com os mundos construídos pela mídia. Em outra passagem, por exemplo, ao questionar Antenor sobre um possível caso de Marieta com uma cantora famosa, ele responde: “Não vou alimentar com pormenores o sensacionalismo de uma imprensa que considero bastante suja” (SANT’ANNA, 1994, p. 45).

O terceiro narrador é o próprio protagonista da história, Antenor, que narra em primeira pessoa o que a mídia não seria capaz. Ou seja, os fatos só passam a existir com a sua narração. Por meio da memória, com lembranças que são ativadas pelas perguntas do repórter, Antenor revive os acontecimentos que o levou à prisão.

Do seu ponto de vista, ficamos conhecendo as personagens Marieta de Castro e Frederica Stucker e pontos que desconhecíamos. Nesse momento, vemos o monstro se transformar em ser humano, com sentimentos, desejos, que não justificam as suas ações, mas as tornam relativas. É a condição humana diante de uma realidade que não é objetiva, explicativa, lógica.

Antenor procura relativizar a figura de “monstro” a ele atribuída de forma maniqueísta, trazendo uma nova versão para o significado imposto: “(...) O fato é que se você tiver a psicologia de uma criança em um adulto, dotado de força e inteligência, eis o monstro” (SANT’ANNA, 1994, p. 73).

O seu depoimento faz com que a ideia sedimentada e a sensação de horror provocada pela forma como o crime foi construído vá sendo diluída ao mostrar-se um indivíduo que tem sentimentos e emoções. A narrativa em primeira pessoa apresenta um ponto de vista de alguém que procura conhecer a si mesmo e propõe uma outra verdade que não a instituída pela mídia e pela própria justiça: (...) como procurei esse tempo todo não ser complacente comigo, vou permitir-me agora expor sentimentos meus muito profundos, de um modo que nunca seria possibilitado numa investigação policial ou julgamento (SANT’ANNA, 1994, p. 62).

Nesse sentido, busca fazer crer que a monstrosidade e a frieza dos seus atos só se davam ao nível do “parecer”. Mas, ao mesmo tempo, ele mesmo desafia o seu discurso reduplicando a legitimação.

O espaço da narrativa pode ser definido pelo espaço urbano, mais especificamente o espaço físico da sala da administração, da Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro, local onde a entrevista acontece. E o espaço da mente, do imaginário individual, no qual a história propriamente dita se desenrola, a partir das lembranças de Antenor, com amplas emoções e pensamentos imperfeitos. Um espaço que reúne experiências fragmentadas num discurso que lhes conferem sentido, na construção de um real particular. Seria, na verdade, uma desrealização do espaço urbano e uma diluição da

“razão” tão defendida pela modernidade. Assim, embora situada, a narrativa nos faz crer na impossibilidade de representar o espaço, minimizando-o.

Os retratos da personalidade, dos sentimentos, das ações das personagens, a co-autora do crime, Marieta, e a vítima, Frederica, são construídos por Antenor não de forma categórica, mas fragmentada, na condição de alguém que não conhece completamente o outro: (...) não posso saber o que se passou no interior de uma mulher drogada e adormecida, que não podia oferecer resistência. Só posso falar quanto a mim mesmo (SANT’ANNA, 1994, p. 62-3).

Vale ressaltar que Marieta e Frederica são personagens ausentes, no sentido de não terem voz, de não mostrarem outros pontos de vista sobre o episódio narrado. Mesmo assim, o relato de Antenor não define completamente essas personagens no conto. Valendo-nos de Umberto Eco, entendemos este conto como uma “obra aberta”, na qual os fragmentos traçados serão construídos pelo próprio leitor.

Flagrante: não foi possível ouvir Marieta a respeito de todas essas coisas. Como se poderá ter certeza de que a sua versão dos fatos, sua visão da própria Marieta, são as mais corretas?

Antenor: Está certo, não lhe posso dar essa certeza. E, ainda quando se trata de fatos concretos, como os que levaram à morte de Frederica, eu próprio duvido, algumas vezes, se a reprodução deles que tenho em mente e procuro transmitir é a mais correta possível (...) (SANT’ANNA, 1994, p. 77).

A relação *ficção X realidade* é uma problematização constante. A pretensão da verdade é sempre questionada por Antenor, o que nos faz refletir sobre o próprio formato do texto escolhido pelo autor, o jornalístico; afinal, a “voz” de Antenor se projeta por detrás do discurso jornalístico, o discurso de Antenor é a própria escrita jornalística que se pretende objetiva, real:

É necessária muita cautela para se chegar a alguma verdade quando se trata de atos humanos. Não acredito em causas isoladas e muito precisas. Mas eu, mais do que todos, estou interessado, a respeito desse caso todo, em chegar a uma verdade pelo menos relativa (SANT’ANNA, 1994, p. 41).

O conto nos mostra várias possibilidades de relativização dos referentes rígidos. A personagem Marieta, por exemplo, pode ser considerada uma típica personagem pós-moderna, uma figura indefinida, flutuante. Sob a ótica de Antenor, a rigor, Marieta não era homossexual, seu objeto de desejo era um homem ou mais de um, mas nem por isso uma mulher, para ela, poderia deixar de ser um alvo de intenso desejo. A deficiência visual de Frederica é uma condição física passível de atração. Ao ser

questionado se as relações sexuais com Marieta eram normais, Antenor responde: “O que é normal em sexo? Os casais não saem por aí apregoando suas práticas sexuais. Se isso acontecesse, o conceito de normalidade teria de ser muito, muito, esticado” (SANT’ANNA, 1994, p. 47).

O conceito naturalizado do mundo masculino mostra-se fragilizado na figura de Antenor, que se considerava uma espécie de escravo de uma mulher, Marieta, e que não se rebelava contra a sua condição. Um “monstro” sensível e cheio de emoções. Um homem de paixão e não da razão. Da ordem do prazer e não da lei, entregue ao jogo das aparências.

Por fim, devemos reconhecer mais um traço da estética do simulacro. A narrativa não oferece uma decifração final e sim mais um paradoxo: “Se não passar tudo isso de uma miragem projetada pelo desejo, resta-me o consolo de antecipar o vazio da morte sem memória de coisa alguma, como se nada disso, nunca, houvesse acontecido” (SANT’ANNA, 1994, p. 80).

### 3. Considerações finais

Com estas breves pontuações feitas ao conto “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna, podemos considerar que o autor se propõe claramente a um completo distanciamento dos referentes rígidos estabelecidos pela modernidade. Ao articular os códigos linguísticos da mídia impressa com o literário, o conto já se mostra híbrido e impuro, numa ausência total de paradigmas. Visa desconstruir, desmascarar ilusões, conceitos e preconceitos, desmistificar, desreferencializar.

A narrativa também faz metalinguagem, ela se autorreflete mostrando que estamos num mundo novo e que é preciso uma nova linguagem para narrar as nossas próprias condições. Uma linguagem marcada pela experimentação, plasticidade, jogo, ironia, encenação, espetáculo. A “linguagem como construção, narrativa construindo a história” (BONATO, 2003, p. 173).

Sant’Anna apresenta uma literatura que desconstrói a própria linguagem cotidiana, traçando verdadeiras críticas ao papel das mídias na sociedade, a objetividade da linguagem jornalística e o poder que instituímos a esses meios e seus profissionais.

Desse modo, ao mesmo tempo que inventa, apropria-se do que já existe, desestrutura as formas literárias com a mistura dos gêneros, privilegiando uma linguagem altamente reflexiva e experimental.

Além disso, em “O monstro”, vemos que Sérgio Sant’Anna abdica do discurso oficial, dando voz a uma personagem como a de Antenor, um criminoso, marginal, ex-cêntrico. Parodia, assim, o mito do monstro, pois crimes como o cometido por Antenor e Marieta contra Frederica não são passíveis de serem reconsiderados pela sociedade.

Entretanto, o que a narrativa de Sérgio Sant'Anna propõe é exatamente o oposto. A narração de Antenor é organizada de maneira a aproximar o leitor do “monstro” construído pela sociedade, fazendo com que nos envolvamos com a personagem do início ao fim do texto.

Assim, Sant'Anna faz de “O monstro” uma articulação metaficcional; afinal, temos uma ficção que se constrói na narrativa não ficcional da entrevista policial, o que nos deixa perplexos diante de um paradoxo, uma “ficção real”.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BONATO, Liane. “Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo”. *Revista Ciências e Letras*, Porto Alegre, nº 34, p. 171-82, jul.-dez. 2003. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art15.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Livro digitalizado por BookLibris (2003). Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2008.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. de Ricardo Correa Barbosa. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2000.

SANT'ANNA, Sérgio. “O monstro”. In: \_\_\_\_\_. *O monstro: três histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 39-80.

VILLAÇA, Nizia. “A ficção contemporânea e a estética do simulacro”. In: \_\_\_\_\_. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 71-99.