

# **O mal narrado: voyeurismo e cumplicidade na narrativa de “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna**

Igor Ximenes Graciano

## **Sobre o mal: um olhar**

O mal, ao menos em suas manifestações mais brutais, constitui o que é humano e, ao mesmo tempo, humanamente inconcebível. Esse paradoxo se dá porque, embora *a priori* vejamos o mal como um traço indelével dos homens, diante dele o que resta é quase sempre a incredulidade, o asco, enfim, causado pelo que se caracteriza como negação do humano ou manifestação do monstruoso.

Tendo por base a premissa da filósofa Susan Neiman, para quem o mal se configura como uma “ação” que “ameaça a confiança no mundo, de que precisamos para nos orientar nele”<sup>1</sup>, pode-se, também, partindo desse princípio, conceber o mal como uma cisão epistemológica, uma fratura entre o que se espera do mundo e o que o mundo, à revelia, nos apresenta como sua verdadeira face, tirando-nos o chão. Afinal de contas, se o mal é racionalmente previsto, e até mesmo tido como inevitável, sua concretização sempre leva à perplexidade. O mal, olhos nos olhos, afronta porque revela o que não se busca deliberadamente pela razão. O mal é o que foge à regra.

Portanto, o que se tomará aqui como perspectiva ou paradigma do mal para a discussão é, tão-somente, o mal enquanto manifestação que fere um princípio ético fundamental, como atitude que, por si só, representa o que não deve ser feito, por contrariar o código moral de uma coletividade, um grupo. Com isso, pretende-se evitar divagações relativistas em que o problema do mal é analisado sob perspectivas culturais diversas, às vezes até antagônicas, a fim de que, para além disso, tenhamos o mal como *agente destabilizador*, como gesto que, pela sua carga negativa, abala uma visão de mundo, no sentido de que a sua ocorrência desperta a urgência de se restabelecer essa visão em novas bases. Como se, passado o primeiro mo-

---

<sup>1</sup> Neiman, *O mal no pensamento moderno*, p. 21.

mento de choque diante do mal, fosse posto à consciência o dever de refletir e, se possível, compreender o que subjaz à sua realização.

Ao tratar da exposição da dor dos outros em situações de guerra, principalmente por meio da fotografia, Susan Sontag alerta para o duplo caráter da retratação de momentos dramáticos: o de documento e, ao mesmo tempo, o de construção, na medida em que se tem a *criação* de “obras de artes visuais”<sup>2</sup>. A fotografia, como instante eternizado, parece trazer à tona toda verdade subjacente a esse instante, como se lá estivéssemos, vendo a cena tal qual ela ocorreu. Porém, alerta Sontag, as fotos também são discursos, elas têm um recorte e, em alguns casos, são francamente manipuladas, a fim de que a cena fotografada ganhe ainda mais força. Ao tratar da recepção/contemplação de cenas carregadas da expressão do mal, o que temos é, ainda assim, representações desse mal, sublimações do horror para que ele se torne ainda mais pungente e carregado de significados. O mal, afora sua crueza factual, suscita, da parte dos homens, um realce simbólico, algo que estimule a reflexão acerca do que está sendo mostrado. Não basta o sofrimento por si; buscase, ainda, e principalmente no caso da fotografia, fazer desse sofrimento um ícone contra a barbárie.

Seguindo por esse viés, Sontag, ao discorrer sobre a linhagem da “iconografia do sofrimento”, alerta sobre a necessidade da narrativa para se compreender o mal. Segundo ela, “narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem”<sup>3</sup>. Com isso, diante do mal, toma-se atitude diversa da proclamada por Adorno, que entendia que depois do holocausto já não seria possível narrar<sup>4</sup>. Pelo contrário, em Sontag há um elogio da narrativa, na medida em que para ela o ato de narrar surge como prerrogativa ética de compreender o que há de pior no homem, suas causas e conseqüências. É nesse sentido que Neiman, ao tratar do mal na história do pensamento, alude para seu caráter problematizador como estímulo ao pensamento, pois “a exigência de que o mundo seja inteligível é uma exigência da razão prática e teórica, o fundamento do pensamento que se espera que a filosofia forneça”<sup>5</sup>. Após o trauma, há que se recuperar o humano no não-humano, na tentativa de se restabelecer o sentido do mundo exatamente no

<sup>2</sup> Sontag, *Diante da dor dos outros*, p. 66.

<sup>3</sup> Id., p. 76.

<sup>4</sup> Adorno, “A posição do narrador no romance contemporâneo”, p. 55.

<sup>5</sup> Neiman, *op. cit.*, p. 19.

centro do furacão da barbárie, onde o fio que prende os indivíduos à ordem se rompe.

Por conta desse poder revelador da narrativa para a compreensão do mal, torna-se premente, ao se querer compreendê-lo, o interesse pelo ponto de vista do assassino, ou, de maneira mais genérica, de quem pratica o mal. É na tentativa de aproximar-se das razões do “monstro” que se encontra o cerne problemático da questão, já que o ponto de vista da vítima, a despeito de uma compreensão do mal, provoca invariavelmente os sentimentos de horror e complacência, quando não de justiça. É por meio das motivações do algoz que o mal tende a se mostrar em suas implicações mais reveladoras, o que remete a um certo sentido de tragicidade. Como em *Édipo* ou *Otelo*, tentar compreender o mal resulta muitas vezes em se colocar no lugar do assassino pela empatia que, na narrativa literária, possa haver entre o leitor e o narrador/protagonista. Empatia que, pela cumplicidade dos olhares, não raro se confunde com voyeurismo: o fetiche de ser inserido no “local do crime”.

É dentro desse leque de questões que o conto “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna, pelo enfoque escolhido e pela opção do trágico como meio expressivo à problematização do tema, serve de base para a análise do mal na narrativa contemporânea.

### **Com os olhos do monstro**

O ato de narrar, após a Segunda Grande Guerra, e, mais precisamente, após o absurdo do holocausto, ficou ainda mais comprometido, como se mostra patente na mencionada advertência de Adorno. Se desde o início da modernidade a pretensão realista vinha sendo desnudada enquanto construção, com o advento da barbárie no centro do mundo “civilizado”, fonte das grandes narrativas e dos parâmetros dentro dos quais elas ocorrem, as bases do mundo moderno, assim como os inocentes de Auschwitz, foram em grande medida dilaceradas. Representar artisticamente – incluindo aí a narrativa – ficou ainda mais problemático. O narrador, como nunca antes, precisa se legitimar enquanto tal, o que significa dizer que já não é mais possível narrar sem uma justificativa.

Nesse contexto, para ser representado, ou para que se dê espaço para a representação do mal, é necessária uma justificativa. Em outras pala-

bras, o que legitima a representação do que há de mais repulsivo nos atos humanos é nada mais que a necessidade de “torná-lo inteligível”<sup>6</sup>. Ainda que, como salienta Neiman, haja uma corrente do pensamento que vê como “imoral” a tentativa dessa compreensão do mal, não há como fugir de suas conseqüências sem refleti-las. É nesse ponto que a narrativa, nos termos de Sontag, faz-se indispensável.

Em “O monstro”, a narrativa apresenta-se camuflada em uma não-narrativa. Para contar o estupro e o assassinato da estudante Frederica Stucker pelo professor de filosofia Antenor Lott Marçal, com colaboração de sua amante, Marieta de Castro, Sant’Anna se utiliza do modelo jornalístico. Como na distinção de Walter Benjamin, cria-se a sensação de se estar diante da informação, não da narrativa literária<sup>7</sup>. Porém, para além de uma informação, há a paródia da informação no espaço da narrativa, de modo que esta se utiliza daquela para legitimar o narrador, pois assim ele parece isento, distanciado, como um jornalista deveria ser quando da divulgação de um fato.

Sendo assim, é pelo viés “informativo” que a justificativa aparece. Em matéria para o jornal *Flagrante*, Antenor é entrevistado pelo jornalista Alfredo Novalis no intuito de “contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse” (OM<sup>8</sup>, 607). Passado todo “sensacionalismo” acerca do crime, mesmo com a conclusão do caso, estando Lott condenado após ter-se entregado à polícia, o que culminou com o suicídio de Marieta, a entrevista/conto avulta como tentativa de *reflexão*, ou seja, mais do que justiça, há que se conhecer as reais motivações do crime. O mal fustiga uma narrativa que o faça minimamente compreensível à opinião pública.

É importante notar que, com a entrevista, sobressai a voz de Lott – o assassino – no decorrer da narrativa. Por isso, ainda que haja interferências, como as duas notas jornalísticas, à guisa de esclarecimentos, que abrem as respectivas partes da entrevista, além das perguntas do jornalista

---

<sup>6</sup> Id., p. 20.

<sup>7</sup> Benjamin, “O narrador”, p. 204.

<sup>8</sup> Sempre que se fizer referência ao conto “O monstro”, será utilizada a sigla OM, seguindo-se o número da página da citação.

ta de *Flagrante*, somos, enquanto leitores do conto/reportagem, lançados para dentro do ponto de vista do assassino, recebendo sua versão dos fatos em primeira pessoa. É Lott quem, ao tomar a palavra, nos lança para o interior da cena do crime, para as situações que o antecederam e das que se deram no momento em que Frederica veio a ser violentada e morta. Entre a justificativa do porquê de se dar voz ao “monstro” e a parte de quem aceita essa justificativa – o leitor –, estabelece-se um vínculo no ato da narrativa: de um lado o monstro, como narrador, do outro nós, como narratários. Partindo da premissa de se compreender “os mecanismos existenciais e psicológicos” do mal, no plano da reportagem, ou de se pensar/fruir o mal em representação fictícia, no plano do literário, que é o conto em si, sacramenta-se uma relação de cumplicidade entre leitor e narrador, e que configura uma empatia, ainda que crítica e distanciada, do leitor para com Lott. Colocados os termos, faz-se possível a narrativa.

Ao discorrer sobre o olhar e suas funções na obra de Sérgio Sant’Anna, Luis Alberto Brandão Santos, quando aponta para a maneira distanciada com a qual os narradores de Sant’Anna observam o objeto narrado, atenta para a cumplicidade buscada pelo narrador em relação ao leitor. Segundo ele,

se a narrativa de Sérgio Sant’Anna propõe um deslocamento para fora de si mesma, é previsível que ela também estabeleça uma discussão sobre o papel do leitor. Se o olhar de quem narra freqüentemente se transfigura no que de quem observa, é de se esperar que ele circule em órbitas próximas à do olhar de quem lê. (...) Equipa-se o leitor com um olho de vidro. Através da transparência que o vidro proporciona, o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens. Através da barreira que o vidro impõe, o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador<sup>9</sup>.

Essa equiparação do olhar do narrador ao de um observador, e que, no texto, se aproxima, ou, segundo Santos, se “transfigura” no olhar do leitor – uma espécie de segundo observador conduzido pela perspectiva de quem narra – é fundamental para a compreensão da estrutura de “O monstro” na medida em que a questão do olhar é apresentada de maneira quase emblemática. Partindo-se da visão privilegiada de Lott, algo e narrador,

---

<sup>9</sup> Santos, *Um olho de vidro*, p. 35.

para a de Frederica, vítima e cega, é estabelecido um jogo de perspectivas dentro da cena do crime, o que, pela curiosidade natural de se ver inserido em tal situação, um crime, mais a forte carga erótica das cenas, com nudez e tensão sexual, resulta em um voyeurismo evidente na constituição da narrativa. Somos colocados em contato com olhares possíveis, o que significa dizer com narrativas possíveis, porém irremediavelmente subjugadas pelo olhar sempre absoluto do narrador.

A cena do banheiro é a mais significativa para a compreensão desse voyeurismo na narrativa de “O monstro”. Após ser abordada por Marieta quando caminhava pelas margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, Frederica a acompanha em sua casa, onde, casualmente, Lott está à sua espera. Ainda que o crime não tivesse sido premeditado, como afirma Lott, assim que Frederica se encontra na casa de Marieta, uma espécie de excitação para o mal, destrutiva, se conflagra entre os futuros assassinos, encantados pela moça, por “se tratar (...) de uma jovem muito bonita, desprotegida, eu diria até inocente” (OM, 616). Configurada essa excitação, Frederica, talvez por sugestão de Marieta, aceita tomar um banho na casa de sua anfitriã. É nesse momento que um jogo de olhares se compactua, primeiramente por parte do narrador, Lott, que, ao se esgueirar pela parede do corredor que leva ao banheiro, observa a cena do banho:

Quando me coloquei numa posição em que podia observá-las, escondido, Frederica já estava debaixo do chuveiro e era apenas um vulto atrás da cortina. Marieta sentara-se num banco e pude ouvir o que conversavam, pois elas elevavam a voz por causa do barulho do aquecedor e da água caindo. (...) Quando Frederica saiu do banho, Marieta a esperava de pé, segurando uma toalha; envolveu a moça com ela e pôs-se a enxugá-la carinhosamente, como se faz com as crianças (OM, 617).

É a partir desse voyeur primordial, o narrador, e do qual dependem os pontos de vista de todos os outros, que se vislumbram, também, os olhares de Marieta e Frederica. É através da observação dele que o leitor percebe as imbricações da narrativa, suas nuances e possibilidades, talvez seus segredos. O primeiro desses olhares, o de Marieta, é, tanto ou mais que o de Lott, um olhar consciente do espaço e, principalmente, dos outros olhares; Marieta é voyeur e exibicionista a um só tempo. Como afirma Lott, “correspondia bem ao seu estilo proporcionar uma oportunidade eró-

tica como se houvesse ocorrido por casualidade. (...) talvez desejasse ser espionada, principalmente fingindo que não se sabia espionada. Como já disse, era um requinte típico de Marieta” (Idem). No entanto, ela também se constitui como observadora; afinal, durante a cena do banho assistida por Lott, este descreve: “uma parte da cortina permaneceu aberta e pude ver, de onde me encontrava, que Marieta observava Frederica com deslumbramento” (OM, 618). O prazer advém, portanto, de observar e ser observada; diferentemente de Lott, que só observa, Marieta, como personagem, se entrega à volúpia do olhar de seu narrador, e, como conseqüência, do leitor, de nós leitores, cúmplices tanto do narrador quanto da narrativa em si, (in)confessadamente prazerosos ao ler/contemplar a cena narrada.

Ao tratar do sublime e do abjeto, Márcio Seligmann-Silva discorre sobre como o “abalo”, que, na poética clássica, mas também nas artes em geral, é “provocado pela representação de cenas chocantes, que geram pena e medo, poderia ter uma conseqüência tanto prazerosa quanto útil”<sup>10</sup>. Ainda segundo Silva,

a teoria do sublime e sua valorização se dão paralelamente ao aumento do interesse com relação à recepção da obra de arte. Ao invés do privilégio e teorização da *inventio*, isto é, da idéia que a obra de arte estaria apenas *comunicando*, dá-se no final do século XVII uma virada em termos de uma poética ou retórica da recepção e da sua psicologia<sup>11</sup>.

A recepção, no caso da narrativa literária, do leitor, torna-se visceral na conformação da obra, no sentido de que ela se constitui a partir dessa leitura, ou do impacto dessa leitura. Tanto o sublime quanto sua expressão moderna, o abjeto, dizem do prazer que cenas ou atos repugnantes causam no contexto da criação literária.

---

<sup>10</sup> Seligmann-Silva, *O local da diferença*, p. 31. O termo útil, aqui, situa-se na teoria das poéticas clássicas, para quem a representação de cenas chocantes tem por objetivo causar a catarse no espectador, a fim de que, pela dor das personagens, ele expurgue seus próprios sentimentos. Obviamente que, quando o elemento trágico se encontra em textos modernos, essa “utilidade” se dá em outros termos. Em vez da expurgação, o que se pretende é causar a reflexão do leitor, ainda que isso certamente se dê por meio de sua sensibilidade.

<sup>11</sup> Id., p. 32.

O voyeurismo incisivo de “O monstro”, principalmente na cena do banho, mas também em boa parte da narrativa, é representativo na expressão dessa ambigüidade: o prazer pelo repugnante. Afinal, já se sabe desde o início do conto que se trata de cenas que antecedem o estupro e assassinato de Frederica, porém, se a leitura do texto literário/entrevista se justifica pela tentativa de análise ou compreensão do mal em suas nuances, sejam psicológicas, sejam puramente éticas, o prazer estético advindo da leitura do texto artístico em si, ou, no plano da ficção, da curiosidade “voyeurística” diante das cenas sensuais, atenua consideravelmente nossa diferença, enquanto leitores, do “monstro”. Não à toa o personagem de Lott é um professor universitário. Com isso, ele aproxima-se, no âmbito da leitura, do receptor da sua narrativa, que, como a maioria dos consumidores de literatura do Brasil, tem nível superior, é dono de um discurso articulado, muito semelhante à fala de Lott. Um homem comum, como nós, talvez um leitor de contos.

Mas em sentido inverso à aproximação dos olhares de leitor e narrador/assassino, há um distanciamento ou até mesmo uma latente falta de indícios das motivações da personagem/vítima Frederica. Em contraponto a quem observa e narra, Frederica é cega, sendo, assim, tão-somente observada, o que equivale a dizer *interpretada* pelo seu algoz. Uma vez que não há como precisar exatamente o que ela “vê”, ainda assim Lott se esforça em “desvendar” o seu olhar. Mais uma vez, na cena do banheiro, quando observa Frederica se enxugando após sair do banho, é ele quem descreve:

Além de muito excitado, eu me sentia comovido. Pois Frederica, completamente nua, não se olhava no espelho para secar os cabelos, como faria uma mulher com uma visão normal. Ali de pé, no centro do banheiro, de frente para mim, era como se ela ocupasse um espaço próprio e olhasse para dentro de si mesma, séria, compenetrada, sem qualquer afetação ou consciência da sua beleza, de que pudesse estar sendo objeto do amor e cobiça de outros olhares (OM, 618).

Diferentemente do olhar de Marieta, o qual pôde ser apontado, o de Frederica acaba sendo objeto de especulações. Seu olhar “era como se fosse” voltado para “dentro de si”, ou seja, um olhar inconsciente dos “outros olhares”, inocente enfim. Tal inocência do olhar, ou de sua falta, de tão significativo para a construção de Frederica por Lott, torna-se

“terrível” se contestado de sua inocência. Ao ser questionado pelo repórter de *Flagrante* sobre a possibilidade de Frederica se saber e, com isso, se deixar ser observada, a resposta de Lott é incisiva: “Não... É claro que não... Não pode ser. Qualquer dúvida nesse sentido lançaria uma nova luz sobre os acontecimentos, não menos terrível, ou ainda mais terrível (...) isso significaria que talvez pudéssemos conquistar Frederica de algum modo” (OM, 618). A inocência, estando vinculada ao olhar, vincula-se mais profundamente ao fato de, no plano ficcional, não se associar ao voyeurismo. Ao não participar do jogo de olhares fundador da narrativa de “O monstro”, jogo do qual o leitor é participante, Frederica como que se purifica do mal, de tal modo e tão completamente que sua áurea de inocência absoluta faz-se inabalável. Ao não se saber de suas motivações, de seus desejos, de uma narrativa que a explique, como a que decorre da perspectiva de Lott, Frederica nos aparece como um enigma, como um personagem que, pela sua imprecisão, parece existir apenas para perfazer a trajetória do “monstro”, tanto o caracterizando como tal, por ser vítima, quanto servindo à sua “versão dos fatos”, pelo silêncio que a ela é imputado.

### **Olhos nos olhos e o sentido do trágico**

A narrativa, como caminho possível para a compreensão do mal, por desvendar as imbricações da manifestação do monstruoso, por tentar alcançar a motivação do gesto desumano, enfim, por almejar trazer ao domínio da razão o que por meio dela é inconcebível, é, por si só, um meio em parte ineficaz, mas certamente o mais buscado, seja na forma da invenção literária, seja do testemunho. Com o advento da barbárie, individual ou coletiva, ainda que a princípio sobressaia o silêncio, a incapacidade da fala, logo surge o discurso, a expressão do mal, tanto do lado do algoz quanto da vítima. É nessa expressão, ou pelo menos na maneira pela qual ela se dá, que o testemunho se aproxima do trágico. Ao tratar dessa aproximação, Márcio Seligmann-Silva afirma que

o gesto central da tragédia, o reconhecimento, a passagem da ignorância para a consciência (da culpa), aparece (ainda que modificada e apenas enquanto movimento de aparição) no testemunho. (...) O monstruoso possui semelhanças com a noção freudiana de *Unheimlich* (o sinistro ou o estranho). Este conceito, o pensador vienense definiu,

nos passos de Schelling, como sendo “o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz (Freud s.d.: 281).” A tragédia é justamente a passagem de uma situação de ignorância, *agnoia*, para o conhecimento, *gnosis*<sup>12</sup>.

Se o trágico opera, portanto, pela representação de cenas repugnantes, ou simplesmente más, como “passagem” da ignorância para o conhecimento, tanto por parte do herói trágico – quando este finalmente percebe o horror de sua condição – quanto por parte do espectador da cena trágica – o qual assiste às revelações da trama em suas conseqüências terríveis –, segue-se, em certa medida, o princípio fundador de Neiman (o mal deve ser tornado inteligível), em paralelo a Sontag (a narrativa ajuda a compreender o mal); princípios estes que figuram, aqui, como mote à análise da representação do mal na narrativa contemporânea, literária, em sentido mais restrito.

Em “O monstro”, o trágico é o outro traço constitutivo do texto, posto que sua forma recorre freqüentemente a alguns elementos básicos do gênero, dentre eles a idéia de um destino premente, inexorável; o aniquilamento do herói a partir de seus próprios meios; além do sentido de passagem, já mencionado, de uma situação de ignorância para a de conhecimento (o que, como se verá, permanece no conto como tentativa). Ao se utilizar desses elementos, a narrativa de Sant’Anna arma-se da situação trágica por excelência: a exposição de cenas que, pelo seu horror, levam à catarse, no sentido clássico dado por Aristóteles, ou à reflexão, em termos mais contemporâneos. Note-se que tanto a catarse quanto a reflexão têm como foco o leitor, que, como receptor dessas cenas, configura-se também como elemento constitutivo do texto, afinal a tragédia em si e a fala de Lott surgem (e têm como justificativa) a compreensão desse outro que vê/lê. E se esse outro, espectador/leitor, é essencial, faz-se indispensável, no decorrer da narrativa, a tentativa de seduzi-lo, no sentido de ganhar sua cumplicidade, sem a qual o texto não funciona.

Mas se o voyeurismo de “O monstro” é em grande medida responsável por esse vínculo entre narrador e leitor, a ponto de se efetivar uma cumplicidade, qual a função do trágico, na narrativa, para a constituição dessa cumplicidade? E o que, por fim, significa essa cumplicidade para a

---

<sup>12</sup> Seligmann-Silva, *O local da cultura*, p. 95.

compreensão do mal, quando narrado? Antes de uma resposta mais acabada a estas perguntas, pode-se afirmar, em relação à primeira, que o voyeurismo e o trágico em “O monstro” estão intimamente ligados, de modo que a empatia em relação a Lott – empatia essa que é fundamental para o fenômeno trágico – se dá pelo fato de o olhar de Lott se transmutar no olhar do leitor, afinal a narrativa é o olhar do narrador. É por meio do olhar de Lott que o leitor tem acesso ao fetiche de ver a “intimidade” do crime, é por meio de seu olhar que se obtém a minúcia do fato, ainda que esse fato não passe de uma versão, porque justamente restrito a uma perspectiva comprometida: a do algoz. O herói trágico, ao ser o algoz, como Otelo, precisa se aproximar do espectador para que assim se dê a catarse ou a reflexão sobre a qual o próprio trágico se justifica.

Em “O monstro” essa aproximação se dá pelo olhar, é pela cumplicidade do olhar que Lott, sendo “monstruoso”, se humaniza, porém se humaniza exclusivamente para servir como paradigma do mal, para que se aponte o quanto o humano pode se degenerar praticando atos de barbárie sem uma razão que os justifique. Nesse ponto, há que se ressaltar mais uma vez o fato de Lott ser um professor de filosofia, isto é, alguém que lida com o racional, mas que, em dado momento, justamente quando de seu envolvimento com Marieta, está colocando em xeque esse racionalismo: “Se algum interesse podiam ter minhas aulas, (...) era justamente o de expor a fragilidade do pensamento puro como forma de conhecimento. E a convivência com Marieta veio a me propiciar a oportunidade de desintoxicar-me do intelectualismo, da universidade, para mergulhar profundamente na experiência dos sentidos todos” (OM, 613). Na fala de Lott, o envolvimento com Marieta serve como estopim para os acontecimentos, afinal “vejo que uma escolha por mim de uma mulher como Marieta, com todos os aspectos visíveis ou ocultos que uma escolha de tal natureza implica, já carregava consigo as possibilidades de um desfecho como esse” (OM, 608). A partir de uma escolha tem-se traçado o destino inevitável que, devido à fuga do racional, da entrega aos sentidos, enfim, do desvio de uma ordem normal das coisas, “só podia conduzir ao aniquilamento” (OM, 625).

Peter Szondi, quando diz do surgimento de uma filosofia do trágico, com Schelling, e que se diferencia de uma poética do trágico, praticada desde Aristóteles, afirma que

à medida que o herói trágico, na interpretação de Schelling, não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui a “essência do eu”. O processo pode ser chamado, segundo Hegel, de dialético. Schelling certamente tinha em vista a afirmação da liberdade obtida à custa do declínio do herói<sup>13</sup>.

Portanto, no idealismo alemão surge a premissa do caráter dialético do trágico como afirmação da individualidade ante uma realidade objetiva que a reprime, de modo que, por ser obviamente mais frágil, a individualidade é destruída exatamente no momento de sua afirmação. Guardadas as devidas diferenças de interpretação da dialética trágica de Schelling para a contemporaneidade, é possível aplicá-la ao conto de Sérgio Sant’Anna. Afinal, ao procurar viver instintivamente, por meio da recusa do “pensamento puro”, Lott é levado irremediavelmente ao crime, pois “uma tal voracidade, um desejo tão desmesurado que beirava a loucura jamais poderia ser preenchido” (OM, 625).

A liberdade, para Lott, advém de sua dissociação do homem pensante, do intelectual que ele sempre fora, em nome de uma existência vivida “com o corpo”. Sem Marieta, ele afirma, talvez “não teria experimentado verdadeiramente a vida” (OM, 638), porém fica evidente que essa experimentação também não seria possível sem uma reflexão prévia e posterior aos atos que levaram ao “clímax trágico com Frederica” (OM, 638). O “monstro” é um híbrido, no sentido trágico desse termo, como alguém que está em um entre-lugar, e que por isso foge à ordem, escapando à convenção do humano. Ao afirmar-se sob essa particularidade, Lott torna-se um criminoso, porque se distancia da moral que se espera de um homem pensante, intelectual, e porque, sendo pensante, entregou-se irracionalmente aos “sentidos todos”. Ao vestir a pele desse monstro, vendo através dele, o leitor é levado a encarar o mal advindo do crime de uma perspectiva que o aproxima do assassino, num confronto que, no espaço da ficção, se diz do assassino, diz também do leitor.

---

<sup>13</sup> Szondi, Ensaio sobre o trágico, p. 31.

## Para além dos olhos do monstro

Como já mencionado, o ato de narrar faz-se ainda mais problemático depois da modernidade e de suas decorrências. Ao narrador é cada vez mais premente a necessidade de se legitimar, pois a narrativa, como representação sempre parcial do mundo, não aponta mais para uma provável essência do homem, revelando assim o que há de comum aos indivíduos. O que se convencionou chamar de pós-modernidade talvez seja tão-somente a exacerbação de um processo que, historicamente, vem provocando a fragmentação do sujeito, seu “descentramento”<sup>14</sup>. O desprestígio desse sujeito centrado, o qual se pretende como centro do conhecimento e agente incontestado das transformações no mundo, deu espaço para um sujeito multiforme, diverso em sua individualidade. Para esse sujeito já não bastam mais as “grandes narrativas”, pois sua identidade, também múltipla, suscita representações que tenham como premissa essa fragmentação da realidade. Ao narrador ficcional pós-moderno já não é atribuída a prerrogativa da verdade, pelo contrário, para que sua fala seja concebível, é necessário que se dê um sentido a ela. O “valor literário”, por si só, não justifica a representação ficcional.

A obra de Sérgio Sant’Anna desde sempre enfoca o papel do narrador na representação do mundo e dos outros, problematizando suas formas e conseqüências. Em “O monstro”, essa discussão ganha quase um caráter alegórico, posto que o narrador é um assassino, um pária social. Nada mais problemático do que legitimar esse narrador. Acerca dessa legitimidade, quando questionado pelo repórter do *Flagrante* sobre como “ter certeza de que a sua versão dos fatos (...) são as mais corretas”, pois, com o suicídio de Marieta, não havia mais testemunhas, Lott responde:

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. No decorrer desta entrevista, pareceu-me, várias vezes, que enxergava os acontecimentos sob novos ângulos e que eu mesmo me transformava, falando deles (OM, 638).

---

<sup>14</sup> Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 34.

O fato é sempre escorregadio. Nem mesmo aos olhos de Lott, que vivenciou toda a história, parece possível abarcar a verdade dos fatos em sua integridade. Para ele próprio, que narra o vivido, parece-lhe que os acontecimentos ganham “novos ângulos” a cada momento.

A cumplicidade, portanto, é o elemento de legitimidade do narrador diante do leitor. Pela cumplicidade do olhar voyeurístico, comum a toda estrutura do conto, nós, leitores, pela fruição do texto literário, ou simplesmente pelo prazer de ver o até então secreto, somos irresistivelmente sugados para o momento crucial do crime. “Eis uma questão importante: as pessoas querem compartilhar de tudo o que aconteceu nessa história. Tirarão dela um prazer que não gostariam de admitir” (OM, 636). Ao se imbricarem na questão primordial da narrativa – que é compreender as implicações do mal –, narrador e leitor se aproximam para, quem sabe, pelo caráter de reflexão sobre o mal que tal aproximação traria, distanciar-se novamente, quando o mal estiver compreendido; quando a narrativa tiver finalmente desvendado os segredos da barbárie.

Contudo, a passagem da ignorância para o conhecimento, própria do trágico, permanece apenas como tentativa. O mal continua incompreendido; o assassinato de Frederica, obviamente, permanece injustificado. A transformação (e que aqui pode ser lida como provocação) mais significativa de “O monstro” está no vínculo criado entre leitor e narrador. Para além dos olhos do monstro, há o nosso olhar, de leitores, literariamente cúmplices de um assassinato. No espaço efêmero da ficção, as possibilidades dos sentidos são ampliadas, seja pelo prazer do texto, seja por estarmos diante de uma “irrealidade”. A narrativa de Sant`Anna, ao conceber essa irrealidade, se pretende tornar o mal inteligível, antes cria um dilema: ao tornar cúmplices leitor e assassino, ou o assassino é menos monstruoso do que parece, ou o leitor é menos isento do que *a priori* se imaginava. Seja qual for o lado que se escolha, a possibilidade dessa aproximação é por si só reveladora.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”, em ————. *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

- BENJAMIN, W. “O narrador”, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- NEIMAN, Susan. “Introdução”, em *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Trad. de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- SANT’ANNA, Sérgio. “O monstro”, em *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças” e “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Recebido em agosto de 2006.

Aprovado em novembro de 2006.