

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

KARL ERIK SCHØLLHAMMER

*Amor colérico e relações monstruosas:
Raduan Nassar e Sérgio Sant'Anna*

*Amor colérico e relações monstruosas:
Raduan Nassar e Sérgio Sant'Anna*

2021 ©Zazie Edições
2021 ©Karl Erik Schøllhammer

COLEÇÃO
PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS
TÍTULOS ORIGINAIS
Shared Production (-Values)
COORDENAÇÃO EDITORIAL
Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer
EDITORA
Laura Erber
PREPARAÇÃO
Angela Vianna
REVISÃO DE TEXTO
Cecilia Andreo
PROJETO GRÁFICO
Maria Cristaldi
DIAGRAMAÇÃO
Anderson Junqueira

Bibliotek.dk
Dansk bogfortegnelse-Dinamarca
ISBN 978-87-93530-97-3

Zazie Edições
Copenhagen / Rio de Janeiro
www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

KARL ERIK SCHØLLHAMMER

*Amor colérico e relações monstruosas:
Raduan Nassar e Sérgio Sant'Anna*

ZAZIE EDIÇÕES

Sumário

Amor colérico: as
paixões violentas segundo
Raduan Nassar
5

Amor monstruoso
e o indizível em
Sérgio Sant'Anna
31

*Amor colérico:
as paixões violentas segundo
Raduan Nassar¹*

Deves saber que o amor de um homem apaixonado não provém de um sentimento benévolo, mas, como o apetite de comer, da necessidade de satisfazê-lo. Como o lobo ama o cordeiro, ama o apaixonado o seu amado.

— Platão, *Fedro*

Um romance de amor? Um relato grotesco sobre o cinismo sentimental que hoje rege as relações amorosas? Um testemunho da dissolução das estruturas familiares e do predomínio da solidão entre seus órfãos? Ou simplesmente uma radiografia das paixões violentas que correm nas veias do coração amoroso? O livro *Um copo de cólera*,² de Raduan Nassar, escritor e criador de galinhas em Pindorama, no interior do estado de São Paulo, é um relato que se abre para interpretações múltiplas no campo de interesse que nos concerne aqui, isto é, o da reflexão que me foi proposta, de pensar o “amor-ainda” como questão que diz respeito também à literatura.

De uma perspectiva mais psicanalítica, o drama dos amantes que o livro de Nassar põe em cena ofe-

¹ Este ensaio resulta de uma palestra realizada na Sociedade Brasileira de Psicanálise, no Rio de Janeiro, em 1994.

² Raduan Nassar. *Um copo de cólera*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

receria material exemplar para abordar temas como narcisismo, complexo de Édipo, sadomasoquismo e outros fenômenos afins.

Não seguirei por esse trajeto, mas desejo eventualmente inspirar outros leitores a percorrê-lo. Entrarei nesses temas só na medida em que o próprio caminho do ficcional me permita e enfocarei, em vez disso, a questão que o livro suscita sobre o papel da linguagem na relação amorosa. Antigos leitores do romance talvez agora se perguntem se o relato não tem mais a ver com o ódio passional e a cólera verbal que uma frustração amorosa pode provocar. A resposta é sim, levando sempre em conta que o autor afirma, exemplarmente, aquilo que no discurso ocidental sobre o amor é um lugar-comum desde o diálogo *Fedro*, de Platão, e que foi posteriormente corroborado por Freud num outro âmbito. É que, nas origens afetivas, o ódio é mais antigo que o amor, e os dois sempre se acompanham.

O DISCURSO AMOROSO

“Escrevemos exatamente o contrário do que desejamos, do que sabemos do nosso desejo”, afirma Jacques Derrida em *O cartão-postal*, de 1980.³ Pois talvez

³ Jacques Derrida. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Simone Perelman e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

seja precisamente isso que a literatura sempre acaba por fazer. Um romance narra, conta e elabora universos ficcionais, mas no centro da sua poeticidade escreve o que não quer dizer, ou quer dizer outra coisa, ou tenta chegar pelo caminho da intenção a expressar algo que não sabe ainda o que é, e que só consegue perceber como um horizonte da sua procura. Nisso se encontra a chave da sua criatividade e a origem da sua poesia.

Ludwig Wittgenstein insistia em que “o que é de todo exprimível é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar guarda-se em silêncio”,⁴ tentando limpar assim o discurso científico de resíduos metafísicos. Na perspectiva de uma noção mais ampla de escritura, Derrida retifica esse mote acrescentando que é preciso escrever sobre aquilo que não se pode falar, pois a escrita é o caminho para uma outra relação com a fala, em que a ilusão da voz como presença imediata para a consciência do sujeito se rompe pela imposição de um meio de estranhamento. É isso que a literatura faz e deixa em evidência.

A literatura é a escrita sobre aquilo que não se pode falar, pois na aventura poética desafiam-se as margens convencionais do sentido, pondo em jogo ou – como diz Octavio Paz – pondo em rotação os signos. A poesia é um sacrifício do sentido que abre

⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tratado lógico-filosófico: investigações filosóficas*. Tradução de M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 27.

uma cissura de silêncio nas palavras, é um redemoinho, como queria Hans Magnus Enzensberger, ou uma fúria da desapareição que desafia as certezas em que nos apoiamos. O fato estético envigora, na experiência humana, a relação emergente entre os afetos, as paixões, o amor e o saber.

O discurso amoroso é um discurso sobre um objeto ausente, sobre uma união que não tem realidade a não ser por meio do discurso, ou cuja realidade só se dá em razão das falas. O “amor em si” é silencioso, não tem língua própria, existe como um vazio no interior de toda demanda de amor, embora seja um vazio que provoca uma discursividade crescente, como um esforço contínuo de aproximação, por parte do sujeito, a um objeto fugidio. As palavras amorosas se destinam a ser metonímias que só conseguem falar por substituição e por figurações, sem saber nunca o que realmente dizem, formando frases em deslocamento contínuo, levadas por um movimento de “querer-ser”, de um “vir-a-ser” em direção a um destino desconhecido.

O discurso amoroso, diz Roland Barthes,⁵ é um discurso que, por falta de objeto próprio, toma a si mesmo como objeto. Quando a pessoa fala “Eu te amo”, o verbo propõe superar a distância irreduzível entre o “eu” que fala e o “tu” que se oferece como objeto do seu desejo, mas o “eu” que fala (o sujeito

⁵ Roland Barthes. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

da enunciação) não é igual ao “eu” falado (o sujeito do enunciado), do mesmo modo que o “tu” não é necessariamente uma representação reconhecível pelo interlocutor, nem signo satisfatório do desejo do “eu”. Assim, o discurso amoroso sempre “cita”, pois flagra a distância entre o que é falado e aquilo que fala, ao mesmo tempo que propõe ou busca uma superação dessa distância. O discurso amoroso volta sempre a narrar – recitar – a sua origem, os primeiros encontros, o que foi dito na ocasião, os olhares e as primeiras aproximações, numa tentativa de localizar o instante, já perdido, em que o desejo e o amor irromperam. Nessa característica intrínseca de refletir sobre a própria origem encontramos talvez um parentesco entre o discurso literário e o amoroso, já que os dois procuram uma expressão do que funda as suas “realidades”. Para o discurso literário, essa retrospectiva se reflete como uma curiosidade metaliterária em relação ao fato estético, isto é, o afeto e o efeito que tornam real a ficção. No discurso amoroso, a procura dos amantes consagra os primeiros sinais a partir dos quais a história (*récit*) de amor do casal se inicia – embora essa realidade, esse referente, esteja ausente no discurso e se perceba como algo que só indiretamente se apresenta nele e que se distingue nos limiares do seu silêncio.

Quando o discurso amoroso, ao contrário, torna-se polêmico, e os amantes partem para a briga numa rotunda do “Eu te odeio”, como veremos de modo exemplar no romance de Raduan Nassar, mesmo a

linguagem que rejeita também aproxima e estabelece pactos e contratos, até quando ela beira o extremo da violência. Aqui a criatividade para falar com todas as letras do que explicitamente não desejamos parece ainda maior que a vontade de falar sobre o que desejamos num discurso condenado a dizer o contrário.

A ESTRUTURA CIRCULAR

A primeira característica que salta aos olhos na leitura de *Um copo de cólera* é a estrutura narrativa, que edifica uma significativa simetria e assimetria entre as personagens, apontando já para a diferença e o desequilíbrio que dinamizam o relato. O primeiro capítulo, “A chegada”, dobra-se no último, “A chegada”, e, embora ambos refiram-se à chegada à casa da personagem masculina principal, o primeiro conta a chegada Dele aguardada por Ela, a amante, enquanto o último se refere à chegada Dela para o encontro com Ele, que a aguarda dormindo. Outro traço fundamental é que a narrativa inicial se desenha como um relato em primeira pessoa, feito por Ele, até o último capítulo, em que Ela assume a posição de narradora e, com isso, o papel de sujeito da enunciação em primeira pessoa.

Isso significa que a narrativa inscreve a ação numa circularidade repetitiva, em que a tradicional estrutura – início/meio/fim – é substituída por uma circularidade aberta: início/meio/novo início, isto é, um movimento inacabado, um eterno retorno do mesmo.

Uma abertura da narração que pode indicar uma possibilidade qualificativa de crescimento, mas também aludir a um trágico destino dos amantes.

Ao mesmo tempo, contudo, acontece nesse percurso uma inversão de papéis. O Eu masculino, que inicialmente aparece como o sujeito da ação, reaparece no final como o objeto passivo, dormindo na cama como “um menino”, na perspectiva descritiva Dela, dotada de uma nova consciência na voz em primeira pessoa. E Ela – cuja participação na primeira parte é apenas descrita pelo narrador, ou só desenvolvida no diálogo – aparece, no final, como a força ativa da narração.

A questão que se abre é se Aquela, que aguarda Ele no primeiro capítulo, é a “mesma” mulher que “volta” para casa no último capítulo. Pode até ser a mesma pessoa, mas a relação entre os dois amantes, significativamente, no final, é considerada de outra perspectiva, isto é, sob outra qualidade que não a inicial. Se o relato começa descrevendo o homem forte com a mulher amante, assistimos, no último capítulo, à chegada da mulher mãe em casa de um homem menino, precisando de proteção. Dessa forma, a estrutura do livro desenha uma circularidade torcida, em que a natureza das personagens, no percurso do relato, parece inverter-se e desembrulhar-se, aludindo, assim, ao desenvolvimento do caráter dos dois em consequência do conflito, ou simplesmente mostrando outras facetas da relação apaixonada, porém polêmica, que dá unidade e consistência à intriga.

O fluxo narrativo do romance é levado pela dinâmica monológica e dialógica. O narrador relata ininterruptamente, sem um único ponto de suspensão, numa sequência contínua em que até as falas diretas e dialógicas são ditas dentro de uma fala narrativa principal, ou seja, em fala direta que aparece dentro da fala do monólogo interior do narrador como cenário de fundo. Desse modo, a voz narrativa dribla a ilusão de presença imediata que a fala em primeira pessoa normalmente cria, por meio de uma reflexão que acentua o modo como a fala não é presente para si. A fala em primeira pessoa sempre aparece aqui refletida em outro nível, ou na distância que ela guarda da consciência do sujeito. Ou simplesmente na independência que o discurso polêmico adquire, dirigido e mantido pela relação entre o sujeito falante e o seu outro. A fala direta aparece como representação de algo inexpressável pelo discurso, assim como o diálogo aparece como mediação do irremediável, como ponte frágil numa relação impossível.

As falas soam no diálogo como vozes distantes cujo não encontro aponta um silêncio, um não dito, algo inexpressado (a pergunta “O que é que você tem?”) que logo se torna força motora da paixão e do ódio. Raduan Nassar planta, discretamente, a semente de um enigma inicial subjacente a toda a ação posterior que não se revela em momento algum, mas desdobra-se e mostra-se profundamente ligada ao próprio dis-

curso amoroso. O que no início aparece como falta de expressividade discursiva – a fala procura as palavras certas, pergunta, indaga e narra sem dar com as motivações do afeto – mostra-se depois como produto dessa mesma fala. Ou, dito de outra maneira: o discurso produz simultaneamente aproximação (presença) e distanciamento (ausência) entre os amantes.

Sem nunca receber uma explicação, o elemento enigmático que circula entre os dois, um nada inominável, que só aparece em substituições, como “algo” que Ele carrega e Ela quer, forma mesmo assim o centro do discurso amoroso. Até em suas descargas mais violentas. Trata-se do próprio desejo incomunicável, que só encontra presença no discurso como um vazio na enunciação que tanto produz demandas de amor quanto agressões verbais, em razão da demanda frustrada. O amor é silencioso, pois não sabe falar, mas é um silêncio que inspira uma frenética verbalização, embora sempre à deriva.

Para a personagem masculina principal, porém, é importante observar como esse enigma – “Que que ele tem?” – aproxima-se de outro aspecto indecifrável e paradoxal do seu caráter. Algo que aparece como o “avesso” da sua consciência, um lugar “onde eu fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido, sabendo que ela arrebatada pelo meu avesso haveria sempre de gritar ‘é este canalha que eu amo’” (p. 14).⁶

⁶ Os números de página mencionados daqui em diante, sem nota, referem-se à já citada edição de *Um copo de cólera*.

Um “canalha” que paradoxalmente vê a si mesmo como “puro e casto”. Além de o fascínio dela pelo “avesso” ser um motivo direto da agressão dele, como se lhe incomodasse o poder que o “avesso” tem sobre ela, o mais importante é que esse lado obscuro posteriormente encontra a sua contrapartida na lembrança sobre a infância e a família, e dessa forma alude a uma tensão imanente na história biográfica dele.

No berço da família Ele se lembra de como tudo acontecia “num círculo de luz contraposto com rigor – sem áreas de penumbra – à zona escura dos pecados, sim, sim, não-não, vindo da parte do demônio toda mancha de imprecisão” (p. 76). Longe de um discurso em que qualquer palavra se torna pretendente de domínio afetivo e expõe-se ao perigo da reversão irônica do seu destinatário.

A lembrança é provocada diretamente pela briga com a amante e formula uma questão de culpa que de repente desloca o verdadeiro alvo da agressão. A mulher torna-se vítima do ataque não apenas por causa do fascínio que sente pelo “avesso” dele, e pelo prazer que sente na humilhação, mas porque ela, para o homem, representa, por um lado, o pivô da sua culpa, levando-o a trair a “sabedoria” da mãe, como se pode perceber no final?. Por outro lado, é o bate-boca que torna notável o avesso sombrio da linguagem, o seu erotismo: “As palavras – impregnadas de valores –, cada uma trazia sim, sim, no seu bojo, um pecado original (assim como atrás de cada gesto se escondia uma paixão)” (p. 77). A culpa que o

homem sofre é resultado do incômodo que Ele sente com o próprio uso que faz do discurso amoroso, a diligência e maestria com que subjugava as mulheres, em contraste com o silencioso amor materno cuja ternura simbiótica Ele traiu.

TEATRALIZAÇÃO

As primeiras páginas de *Um copo de cólera* flagram, por um lado, a deficiência da comunicação verbal, o não encontro entre os sujeitos falantes (pergunta: “Que que você tem?/resposta: “Você já jantou?”), e, por outro, a inserção das falas num sistema comunicativo mais complexo: a significação da corporalidade que aparece tanto como encenação corporal – Ele come o tomate exibindo deliberadamente os dentes para Ela – quanto como metaforização, em que certas partes do corpo – dentes, pés etc. – assumem significação de sensualidade, animalidade e erotismo.

Os corpos representam-se um ao outro, agem no encontro como se fossem “observados por alguém, e este alguém éramos sempre Eu e Ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que Ela ia fazendo” (p. 10). Observa-se aqui a triangulação do desejo traduzida num jogo de olhares entre os dois, intermediado por um olhar terceiro, exterior, para o qual toda a atuação se dirige. Essa instância simultaneamente aproxima, possibilita a comunicação, e afasta, operando na distância entre

os dois, como uma extrospecção, ou um desdobramento do olhar individual num olhar em que o sujeito se vê vendo.

Há, porém, uma segunda observação significativa considerando o desequilíbrio entre “os três”. O narrador Masculino se identifica nesse olhar exterior, quer dizer, é Ele que atua, representa e se exhibe no jogo da sedução. Dito de outra maneira, isso significa que o homem se vê em poder de todas as linguagens que funcionam entre os amantes e que, assim, pretende ocupar o papel simbólico, a Lei, agindo em lugar do Pai, simulando o papel do Pai, do qual Ele ficou órfão aos treze anos. Principalmente indica que é Ele quem se identifica com o discurso que opera entre os dois e que forma o principal instrumento no seu controle sobre a sedução. Na perspectiva Dela, a identificação entre Ele e o papel simbólico talvez também motive a dependência e a submissão num discurso que Ela, no início da briga, procura desestabilizar e dominar lançando mão de diversos registros irônicos.

De fato, Ele conscientemente “simula”, oferecendo o corpo de modo significativo para Ela como objeto do seu desejo. O pé nu, descalço, é descrito e interpretado por Ele em dois registros: um deles, em que os pés são destacados, tomando-os nas mãos e exibindo-os como “gostosamente úmidos como se tivessem sido arrancados da terra naquele instante” (p. 11), evocando, assim, metonimicamente, um registro de sensualidade e naturalidade. Mas os pés

também são vistos como portadores de “algum mistério, sabendo que eles descalços e muito brancos incorporavam poderosamente minha nudez antecipada” (p. 11). Aqui, os pés funcionam como sinédoque em que se condensa a corporalidade toda como nudez possível. Um pouco mais tarde, no final do capítulo, unem-se os dois registros, quando é dado a entender que Ela comparou alguma vez os pés Dele a “dois lírios brancos”: imagem metafórica que, fora da sensualidade natural, evoca no caráter Dele a “pureza e castidade” que lutam com “as paixões obscuras”.

A importância dessas imagens fica clara no auge da briga posterior, no exato momento em que a violência se converte em desejo, e Ele logra dominá-la, tirando vantagem do fascínio dela pelos pés ao dizer: “estou descalço”. As palavras provocam nela, então, “um virulento desespero” e logo a sua submissão extática à vontade dele (p. 70).

“você se lembra do pé que eu te dei um dia?” e ela então disse “amor” dum jeito bem sufocado, e eu velhaco recordei “era um pé branco e esguio como um lírio, lembra...?” e ela fechando devagarinho os olhos disse “amor amor”, e eu sacana ainda perguntei “que que você fez com o pé que eu te dei um dia?...” e ela entrando em agonia disse suspirando “amor amor amor” e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela, e que eu podia subverter – debaixo da minha forja – o suposto rigor da sua lógica... [p. 70]

O objeto metafórico da sedução mostra aqui o seu lado sombrio, o pé inocente torna-se a pata dominadora, a bota repressora e sádica que Ela presumivelmente deseja. Trata-se, porém, de um contato estabelecido entre a fala e o corpo, mais do que a força referencial ou simbolizadora da imagem metafórica, e, na situação, importam a Ele principalmente os efeitos de gozo que suas palavras causem nela – “vendo o calor, sacro e obsceno, fervilhando em sua carne” – como meio de recuperar o controle da situação.

A DOBRA

Como já foi mencionado, a circularidade narrativa inscreve o discurso de um modo que enfatiza a teatralidade, e com isso a distância reflexiva entre ação e discurso. No momento de realização amorosa entre o casal (p. 12), essa circularidade é repetida numa dobra antecipada em que o percorrer erótico, em vez de ser descrito em sua realização efetiva, aparece imaginado pelo narrador em todos os seus detalhes. Assim se fortalece o caráter premeditado, quase estratégico e manipulador da relação, e, ao mesmo tempo, o narrar afasta o discurso do acontecer, quando a realização erótica supõe um movimento contrário de aproximação entre os corpos e as vontades.

Se o amor, no pensamento ocidental, sempre tem sido visto como sinônimo de presença, união e transcendência espiritual, o romance de Nassar constrói

uma viva mostra da incredulidade que essa metafísica também enfrenta na modernidade. A linguagem entre os amantes não é, para Nassar, o elemento culpado pela diferença e pela separação, embora sendo clara expressão da insuperável distância entre os dois. A diferença aparece, em vez disso, como o catalisador da comunicação. O desejo é incapaz de nomear a si mesmo e fala só por substituições, e são essas substituições que circulam entre os amantes e tornam-se os objetos efetivos de um movimento que se preocupa com a superação das diferenças. A realização e a articulação do amor acontecem, assim, na própria linguagem – o que ainda fica mais claro quando Nassar insiste em descrever o erotismo corporal através da imaginação do narrador. A incomunicabilidade discursiva, a falta de sintonia entre as falas, talvez possa despertar a ilusão de uma comunicação amorosa transcendente em que as palavras são desnecessárias e em que os corpos nus se entendem por si sós, independentemente da consciência dos amantes. O romance dá evidência do contrário – de que não há encontro a não ser como intercâmbio de falas – e de que mesmo o encontro entre os corpos funciona por uma linguagem de imagens, olhares, toques e carinhos que formam um sistema elaborado de significação. “começamos a nos dizer coisas através dos olhos (essa linguagem que eu também ensinei a ela)” (p. 69).

O IDÍLIO E A CATÁSTROFE

A harmonia e o idílio amoroso se encontram na ritualidade comunicativa do levantar-se e do banho, no intercâmbio rotineiro de gestos e carinhos sobre o corpo. A paz dura pouco e a virada para a interrupção acontece quase que discretamente na primeira ocasião em que um outro, uma empregada, aparece atrasada com o café da manhã. “e foi então...” (p. 24). Logo depois a ritualidade se quebra de novo, e pela primeira vez se formula a diferença irreduzível que depois acaba provocando uma violenta briga entre os dois.

mas logo tornei a entrar no foco dos seus olhos, sua cabeça reclinada no encosto da almofada, a pele cor-de-rosa e apaziguada, um suspiro breve e denso como se dissesse “eu não tive o bastante, mas tive o suficiente” (que era o que me dizia sempre). [p. 24]

E se Ela não tem o bastante, Ele certamente tem demais:

e eu estava achando muito bom que fosse tudo exatamente assim, quando ela me perguntou “que que você tem?” [p. 25]

Se, na primeira oportunidade, Ele ignora esse desequilíbrio, no entanto o deixa estourar com mais força no capítulo principal, “O esporro”, num embate frontal.

O bate-boca entre o casal forma-se inicialmente como uma tradicional briga, parecida com o que Roland Barthes chama “uma cena”. É uma troca ordenada de réplicas em que os dois procuram levar a vantagem da última palavra. Como Barthes observa, trata-se, nesses casos, de uma prática da linguagem da qual eles são coproprietários.

... um de cada vez, diz a cena, o que equivale a dizer “nunca você, sem mim” e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente de diálogo: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala.⁷

Nesse sentido, a briga é um tipo de contrato matrimonial puxado para os gozos perversos ou, nas palavras de Barthes, “uma forma de se ter prazer sem o risco de fazer filhos”.

No raciocínio Dele, isso aparece deste modo: “eu poderia isto sim, era topar o desafio, partindo pr’um bate-boca de reconfortante conteúdo coletivo, sabendo que ela, mesmo ansiosa, não desprezava um bom preâmbulo, era só fazer de conta que cairia na sua físga, beliscando de permeio a isca inteira, mamando seu grão de milho como se lhe mamasse o bico do seio” (p. 37).

⁷ Roland Barthes. Op. cit., p. 36.

O bate-boca já estava configurado desde o início nas tensões entre os dois, mas só quando o narrador se dá conta de um rombo na cerca viva causado por um ataque de formigas é que encontra o pivô. Uma razão insignificante, um motivo fútil que logo adquire proporções sérias pela aceleração da briga em que se perde o motivo inicial: o esporro que Ele dá nos empregados e que motiva por parte Dela comentários eficientemente irônicos, piorando assim a tensão entre os dois.

A briga começa com a descrição detalhada Dela, caracterizada idiossincraticamente como “femeazinha emancipada” que tagarela “democraticamente” com o povo e “me aguardava também c’um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara”. Enquanto Ela, como primeira ofensa, chama-o de “mocinho” e logo depois de “fascista”. Se o tema da briga parece ser o que Ele primeiro denomina sua “extrema dedicação a bichos e plantas”, logo depois Ele mesmo interpreta o comentário irônico Dela como “uma reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas)” (p. 32). Assim, o alvo das ironias Dela torna-se rapidamente a masculinidade Dele e toda a imagem-de-si que Ele defende e na qual se identifica – o que Ela consegue com admirável esperteza. “ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava, e por isso já estava lubrificando a língua viperina entorpecida a noite inteira no aconchego dos meus pés e etcétera” (p. 33).

Na primeira parte da cena só acontece uma escalada da violência, e nenhuma aproximação parece possível. Como Barthes argumenta,

*O acordo é logicamente impossível na medida em que o que é discutido não é o fato ou a decisão, quer dizer, alguma coisa que está fora da linguagem, mas apenas aquilo que a precede: a cena não tem objeto ou pelo menos ela o perde muito depressa, ela é essa linguagem cujo objeto foi perdido!*⁸

Por isso, a cena entre os amantes é um autêntico exercício do discurso amoroso e interminável como a própria linguagem. O bate-boca é essa linguagem, apreendida no seu infinito, essa “adoração perpétua que faz com que, desde que o homem existe, isto não pare de falar”.⁹

Num momento dado, Ele, pressionado pela agilidade verbal e pelo riso de escárnio da mulher, começa a falar sobre a sua história de “órfão”, como ficou só com a mãe aos treze anos e não pode, assim de repente, desistir da solidão abrindo as cercas para o mundo. Fica evidente que atrás do motivo fútil do rombo na cerca viva esconde-se um motivo mais profundo para Ele, que tem a ver com a defesa da sua “castidade e pureza”, e a falta de vontade de deixar que Ela ou qualquer outra mulher entre pela cerca, nem de permitir

⁸ Roland Barthes. Op. cit., p. 37.

⁹ Ibidem, p. 38.

que interfiram em sua vida de solteiro. Na realidade, há aqui uma tentativa de se explicar e se justificar diante das agudas ironias Dela, mas o resultado é uma superexposição das próprias fraquezas Dele, uma baixa da guarda, uma defensiva verbal que o leva a sofrer uma primeira desestabilização da linguagem: “passei a picotar o discurso hemorrágico do meu derrame cerebral ‘sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado, eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio e o desatino, eu, o apaixonado...” (p. 62). Quando finalmente, em sua impotência, Ele avança sobre Ela, ameaçando-a fisicamente, Ela lhe provoca uma reação violenta: “você acha que estou nessa de te surrar, heim imbecil?”, e Ela responde com um riso e um “bicha!”, o que o faz enfiar a mão na cara dela. Ele, que se encontrava na defesa absoluta, bate, e de imediato recupera o domínio não em razão do medo, mas do prazer que isso causa nela. Assim Ele consegue dominá-la de novo tanto na carne quanto no discurso.

Ela mantém:

com volúpia o recuo lascivo da bofetada, cristalizando com talento um sistema complexo de gestos, o corpo torcido, a cabeça jogada de lado, os cabelos turvos transtornados, fruindo, quase até o orgasmo, o drama sensual da própria postura, mas nada disso me surpreendia, afinal, eu a conhecia bem, pouco importava a qualidade da surra, ela nunca tinha o bastante, só o suficiente... [p. 66-67]

A convencionalidade do bate-boca inicial quebra-se com a violência e surge um outro conteúdo na articulação do desejo entre os dois, em que o gozo emana da submissão masoquista de parte Dela sob as “paixões obscuras” Dele, esse avesso do seu desejo que Ele reconhece mas que lhe causa culpa, e de certa maneira foi um motivo inicial da briga. Mesmo assim Ele não desperdiça o domínio sobre Ela que isso lhe propicia:

num instante eu era o canalha da cama, e eu li na chama dos seus olhos “sim, você canalha é o que eu amo”. [p. 68]

...ouvi dos seus olhos um alucinado grito de socorro “larga logo em cima de mim todos os teus demônios, é só com eles que eu alcanço o gozo”. [p. 70]

O domínio se torna um controle mecânico quase absoluto – o que, sistematicamente, é indicado pela volta da imaginação antecipativa no uso do modo condicional: “poderia ainda meter a língua no buraco da sua orelha” (p. 71).

Mas quando Ele está atingindo a absoluta rendição Dela, e a aproximação amorosa e a reconciliação estão perto, evidentes pela ternura que Ela chega a oferecer, Ele aproveita-se da fraqueza emocional que adquiriu para dar uma repentina virada: “foi só então que lavei o canalha da minha cara e dei num salto o pulo do gato” (p. 72).

A estocada final Dele é um terrível deboche do desejo Dela, quando grita: “toma! leva outro!” e estendi o pé como um soldado ‘tira o dedão pelo menos e enfia no meio das pernas, é ele que te mexia o grelo” (p. 72). Como se fosse para dizer que é esse objeto que Ela quer – que é suficiente, mas nunca bastante, já que é este, e não Ele, não todo Ele – que Ele suspeita ser o verdadeiro alvo do desejo dela. Eis que enxergamos claramente o paradoxo, o esquizo, do narciso, dividido entre o amor-de-si, que se afirma no domínio sobre o prazer dela, e a rejeição-de-si, como inferior ao ideal imaginário que percebe na demanda insatisfeita dela. A única saída que resta é a ruptura catártica, a negação do amor dela, já que Ela quer exatamente o que perturba a vida amorosa Dele. Já que Ela deseja este “eu” que Ele, o narciso, profundamente rejeita como defeituoso e culpado. É a velha história de Groucho Marx, que não quer ser membro de um clube que o aceita como sócio.

“não faça mais devaneio, nunca mais nada do meu corpo, nada! nada! você também vai se estrepar!” (p. 73), e sob uma chuva de insultos Ela sai no carro gritando apenas um último “brocha!”. Só que no mesmo instante Ele também se encontra derrotado pela vitória (p. 74).

Nesse instante de clímax no delírio do bate-boca surge na memória Dele a lembrança da mãe e da família. “e foi de repente que caí pensando nela, no abandono recolhido da sua casa àquela hora do café...” (p. 75). A mãe, viúva, cuja aprendizagem e sabedoria

Ele não podia cumprir, e que ainda hoje lhe causa um sentimento de culpa tão profundo que nunca mais permitiu que ninguém a substituísse no papel de mulher da casa. A opção pela solidão é sintoma de uma fuga mal resolvida da casa da infância e da mãe para quem ele continuava a ser o homem principal. Embora saibamos que a amante, “igual à maioria (que) me queria como filho, mas (emancipada) me queria muito mais como seu macho”.

Ele quer continuar “casto e puro”, embora sendo um “canalha”, no sentido de não oferecer essa ternura amorosa, que Ele só se lembra como perdida, para ninguém.

A MÃE

A doutrina materna consiste em que “um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem, e os seus filhos, outros filhos, era esse o movimento espontâneo da natureza (‘o amor é a única razão da vida’)” (p. 76).

No calor da violência da briga de casal, em que todos os paradoxos e contradições da relação amorosa são desnudados, Ele se lembra de repente do cenário estável e iluminado da família. Aqui não se permitiam “as paixões obscuras”, pois predominavam a doutrina da clareza e “as ideias acabadas, perfeitas e incontesteáveis”. É a nostalgia de uma estabilidade simbólica,

fundada numa linguagem sem sombras nem duplo sentido, longe da linguagem que Ele domina e que funda a sua masculinidade. O contraste provoca para Ele, no cume da sua “vitória”, uma confusão e uma verdadeira perda da linguagem, do controle sobre o discurso coerente, e com isso desmorona a fortaleza da sua subjetividade e desencadeia-se uma verdadeira infantilização.

não tendo a meu alcance nem mesmo a muleta duma frase feita, eu só sei que de repente me larguei feito um fardo, acabei literalmente prostrado ali no pátio, a cara enfiada nas mãos, os olhos formigando, me sacudindo inteiro, numa tremenda explosão de soluços. [p. 77]

A SEGUNDA CHEGADA

O romance termina, como já se comentou, com uma repetição que deixa em aberto se a personalidade da mulher que aparece como narradora no último capítulo é idêntica à da amante inicial.

A mulher que vem repara na chegada “a gravidade negra e erecta dos ciprestes”, o que remete ao início, em que a amante diz “eu não vou te deixar, meu mui grave *cypressus erectus*”, ou seja, a uma metafórica brincadeira erótica. Sabíamos também desde cedo que a amante vinha todos os dias – o que confirma a preocupação da recém-chegada com o atraso e a con-

sideração sobre a premeditação e a segurança Dele, ao deixar as portas abertas. Também “pra me lembrar que eu... sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita” (p. 80), o que evoca a autoconfiança erótica do homem.

Mas as últimas linhas deixam tudo em aberto. Aqui Ela conta como Ele “fingia sono de menino”, e como Ela é “tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto” (p. 81).

Trata-se de uma frase final que marca, já, uma atitude seriamente comprometida com o papel materno, mas que pode ser expressão da mesma ambiguidade entre as duas forças do desejo que operam no homem, como pode ser também o sinal de uma reconciliação, no encontro com uma mulher que consegue ao mesmo tempo ser amante e mãe.

Considerando a relação amorosa entre os dois e comparando a perspectiva de cada um, somos levados a fechar essa leitura pensando nas duas identificações afetivas que Julia Kristeva¹⁰ vê definidas por Freud, e que parecem caracterizar a maneira como o desejo, no romance, articula-se diferentemente no homem e na mulher. Por parte Dele, é “aquela, primitiva, que resulta da ligação sentimental (*Gefühlsbindung an ein Objekt*) arcaica e ambivalente com o objeto mater-

¹⁰ Julia Kristeva. *Histórias de amor*. Tradução de Lêda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

no, e que está mais próxima da hostilidade culposa”.¹¹ É esse apego ou identificação emocional que Freud inicialmente associa com o complexo de Édipo, que mistura desejos amorosos e hostilidade da criança em relação à mãe e parece explicar as contradições infantis do protagonista. Por parte da mulher, por parte Dela, a identificação afetiva é

*uma outra, que subentende a introjeção no ego de um objeto ele próprio já libidinal (libidinöse Objektbindung), fornecendo a dinâmica da relação amorosa pura. A primeira [a Dele] está mais próxima da despersonalização, da fobia e da psicose; a segunda [a Dela] é mais coextensiva ao “odiamor” histérico, ela chama a si o ideal fálico que alimenta.*¹²

A complexidade do espelhismo entre as duas atua o nó dos afetos amorosos à raiva e ao ódio, e até aí podemos entender sua mútua interação na teoria. O que *Um copo de cólera* realiza efetivamente, na literatura, é fazer vibrar o afeto contraditório e sua realidade violentamente sensível e mutante.

¹¹ Julia Kristeva. Op. cit., p. 54-55.

¹² Idem.

*Amor monstruoso e o indizível
em Sérgio Sant'Anna*

*O Mal é finalmente
o desejo de Tudo-dizer.*
— Alain Badiou

*Não se faz boa literatura
com bons sentimentos.*
— André Gide

Existe na literatura alguma predileção pela violência como conteúdo temático? Deve-se a popularidade de um gênero como o romance policial à afinidade intrínseca entre a procura da verdade na escrita literária e a identificação por parte do autor com a busca do detetive para desvendar o crime? Há, em outras palavras, uma relação entre as inquietudes da arte (da literatura) e o enigma do crime e do Mal?

A resposta à questão pode ser afirmativa na medida em que a literatura procura indagar os extremos da realidade humana. Nesse sentido, temas como a violência e o erotismo exerceram sempre um forte fascínio sobre o imaginário criativo. A violência atrai e inquieta o leitor com a força do segredo, o segredo do crime que parece fornecer uma chave para o segredo do ser íntimo do homem.

A prosa brasileira dos anos 1970 aos 1990 mostra, sobretudo nas narrativas urbanas, uma elabora-

ção complexa da violência que não se limita a ser um documento realista testemunhando sua presença na vida social do país.

Autores como Ignácio de Loyola Brandão, João Gilberto Noll, Rubem Fonseca, Chico Buarque de Hollanda, Sérgio Sant'Anna e muitos outros se apropriam narrativamente de uma nova complexidade urbana em que a vida social às vezes aparece como um labirinto em cujo centro esconde-se algo tão enigmático quanto monstruoso.

Embora sendo a literatura também documento histórico de uma experiência real da violência, a maior parte dos autores desse período reconstrói o fenômeno, de modo livre, a partir dos seus aspectos imaginários, e consegue, por meios estéticos, articular um novo espaço comunicativo com a violência que chega a problematizar a sua comunicabilidade ou não comunicabilidade no convívio social.

Em *O monstro*,¹³ Sérgio Sant'Anna aborda a problemática de maneira explícita. O livro é composto de três contos, e vamos discutir alguns temas relacionados à violência a partir de uma leitura do conto que dá título ao volume. Este tem a estrutura de uma entrevista, em duas partes, entre o repórter Alfredo Novalis, da revista *Flagrante*, e o professor de filosofia Antenor Lott Marçal, assassino confesso de

¹³ Sérgio Sant'Anna. *O monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Os números de página mencionados daqui em diante, sem nota, referem-se a esta edição do conto "O monstro".

Frederica, uma moça jovem e quase cega. Antenor se entregou à polícia para confessar que ele e sua noiva, Marieta, tinham matado a jovem depois de drogá-la com éter e abusar dela sexualmente. Um crime hediondo cuja terrível crueldade aparece em contraste com o discurso articulado, calmo e documental do assassino entrevistado.

A primeira característica do conto que cabe ressaltar é a forma mista entre um discurso jornalístico (a entrevista) e o relato confessional. Por um lado, um diálogo sereno e enxuto que inscreve a descrição dos acontecimentos numa narração simples, linear e factual. Por outro lado, a intimidade da voz em primeira pessoa que garante a veracidade do acontecido e ao mesmo tempo expressa uma tentativa de explicar-se, embora sem nenhuma justificativa. O tom cínico e cruel é um resultado da fala sensata do assassino e da falta de qualquer investimento patético na confissão.

Antenor parece mais preocupado em relatar os fatos com precisão do que em explicar-se passionalmente, pelas circunstâncias emotivas da situação, ou desculpar-se pelo que fez. O protagonista é descrito como de temperamento “perfeccionista”, e o conto observa como, durante a entrevista, ele revelava “sobretudo preocupações de ordem sintática e de clareza, para depois colocar a sua assinatura em todas as folhas originais” (p. 40). Compreendemos, como leitores, que a entrevista e a confissão do criminoso partem de um desejo profundo de buscar a verda-

de sobre o que fez. Embora enfatize a necessidade de “muita cautela para se chegar a alguma verdade quando se trata de atos humanos” (p. 41.), ele também se caracteriza, pela sua formação, como pessoa que tem o “desejo de buscar a verdade” (p. 71).

O estilo do conto de Sérgio Sant’Anna denuncia os limites de um discurso realista descritivo como discurso aproximado da realidade. Além da precisão sintática e do cuidado em contar os acontecimentos sem interferência de emoções e culpa, aparece a sombra do não explicado, indícios do real motivo do ato. É relatada uma série de circunstâncias que, orientadas pela manipulação de Marieta, cujas características perversas são acentuadas, justificam o desencadear do acontecido. Mas continuamos sem saber ou entender a motivação que levou o sensato professor de filosofia a cometer um crime tão nefasto. O aspecto enigmático parece aqui ligado à simplicidade e à literalidade da linguagem, como o que falta dizer quando tudo é dito “abertamente”. Mais inquietante ainda parece o fato de haver um paralelo entre essa procura pela verdade, que se manifesta no discurso do professor, e a busca dos acontecimentos que o levaram a matar a jovem. Assim, o relato da história acaba sendo para ele uma maneira de repetir o crime.

Ela era minha, num certo sentido. E eu me via possuindo-a outra vez, retrospectivamente, mas refazendo a história, protegendo-a de Marieta, conquistando-a para mim. [p. 72]

Uma explicação possível do trágico acontecimento está na personagem de Marieta, descrita como hedonista e libertina. Uma mulher que vive na tensão permanente do drama erótico e que se superexpõe à vida. É ela que toma a iniciativa e que tem uma força de decisão maior que a de Antenor. Mas os dois têm um elemento em comum que os une apesar de todas as diferenças.

... buscávamos algo que, passando exacerbadamente pelo sexo, só poderia ser alcançado ultrapassando-o, transcendendo os limites da experiência física. [p. 48]

Os dois estão unidos numa busca que acaba tragicamente, redundando na morte da jovem Frederica.

Não tenho a pretensão de ser facilmente entendido. Mas uma tal voracidade, um desejo tão desmesurado que beirava a loucura jamais poderia ser preenchido, só podia conduzir ao aniquilamento, ao vazio, abrindo sempre espaço para uma outra face desta busca desesperada, que no fundo reconhecíamos. Foi a isso que me referi quando disse espiritual. [p. 62]

Não por casualidade, são a alegria e sobretudo a “inocência imaculada” de uma jovem “quase cega”, uma “bela adormecida”, que seduzem o professor de filosofia à procura de algum tipo de experiência transcendente. A cegueira provoca a violência de Antenor, pelo desejo que nele desperta de pos-

suir esse “mundo” interior em que Frederica parecia viver e no qual ele percebia uma possibilidade de união espiritual.

O relato de Antenor pode, num plano de interpretação, ser entendido como uma história de amor, mas de um amor pela verdade dos seus desejos mais íntimos. Uma verdade cuja chave pertence a outro e que ele só encontra na experiência erótica. E, mesmo assim, realizado no crime o seu desejo extremo de saber, este lhe escapa das mãos como o inominável do gozo, o real atrás dos acontecimentos e que nem o discurso mais comprometido e realista pode revelar. Essa verdade é um não saber impossível, e o que resta a Antenor como uma utópica perspectiva futura de reconciliação com a sua vítima e, também, com os seus desejos mais íntimos, é aproximar-se dela.

Sou assaltado o tempo todo por um desejo que às vezes se transforma em esperança, mesmo que insensata, de que haverá um outro plano de existência em que me encontrarei com Frederica e me ajoelharei, mas para que me compreenda e a todo o meu amor por ela; a todo o desejo que me levou a possuí-la até o aniquilamento. [p. 78]

Apesar da natureza hedionda dos fatos cometidos, a postura de Antenor diante da inquisição da imprensa sensacionalista é inspirada por um desejo de pureza e limpidez. Em primeiro lugar, ele se entrega à polícia para evitar a difamação de Frederica, que segun-

do as conjecturas da imprensa tinha sido vítima de uma vida leviana e ligada ao uso de drogas. Antenor não suporta essa difamação do seu amor e se entrega para garantir uma verdade que não explica por que fez aquilo, mas que só pode ser garantida pela sua pessoa, o seu corpo. Em segundo lugar, concorda em explicar-se para uma imprensa que ele mesmo considera sensacionalista e “suja”, para relatar, até onde é possível, o que de fato aconteceu.

O paradoxo para Antenor consiste em que só assim, explicando “tudo”, transparecerá, por trás dos acontecimentos, o enigma, como aquilo que não foi dito. Quando todos os fatos são relatados, perceberemos, como leitores, tudo o que não pode ser representado porque escapa da consciência do criminoso, embora não da sua experiência.

Sérgio Sant’Anna reverte o discurso jornalístico, pretensiosamente possuidor da verdade, a um discurso que, pelo caminho da descrição, chega a apontar o seu *não dito*. O realismo do conto escapa do realismo pornográfico, no qual a exatidão descritiva e o superpreenchimento explicativo encobrem todas as lacunas obscuras do não saber. No texto de Sant’Anna o compromisso com a verdade dos fatos, que dá ao texto o tom quase *cínico*, porque evita condenações morais e explicações patéticas, acaba apontando para os seus próprios limites. No limiar dessa expressividade encontramos outro tipo de enigma, já não o enigma do escondido e do dissimulado, mas o da sobre-exposição hiperrealista. O que resta dizer é aquilo que faria a ver-

dade aparecer como “novidade”, nas palavras de Alain Badiou.¹⁴ O discurso contém uma verdade, e o que ele consegue representar é essa verdade que corresponde às nossas expectativas discursivas, ou seja, incluindo as explicações aceitas sobre o crime. Mas o que escapa dessa representação é a singularidade do evento que interrompe a repetição da verdade em sua aparição. É isso o que nos faz entender o caso não como uma realidade típica e previsível, mas como uma realidade singular, segundo os motivos de Antenor.

*Para que uma verdade afirme sua novidade, deve haver um suplemento. Esse suplemento é entregue ao acaso. Ele é imprevisível, incalculável. Ele está além daquilo que é. Eu o chamo evento.*¹⁵

Filosoficamente, estamos tratando de uma noção de verdade entendida como percurso, processo e novidade. O verdadeiro é o que se renova num processo real e assim supera o conhecimento, o saber, interrompendo as expectativas repetitivas. Para que haja verdade nesse sentido é preciso a intervenção de algo que escapa da repetição e que Badiou denomina o “evento” ou o “indecidível”.

O sujeito é sujeito na condição de garantia desse real irrepresentável. Ele é constituído por um enun-

¹⁴ Alain Badiou. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Tradução de Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 44.

¹⁵ Idem.

ciado em forma de aposta. “Um enunciado que é o seguinte: ‘Isso teve lugar, não o posso calcular nem mostrar, mas lhe serei fiel’” (p. 45). É por esse motivo que Antenor precisa entregar-se, para ser garantia de sua própria verdade, uma verdade que não pode revelar, mas que o constitui como sujeito no enunciado da confissão, e que só aparece no seu discurso como um avesso, um elemento inominável.

É aquilo que, na situação, nunca tem nome aos olhos da verdade. Um termo por conseguinte que permanece inforçável. Esse termo fixa seu limite na potência de uma verdade. [p. 46]

Assim, trata-se, no conto, de encontrar o inominável como o ponto “em que uma situação é pensada em seu ser mais íntimo, na presença pura, que nenhum outro saber pode circunscrever” (p. 49). Só que essa é uma procura extremamente perigosa, que acaba provocando um crime violento, embora o trágico resultado não estivesse previsto. A violência aqui não é reflexo de uma associalidade originária do homem, liberada por um desrespeito transgressivo das leis éticas e morais e da integridade do outro. Ao contrário, é efeito do desejo de suprimir o inominável que, nas palavras de Badiou, “libera a capacidade de destruição contida em toda verdade”.¹⁶ Querer expor tudo é a característica da pornografia, mas, ao aniquilar o

¹⁶ Alan Badiou. Op. cit.

segredo, a sombra, a perspectiva e o jogo entre superfície e profundidade, arrisca-se também a destruir a realidade enigmática e sedutora.

Os criminosos em *O monstro* atingem o extremo dessa procura dando finalmente com uma verdade que querem obter a qualquer preço, mas que lhes escapa das mãos. O objeto enigmático ressuscita, e para Antenor parece que isso é como a verdadeira explicação por trás dos fatos hediondos. É a falta de explicação que “resta” como o real indizível por sob aquilo que uma verdade “autoriza a dizer”, isto é, tudo o que um discurso sério e comprometido chegaria a expressar.

O MONSTRUOSO

O filósofo Antenor tem um lado “obscuro” não compatível com o seu discurso sereno. Ele é descrito como um homem “austero” e “tímido”, e sua procura parece guiar-se por revelar esse “obscuro” que prevalece nele, o desejo incontrollável, que apenas tem uma forma de expressão com Marieta.

É no “obscuro” de Antenor que encontramos a origem da sua “monstruosidade”, mas de um lado dele que só é provocado ou evocado pelas circunstâncias que conduziram à situação fatídica com a jovem e nas quais prevalecia o *acaso*: o evento inexplicado que acaba provocando ou seduzindo o seu lado mais sombrio.

O monstro aparece na mitologia grega representado por um ser ambíguo. Metade homem e metade animal, surge como um aviso, ou uma advertência enviada pelos dos deuses. Etimologicamente, o termo “monstro” está ligado à palavra *monere* – “advertir” –, o que justifica uma associação com o apelo do acaso, com a evidenciação do insólito e com os sinais do destino que dirigem o homem para um saber acerca do desconhecido. O monstruoso aparece para o homem apontando uma verdade do seu ser íntimo, evocando uma realidade insuportável ou inominável.

O monstro é a encarnação do Mal e expressa a irracionalidade na qual o homem, como num espelho distorcido, reconhece sua origem e um desejo íntimo, embora inconsciente. Como o Minotauro, o monstro guarda o segredo do labirinto e deve ser aniquilado para afastar o passado bárbaro e abrir caminho para a civilização helênica. Mas o Minotauro representa também para o homem a chave da sua própria consciência, e no encontro com ele o homem enfrenta a si mesmo, sua animalidade perdida, isto é, o seu desejo. O monstro representa a inumanidade do homem, os perigos da paixão e a associalidade do homem. Isto é, o domínio escuro no convívio e na cultura em que a comunicação é substituída pela violência, pelo erotismo e que beira a morte.

Em 1969, Sérgio Sant’Anna estreia com o livro *O sobrevivente*, em que o conto “Assassino” antecipa o relato de Antenor e Marieta. Aqui, o protagonista mata uma jovem num encontro inocente no parque

em que ele lhe faz uma aproximação amorosa à qual ela cede. Mas em vez de avançar ou se arrepender, ele, aparentemente sem motivo, pega uma pedra e mata-a com golpes violentos no rosto. Não há nenhum remorso depois do ocorrido, nenhuma culpa, e ele também não encontra uma razão que justifique seu ato nefasto. Não tenta fugir, volta para o quarto alugado e aguarda a vinda dos policiais. Conduzido ao juiz e interrogado sobre os motivos de seu crime, até o último momento o homem nutre a esperança de que o mundo reconheça que ele não tem culpa, por isso é inocente, até afinal se dar conta de que isso, essa verdade, é um pesadelo maior do que o próprio crime. Se Antenor precisa explicar que fora a inocência e vulnerabilidade de Marieta que o forçara a fazer o que fez, o “assassino” está na situação de não conseguir atinar com qualquer motivo para seu ato, encontrando nele “uma realidade mais poderosa do que todo o desejo pudesse produzir”.¹⁷

Nos dois contos o autor ensaia uma inversão do drama de Raskólnikov, de *Crime e castigo*, em que o criminoso primeiro é dominado por uma causa racional que motiva seu crime, depois também pela culpa e pelo remorso existencial de seu ato, o que o leva a procurar o castigo. Para os dois protagonistas de Sérgio Sant’Anna aqui comentados, é a ausência de motivo racional por trás do crime o verdadeiro

¹⁷ Sérgio Sant’Anna. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 16.

tormento, e a inexistência de reconhecimento da falta que representa o mistério do Mal, de que ambos se sentiram apenas uma ferramenta anônima e sem culpa. Por isso o relato deles não tem por objetivo justificá-los, mas unicamente relatar o assassinato do modo mais fiel possível.

KARL ERIK SCHØLLHAMMER (Aalborg, 1954) é professor titular do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq e Cientista do Nosso Estado, da Faperj, é autor, coautor e editor de vários livros. De sua autoria integral, os títulos mais recentes são: *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), *Ficção brasileira contemporânea* (2009, 2011), *Cena do crime* (2013) e *Affect and Realism in Contemporary Brazilian Fiction* (2021).