

INAURA GUIMARÃES

**A ARQUITETURA ENUNCIATIVA EM “O MONSTRO”
DE SÉRGIO SANT’ANNA**

Dissertação apresentada à Universidade de Franca, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Rodella Abriata

FRANCA

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

INAURA GUIMARÃES

**A ARQUITETURA ENUNCIATIVA EM “O MONSTRO”
DE SÉRGIO SANT’ANNA**

COMISSÃO JULGADORA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGUÍSTICA

Presidente: PROFA. DRA. VERA LÚCIA RODELLA ABRIATA
Instituição: UNIFRAN

Titular 1: PROF. DR. ANDRÉ LUIS GOMES
Instituição: UNB

Titular 2: PROFA. DRA. MARIA FLÁVIA FIGUEIREDO
Instituição: UNIFRAN

Franca, 28 / 03 / 2009

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

G978a

Guimarães, Inaura

A arquitetura enunciativa em “O monstro” de Sérgio Sant’Anna / Inaura Guimarães; orientador: Vera Lúcia Rodella Abriata. – 2009
115 f.: 30 cm.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Franca
Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestre em Linguística

1. Linguística – Enunciação. 2. Enunciado. 3. Sérgio Sant’Anna, 1941-
– Estratégias enunciativas. 4. Ator. 5. Paixão. I. Universidade de Franca.
II. Título.

CDU – 801

Dedico esse trabalho à memória de meu pai, Vicente Guimarães, pelo homem de bem que sempre foi: um homem que do sertão mineiro tinha os olhos para o mundo; e à minha neta Carolina, companheira de muitas horas de estudo na biblioteca, tantas delas silenciosas demais para uma criança de dois anos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua infinita bondade;

À minha orientadora, Profa. Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata, por despertar em mim o gosto pelos desafios semióticos, exigente, muitas vezes, mas competente e dedicada;

Às Profas. integrantes da Banca Examinadora de Exame Geral de Qualificação, Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento e Dra. Maria Flávia Figueiredo, pelas correções e sugestões enriquecedoras que apontaram novos caminhos ao meu trabalho;

À minha zelosa mãe, pela acolhida na fazenda, lugar onde Valci e eu dividimos muitas horas de estudo;

A meus irmãos, pela confiança que depositam em mim;

Aos meus sobrinhos, pela grande amizade compartilhada;

A meus filhos, Rodrigo e Thaísa, pelas presenças – as mais importantes - em minha vida;

Às minhas netas, Isabella, Maria Fernanda, Carolina e Camila, pelo amor;

A meu irmão Ilton, pelas muitas viagens;

A Valci e Sílvia, companheiras inseparáveis de caminhada;

Às colegas de curso, Cleides, Lílian, Marta e Vânia, pelo carinho.

Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras. (SÉRGIO SANT'ANNA, 2005, p.106)

RESUMO

GUIMARÃES, Inaura. *O monstro” de Sérgio Sant’Anna: uma investigação semiótica*, 2008, 115 f. Dissertação de Mestrado em Lingüística pela Universidade de Franca, Franca.

Este trabalho volta-se para o estudo do conto “O Monstro” da obra homônima de Sérgio Sant’Anna (1994) e tem por base o referencial teórico da semiótica francesa. Nosso propósito é analisar a arquitetura enunciativa da obra, no que diz respeito à construção dos atores e às paixões que moveram suas ações. Nesse sentido, observamos a relação que se processa entre a instância da enunciação e o discurso enunciado, objetivando desvendar as estratégias enunciativas criadas pelo enunciador para fazer crer no texto enunciado. Procuramos, também, realizar uma análise do percurso do ator Antenor Lott Marçal, como sujeito do enunciado e como sujeito narrador, projetado no presente da enunciação. No primeiro, ele é dotado do papel temático de monstro por ter, juntamente com sua amante Marieta de Castro, praticado o assassinato da jovem Frederica Stucker. No segundo, ele avalia seu percurso narrativo no simulacro de entrevista que constitui o texto. Nesse aspecto, observamos o modo como o enunciador convoca a estrutura da entrevista jornalística reconstruindo-a como texto literário e os efeitos de sentido que se criam a partir desse diálogo. Descrevemos ainda os percursos narrativo, cognitivo e patêmico dos sujeitos Marieta e Antenor, centrando-nos nas paixões que supostamente motivaram suas ações como o poder, a inveja, o ciúme, a raiva e a vingança, todas más paixões. Por outro lado, ao analisarmos os percursos figurativos do texto, observamos que o tema da violência nas relações interpessoais se destaca na obra por meio do olhar irônico do sujeito da enunciação que nos leva a questionar o valor dos valores da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Sérgio Sant’Anna; enunciação; enunciado; ator; paixão.

ABSTRACT

This paper focuses on the study of the short story “O Monstro” of the homonymous masterpiece by Sérgio Sant’Anna (1994) and has as its foundation the theoretical reference of French semiotics. Our goal is to analyze the enunciating architecture of the masterwork, which refers to the actors’ constructions and to the passion that led their actions. In this sense, we have noticed the relationship that is processed between the instance of the enunciation and the enunciate discourse, aiming at unraveling the enunciating strategies, created by the enunciator in order to validate the enunciate text. In addition, we have sought to conduct an analysis of the path of the actor Antenor Lott Marçal, as an enunciate subject and as a narrating subject, projected at the current time of the enunciation. In the former, he is endowed of a thematic role of monster for having murdered the young Frederica Stucker along with his mistress Marieta de Castro. In the latter, he evaluates his narrative route in the simulacrum of the interview that constitutes the text. In this sense, we have observed the way in which the enunciator calls upon the structure of the journalistic interview reconstructing it as a literary text and the signifying practices which emerge from this dialogue. We also describe the narrative, cognitive and patemic paths of the characters Marieta and Antenor, focusing on the passions that supposedly motivate their actions, such as power, envy, jealousy, anger and revenge, all of which are bad passions. On the other hand, when we analyze the figurative paths of the text, we notice that the violence themes in the interpersonal relationships is highlighted in the masterpiece through an ironic look of the enunciation subject that leads us to question the worth of the values embedded in the contemporary society.

Keywords: Sérgio Sant’Anna; enunciation; enunciate; actor; passion.

RÉSUMÉ

Ce travail met en vedette l'étude du conte "O Monstro" de l'oeuvre homonyme écrit par Sérgio Sant'Anna (1994) et a comme fondement la perspective théorique de la sémiotique française. Notre but est analyser l'architecture énonciative dans l'oeuvre, qui s'agit de la construction des acteurs et des passions qui motivent ses actions. Dans cette direction, nous observons le rapport qui est en processus entre l'instance d'énonciation et le discours énoncé, avec le but de dénouer les stratégies énonciatives créées par l'énonciateur pour faire croire le texte énoncé. Nous cherchons, aussi, réaliser une analyse du parcours d'acteur Antenor Lott Marçal, comme sujet d'énonciation et comme sujet narrateur, conçu au présent d'énonciation. Dans le premier cas, il est doué du rôle thématique de monstre parce qu'il a, avec l'aide de son maîtresse Marieta de Castro, tué la jeune fille Frederica Stucker. Dans le seconde, il évalue son parcours narratif dans la feinte de l'interview qui forme le texte. Dans cet égard, nous observons comment l'énonciateur appelle le cadre de l'interview journalistique en la reconstruisant comme un texte littéraire et des effets de sens qui sont créés depuis ce dialogue. Nous décrivons, encore plus, les parcours narratif, cognitif et pathémique des personnages Marieta et Antenor, en centrant dans les passions qui soi-disant motivent ses actions comme pouvoir, envie, jalousie, colère et vengeance, toutes passions mauvaises. Par contre, si nous analysons les parcours figuratifs du texte, nous observons que le thème de la violence des liens interpersonnels qui se détachent dans l'oeuvre à travers du regard ironique du sujet d'énonciation nous conduit à questionner la valeur des valeurs de la société contemporaine.

Mots-clés: Sérgio Sant'Anna; énonciation; énoncé; acteur; passion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 TEORIA SEMIÓTICA:CONSTRUINDO E APREENDENDO SENTIDOS	15
1.1 PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO	16
1.1.1 Nível fundamental	17
1.1.2 Nível narrativo	19
1.1.3 Nível discursivo	23
1.2 A CONSTRUÇÃO DO ATOR	27
1.3 A ENUNCIACÃO	28
1.3.1 As operações enunciativas	30
1.3.2 Relações entre enunciador e enunciatário	33
1.4 PRAXIS ENUNCIATIVA	34
1.4.1 Intertextualidade e Interdiscursividade	34
1.4.2 Práxis enunciativa	35
2 O CONCEITO DE PAIXÃO EM SEMIÓTICA	38
2.1 A PAIXÃO DO PODER	44
2.2 A PAIXÃO DO CIÚME	48
3 “O MONSTRO”: A CRÍTICA SOBRE A OBRA	52
4 ASPECTOS DA NARRATIVIDADE E DA DISCURSIVIDADE EM “O MONSTRO”	61
4.1 PROGRAMAS E PERCURSOS NARRATIVOS DOS SUJEITOS EM “O MONSTRO”	61
4.2 RECONSTRUINDO OS ATORES ANTENOR, MARIETA E FREDERICA ..	65
4.3 VOYEURISMO E MONSTRUOSIDADE: DO PRAZER À VIOLÊNCIA	67
4.3.1 O voyeurismo	68
4.3.2 A violência	71
4.3.3 A monstruosidade	72
5 “O MONSTRO”: UM DIÁLOGO ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O TEXTO JORNALÍSTICO	76
5.1 DESMONTANDO OS LEADS	79
5.2 DESMONTANDO A ENTREVISTA	85
5.3 DESMONTANDO AS RUBRICAS.....	89
5.4 DESMONTANDO DIÁLOGOS COM OUTROS DISCURSOS	91
5.4.1 O diálogo com o conto “A bela adormecida”	91
5.4.2 O diálogo com o discurso cristão	92
6 AS PAIXÕES EM “O MONSTRO”	94
6.1 ANTENOR E MARIETA: A PAIXÃO DO PODER	94
6.2 A EXPLOSÃO DO CIÚME EM “O MONSTRO”	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112

INTRODUÇÃO

[...] antes de tudo sujeito lógico, (o sujeito enunciativo) é uma posição pura e simples. Instância teórica de que nada se sabe no início, esse sujeito constrói pouco a pouco, ao longo do discurso, sua espessura semântica. Sua identidade resulta do conjunto das informações e das determinações de toda ordem que lhe dizem respeito no texto. (Denis Bertrand, 2003, p. 82)

Este trabalho tem por objetivo a análise do conto “O Monstro” da obra homônima de Sérgio Sant’Anna sob a perspectiva da teoria semiótica francesa.

Entende-se a Semiótica como “uma teoria da significação”. Sua primeira preocupação é explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, “as condições da apreensão e da construção do sentido” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 415). Preocupando-se com as condições de apreensão da significação, a Semiótica colocou como centro de suas investigações o texto e suas condições argumentativas com vistas a persuadir o enunciatário a aceitar o contrato enunciativo proposto pelo enunciativo tornando eficaz a comunicação (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 333).

O conto de Sérgio Sant’Anna tem como assunto a entrevista concedida pelo professor de filosofia Antenor Lott Marçal ao repórter Alfredo Novalis, da revista *Flagrante*, contando como ele, juntamente com sua amante Marieta de Castro, assassinaram a bela Frederica Stucker, uma jovem com graves problemas visuais.

A escolha deste conto deveu-se, em parte, a uma grande atração que o texto exerceu sobre nós não só no que diz respeito à construção da subjetividade do ator Antenor, um sujeito, assassino confesso, que após se entregar à polícia, resolve dar uma entrevista sobre o crime, mas também o modo como o enunciativo construiu a história que focaliza o tema da violência nas relações interpessoais.

A leitura do texto de Sant’Anna foi inicialmente instigante, pois deparamo-nos com um narrador que, se nos espantou a todos com a violência dos atos que cometera – em co-autoria com sua amante Marieta de Castro -, e do modo como os cometera, deixando transparecer uma aparente frieza, foi também gradativamente nos surpreendendo pela astúcia com que conduziu o processo enunciativo. Desse modo, o

ator foi crescendo assustadoramente diante de nossos olhos. E as marcas presentes na enunciação possibilitaram-nos entrever um narrador que, ao relatar, no presente da enunciação, o crime que praticara, revelava-se, paradoxalmente diverso do sujeito do enunciado.

Para elucidar a construção das significações do texto, procuramos descrever a articulação das quatro dimensões: a enunciativa, a figurativa, a passional e a narrativa. Nesse sentido, ao iniciarmos a análise do texto, por meio da utilização do percurso gerativo de sentido como instrumento de análise, chamou-nos a atenção a uso que o enunciador fez da semântica discursiva. Dela surge a nossos olhos a aparência do mundo sensível: um mundo marcado pela violência, solidão, posse, egoísmo, inveja, ciúme, raiva e vingança.

Assim, buscamos associar estreitamente, em nossa leitura, a semiótica do enunciado – com destaque para as articulações internas do texto - e a semiótica da enunciação – centrada nas operações de discursividade.

Buscando desvendar esse jogo inteligentemente arquitetado entre o nível da enunciação e o nível do enunciado nós estabelecemos nossos objetivos. Um deles foi descrever quem é esse ator Antenor Lott Marçal em sua essência e em sua aparência. Para a realização desse objetivo, empreendemos um percurso de leitura em que, gradativamente, as descobertas sobre o seu ser, com base em seu parecer, foram nos sendo reveladas sob as dobras do relato desse ator, que tem o papel actancial de narrar a própria história. E o relato de Antenor caracteriza-se, principalmente, pela forma como ele é produzido – como que exigindo a presença de um narratário que compactue com o que ele diz. No entanto, foi preciso estarmos atentos ao que ele diz. Não podemos nos esquecer de que o narrador Antenor Marçal é um sujeito cognitivo - um professor universitário – que quer fazer valer seus conhecimentos de filosofia e de psicologia para manipular o narratário, fazendo-o crer em seu discurso. Hábil no relato, ao assumir a culpa pelo assassinato da jovem indefesa, iluminado pela lógica e pela razão, ele (re)constrói o assassinato deixando entrever imagens e fatos que buscam persuadir-nos sobre a verdade do que diz, de sua sinceridade, objetivando estabelecer um pacto de confiança com o narratário.

Portanto, na elaboração do trabalho, buscamos responder questões a que a leitura do texto nos levou, com o objetivo de contribuirmos para a construção de algumas das significações do texto. Tais questões, que tanto nos intrigaram na leitura do conto, são as que destacamos a seguir:

Se a palavra é a arma do narrador, será ele um monstro também ao camuflar seu crime por meio da tessitura de seu relato, enovelando-o nas teias de seu próprio discurso, habilmente persuasivo?

Seria a narração uma confissão e, paradoxalmente, uma “defesa”, já que o ator, assassino e estuproador confesso, por meio do seu discurso, acaba construindo um jogo de pura argumentação?

Poder-se-ia considerar, por meio do relato construído – por ser ele o único sobrevivente da tragédia e, portanto, a última testemunha ocular – ser ele um sujeito manipulador que, segundo Lemos (2006, p. 24) quer parecer o *Senhor da história*, quando na verdade apenas revela um narcisismo patológico?

Antenor quis ser um sujeito mais importante que sua história? Como ele pôde declarar-se um sujeito que amava Frederica se, ao mesmo tempo foi capaz de assassinar o objeto de seu amor? Qual a auto-imagem que ele quis criar se cometeu o estupro e o assassinato no nível do enunciado e depois relata a posse de Frederica, no nível da enunciação, como se fosse um ato de amor?

O que o texto de Sant’Anna, simulacro de uma entrevista, mostra e oculta ao mesmo tempo?

Buscando respostas a tantas questões, procuramos analisar o texto por meio da utilização de elementos do percurso gerativo de sentido, estabelecido pela semiótica francesa.

De acordo com a teoria semiótica, os sentidos do texto não são apreendidos através de uma simples leitura, mas, sim, porque “os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 206).

No nível discursivo, porém, o texto se individualiza e ganha características próprias, pelo fato de as estruturas semionarrativas serem assumidas pelo sujeito da

enunciação. E, no conto “O Monstro”, no que diz respeito ao presente da enunciação, o narrador insiste em afirmar que está construindo a história, sempre preocupado com a verdade. Ele quer fazer crer que será elucidativo, que nada ocultará, mas várias vezes, na construção de seu discurso, ele questiona a verdade e, mesmo, chega a relativizá-la.

Desse modo, procuramos analisar o modo como o enunciador constrói o ator Antenor no papel temático de narrador que, no nível da enunciação relata sua própria história, projetando-se no nível do enunciado, figurativizado no papel temático de assassino, levando-nos a refletir sobre o tema da violência introjetada nas relações interpessoais na sociedade contemporânea.

O primeiro capítulo – **Teoria semiótica: construindo e apreendendo sentidos** – volta-se para a descrição do percurso gerativo de sentido, hipótese metodológica da teoria semiótica francesa, de cujos níveis nos valem para a análise de como foram geradas algumas das significações do texto.

O segundo capítulo – **O conceito de paixão em semiótica** – centra-se na teoria das paixões, com destaque para as paixões do poder, do ciúme e outras que delas decorrem, com a intenção de desvendar como se constroem as paixões no discurso de Sant’Anna.

No terceiro capítulo – **“O Monstro”: a crítica sobre a obra** – estabelecemos um levantamento da fortuna crítica que se teceu a respeito de “O Monstro” para sobre ela refletirmos com o objetivo de auxiliar-nos a desvendar a construção da significação do conto.

Já o quarto capítulo, **Aspectos da narratividade e da discursividade em “O Monstro”**, volta-se para a análise dos atores do nível do enunciado e do nível da enunciação. No nível do enunciado, descrevemos os programas narrativos de Antenor, de Marieta e de Frederica, porque seus fazeres estão intrinsecamente ligados. Observamos ainda a construção do ator Antenor Lott Marçal, no nível da enunciação, como um sujeito cognitivo que confirma sua condição de monstro e de estuprador, que se manifesta no plano do enunciado e revela uma outra face no presente da enunciação.

No quinto capítulo, **“O Monstro”**: um diálogo entre o texto literário e o texto jornalístico – procuramos analisar o modo como o enunciador cria a narrativa literária, estabelecendo diálogo com o gênero textual “entrevista”.

E, finalmente, no sexto capítulo – **As paixões em “O Monstro”** – nossa atenção centra-se nos estados patêmicos dos atores Antenor, Marieta e Frederica. Buscamos analisar as emoções, os estados de alma dos atores que, como “seres de papel”, revelam facetas das paixões humanas.

Se nosso trabalho se abre em várias direções, é com o objetivo de melhor decifrarmos os enigmas enunciativos apreensíveis no texto de Sérgio Sant’Anna, reconhecendo-o como sujeito enunciator que, por meio do refinamento de sua linguagem literária, dá voz a um ator arguto e perspicaz, Antenor Marçal, que se revela misterioso e contraditório em sua essência, o que pretendemos demonstrar por meio de nosso trabalho.

1 TEORIA SEMIÓTICA: CONSTRUINDO E APREENDENDO SENTIDOS

[...] se o objeto da semiótica é o sentido, isso equivale a dizer que esta pesquisa nos instala na origem mesma da inteligência formadora desse universo de sinais e reconhecimentos que é para nós o mundo. (Raúl Dorra, 1990, p. 115)

Este primeiro capítulo tem por objetivo apresentar alguns dos pressupostos teóricos que nortearão o nosso trabalho. Como vamos nos basear na teoria semiótica francesa, tornam-se pertinentes algumas considerações acerca de seu histórico.

Desde o final dos anos 60 – com a *Semântica Estrutural*, os trabalhos lingüísticos apontavam a Semiótica como uma teoria que se interessava pela produção do sentido, entendido como algo que pode ser apreendido por um método e não pela intuição, o que pode ser confirmado por Greimas e Courtés (s/d, p. 415): “A teoria semiótica deve apresentar-se [...] como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceptual, as condições da apreensão e da produção do sentido”.

Como projeto de investigação científica, a Semiótica tem por objeto o sentido: “a semiótica se interessa pelo “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente” (BERTRAND, 2003, p. 11). É, pois, um método dinâmico que garante o desenvolvimento dos modelos teóricos que vão se ajustando, sempre que necessário, aos objetos de análise. Daí podermos considerar a Semiótica como um projeto de investigação científica em construção.

Barros (1990, p. 8) confirma que, em busca do sentido, é preciso desvendar “o que o texto diz” e “como diz”. Para isso, a teoria semiótica desenvolveu uma hipótese metodológica que considera o trabalho de construção de sentido, da imanência à aparência, como um percurso gerativo de sentido sobre o qual discorreremos a seguir.

1.1 PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Quando nós nos deparamos com o texto já pronto, na verdade estamos diante de um jogo de significações que pressupõe estágios anteriores, em que os sentidos foram concebidos antes de se projetar sobre o enunciado.

Portanto, para o estudo dos textos há que se considerar o modelo do percurso gerativo de sentido que nada mais é, na sua essência, que “um caminho” que a significação percorre, partindo, segundo Bertrand (2003, p. 46), do plano de conteúdo até chegar ao plano de expressão; ou seja, parte das estruturas elementares de significação, para atingir as manifestações discursivas, de forma que, as estruturas profundas dos textos vão sendo particularizadas, complexificadas e concretizadas; primeiramente narrativizadas e, posteriormente, discursivizadas. Esse percurso que vai do nível fundamental para o narrativo e, depois para o discursivo, é apreendido inversamente como discurso, passando pelo plano narrativo para chegar ao fundamental.

Greimas e Courtés (s/d, p. 305) observam que o percurso gerativo de sentido compõe-se de uma sucessão de níveis responsáveis pela produção e interpretação do sentido, entendendo por nível “um plano horizontal que pressupõe a existência de outro plano que lhe é paralelo [...] Os diferentes níveis podem ser enumerados ou avaliados a partir do plano horizontal no eixo da verticalidade, quer no sentido da altura, quer no da profundidade”.

É preciso levar em conta, inicialmente, que, de acordo com Fiorin (1990, p. 17-18), cada um dos três níveis apresenta um componente sintático e um componente semântico, sendo o componente sintático sempre de ordem relacional, mais autônomo, já que pode receber uma variedade muito grande de investimentos semânticos.

Há, pois, que se considerar, que a leitura num nível semiótico percorre as camadas: a fundamental, a narrativa e a discursiva, que serão objeto de descrição nos próximos itens.

1.1.1 Nível fundamental

No nível fundamental, o mais abstrato e simples, (FIORIN, 1990, p. 18-19), a significação surge de uma oposição ou diferença semântica. Para a apreensão dos dois termos opostos é necessário que entre eles exista um traço comum a partir do qual se possa estabelecer a diferença. Em seguida, os elementos constitutivos da oposição são transformados em valores que estarão inscritos no texto com traços de positividade – categorias eufóricas; e com traços de negatividade - categorias disfóricas.

E a sintaxe desse nível abrange, na sucessividade de um texto, operações de asserção e de negação. Segundo Fiorin (1990, p. 20), como essas duas operações ocorrem na sucessividade de um texto, o que significa que, dada uma categoria tal que *a* versus *b* podem aparecer as seguintes relações:

- a) afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*;
- b) afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*.

Bertrand (2003, p. 171-172) ressalta que a semântica e a sintaxe do nível fundamental procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso, usando como instrumento de descrição o quadrado semiótico, que foi inspirado no quadrado criado por Aristóteles, em *Organon*.

Segundo Bertrand (2003, p. 174), o quadrado semiótico é um modelo que põe à mostra uma rede de cinco relações diferenciais que são: contradição, contrariedade, sub-contrariedade, complementaridade e hierarquia.

Bertrand (2003, p. 174-176) apresenta-as da seguinte forma:

Relação de contradição. *Entre s1 e não-s1 e Entre s2 e não-s2.*

É a relação fundadora em que a negação permite o surgimento do termo positivo (a ausência fazendo surgir a presença);

Relação de contrariedade. *Entre s1 e s2.*

Supõe um eixo semântico em comum, em que a diferença é formada contra um fundo de semelhança;

Relação de sub-contrariedade. *Entre não-s2 e não-s1.*

Os termos que resultam da operação de contrariedade são oponíveis como contrários;

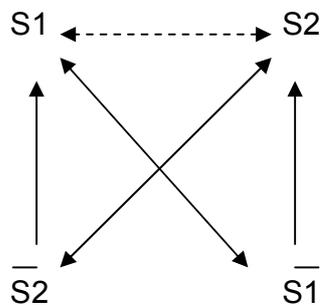
Relação de complementaridade. *Entre não-s2 e s1 e Entre não-s1 e s2.*

Explica-se pela presença do agrupamento dos termos complementares, ou seja, dos *dêixis*, quando o termo contraditório aponta para o termo contrário: positivamente (não-s2 / s1) e negativamente (não-s1 / s2);

Relação de hierarquia. *Entre S e não-S.*

Relação entre hipônimos (hierarquicamente inferiores) e hiperônimos (passíveis de desdobrar-se em modelos).

Desenho do quadrado semiótico (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 365 – 366).



Onde: \longleftrightarrow : relação de contradição
 \dashrightarrow : relação de contrariedade
 \longrightarrow : relação de complementaridade

S1 – S2 : eixo dos contrários

$\bar{S}2$ – $\bar{S}1$: eixo dos subcontrários

S1 – $\bar{S}1$: esquema positivo

S2 – $\bar{S}2$: esquema negativo

S1 – $\bar{S}2$: dêixis positiva

S2 – $\bar{S}1$: dêixis negativa

Caracterizado o nível fundamental, há que se passar, agora, para a etapa imediatamente superior, em que se convertem as estruturas profundas em estruturas narrativas.

1.1.2 Nível narrativo

Foi a partir da teoria do russo Vladimir Propp sobre o conto, que Greimas elaborou seu modelo de sintaxe narrativa tendo como núcleo o conceito de actante de Lucien Tesnière. Tal modelo não é exclusividade do conto, é sim aplicável a qualquer tipo de texto. A função entendida por Propp como “a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga” (D’ONOFRIO, 1999, p. 66), foi substituída por Greimas pelos enunciados narrativos, entendidos como uma relação entre actantes e seus papéis narrativos.

Por actante, entende-se, segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 12), “aquele que realiza ou que sofre o ato”. E citando Louis Tesnière, o criador do termo, “actantes são os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e de maneira mais passiva possível, participam do processo” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 12).

Bertrand (2003, p. 288) explica que, ao seguir o modelo de Propp, Greimas reconheceu de início três pares de categorias actanciais, a saber: sujeito/objeto; destinador/destinatário; adjuvante/oponente. Para atingir um maior alcance, Greimas (2003, p. 289) substituiu esse modelo por apenas três posições relacionais:

- a do sujeito em relação com seus objetos valorizados;
- a do destinador em relação com o sujeito-destinatário que ele manipula e sanciona, considerando os valores investidos nos objetos;
- a do objeto que é a mediação entre o destinador e o sujeito.

Mas é a partir do ponto de vista de um actante sujeito que a narrativa é organizada. E não se reconhece o objeto a não ser pela sua relação com o sujeito porque é por meio dele que o sujeito tem acesso aos valores. Para Bertrand (2003, p.331), o valor, ao identificar-se com o objeto desejado, implica o valor do objeto visado. Mas o que mais se negocia ou se disputa são valores e nem tanto objetos.

Esses conceitos da semiótica narrativa são resumidos por Barros (1990, p. 19) da seguinte forma: sempre vamos encontrar um sujeito que se coloca na busca de um objeto desejado que representa um valor, de forma que tal objeto deve ser

entendido como uma meta a alcançar. Em Semiótica, normalmente, a meta é entrar em conjunção com o objeto-valor. Daí dizer que a narrativa parte quase sempre de uma necessidade de busca pelo sujeito do objeto-valor, isto é, parte de uma situação de disjunção.

Bertrand (2003, p. 332) mostra que o objeto-valor é visto como um simples lugar de fixação e de investimento de valores, com os quais o sujeito está em conjunção ou disjunção.

No eixo do desejo, conforme Barros (1990, p. 20), o sujeito, ao procurar o objeto, exercerá um fazer transformador para atingir um estado de junção: conjunção ou disjunção com o objeto, recebendo esse processo o nome de programa narrativo (PN). Para entrar em conjunção com o objeto valor, pressupõe-se a competência, porque é através dela que se chega à performance. Além da capacidade, o sujeito precisa ter, também, a vontade para operar tal performance: é preciso então, querer-fazer.

Devemos ressaltar que, no campo da sintaxe narrativa, a semiótica oferece dois conceitos de narrativa que se completam:

narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca de valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. (BARROS, 1990, p. 16)

Baseando-nos em Barros (1990, p. 17), observamos que o enunciado se caracteriza pela relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto, havendo duas relações diferentes ou duas funções transitivas, a saber, a junção e a transformação, responsáveis pela constituição de duas formas de enunciados:

- os enunciados de estado, responsáveis pela relação de junção entre um sujeito e um objeto. Entende-se por junção a relação responsável pelo estado, ou situação do sujeito frente a um objeto qualquer. Há dois modos de junção: conjunção e disjunção;

- os enunciados de fazer que revelam a passagem de um enunciado de estado a outro, têm por base as transformações: operam a passagem de um estado conjunto a um disjunto, ou vice-versa (BARROS, 1988, p. 30).

Barros (1988, p. 28) esclarece que, ao exercer o fazer transformador, o sujeito passa a executar um programa narrativo. E Greimas e Courtés (s/d, p. 352-353) definem programa narrativo como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado, integrando, portanto, estados e transformações.

Segundo Barros (1988, p. 32) “pelo fato de transformar estados, o sujeito do fazer altera a junção do sujeito do estado com os valores e, portanto, afeta-o”. E continua: “Todo enunciado que rege outro enunciado é um enunciado modal, e o regido, um enunciado descritivo. No programa narrativo, o enunciado de fazer é um enunciado modal que modaliza o enunciado de estado descritivo”.

Os enunciados de estado, explica Bertrand (2003, p. 291-292), também podem ser modais.

PN= função (fazer) (S1 (sujeito do fazer) → (S2 (sujeito de estado) U O (objeto-valor)

PN= função (fazer) (S1 (sujeito do fazer) → (S2 (sujeito de estado) ∩ O (objeto-valor)

Portanto, o programa narrativo é uma função, um fazer, pelo qual o sujeito do fazer (S1) faz com que um sujeito de estado (S2) se torne disjunto (U) de um objeto ao qual estava conjunto (∩), ou vice-versa.

Existem dois tipos de programas narrativos: a competência e a performance. Para Barros (1988, p. 34), se entendermos a competência como uma condição para a realização da performance, ela será sempre um programa de uso em relação ao programa da performance. Os programas de performance se subdividem em performances de aquisição de valores (quando os objetos-valores já existem) e performance da construção de objetos (ainda não existentes e que serão lugares de investimentos de valores).

Os PNs encontrados dentro do discurso enunciado formam o percurso narrativo. Percurso narrativo, segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 300-301), “é uma

seqüência hipotática de programas narrativos (abrev. em PN), simples ou complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN”.

Referindo-se à hierarquia existente na sintaxe narrativa, Bertrand (2003, p. 295) diz que ela é comprovada tomando como ponto de partida o programa narrativo, passando pelo percurso para, finalmente, se chegar ao esquema narrativo. Entende-se por esquema narrativo canônico aquele que compreende os três percursos: da manipulação ou do destinador-manipulador; o da ação e do sujeito; e o da sanção ou do destinador-julgador.

Esquema narrativo



(BERTRAND, 2003, p. 295)

Cabe ressaltar que uma narrativa é estruturada numa seqüência canônica composta de quatro fases, cuja ordem não é pré-estabelecida: manipulação, competência, performance e sanção.

Barros (1990, p. 29) descreve a manipulação como veremos a seguir.

• A *manipulação* acontece quando um sujeito se impõe sobre outro sujeito para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa. Desdobra-se em quatro principais tipos:

- *tentação*: quando há por parte do manipulador uma recompensa ou um objeto de valor positivo para levar o manipulado a fazer alguma coisa;
- *intimidação*: o fazer por parte do manipulado acontece quando o manipulador faz ameaças;
- *sedução*: o manipulador usa de juízos positivos da competência do manipulado para levá-lo a agir;
- *provocação*: o que leva o manipulado à ação é o juízo negativo a respeito de sua competência feito pelo manipulador.

As outras três fases da seqüência canônica são explicadas por Bertrand (2003, p. 295-297) da seguinte forma:

- A *competência* é a fase quando o sujeito do fazer transformador é dotado de um saber e/ou de um poder fazer;
- A *performance* é a fase em que ocorre a mudança de um estado a outro, isto é, corresponde à transformação central da narrativa;
- A *sanção* é quando se constata que a performance se realizou, momento em que haverá o julgamento do sujeito do fazer, que receberá prêmios ou castigos.

Já a semântica narrativa ocupa-se, segundo Bertrand (2003, p. 312), por sua vez, dos valores inscritos nos objetos, que são de dois tipos: os objetos modais (querer, dever, saber e poder fazer) são os responsáveis pela realização da performance principal; e os objetos de valor, que é o objetivo último de um sujeito, por encontrar-se em conjunção ou disjunção na performance principal.

São quatro as modalidades com que a semiótica trabalha, esclarece Bertrand (2003, p. 313): o querer, o dever, o poder, o saber. São eles valores modais que, como vimos, determinam os enunciados de estado (o ser) e também os enunciados de fazer (fazer). Já o fazer modaliza o fazer (fazer-fazer) e, conseqüentemente, todas as outras modalizações do fazer: fazer-querer, fazer-criar, fazer-saber. Podem combinar-se entre si o querer-saber ou modificarem-se a si próprios: querer-querer.

1.1.3 Nível discursivo

O terceiro nível do percurso gerativo, o nível discursivo, é o patamar mais próximo das manifestações textuais, exatamente por ser o mais superficial. Segundo Barros (1990, p. 53), as estruturas discursivas são mais específicas, mais complexas e enriquecidas semanticamente porque as oposições fundamentais que foram assumidas pelo sujeito da enunciação como valores narrativos, são agora desenvolvidas sob a forma de temas, que serão concretizados em muitos textos através de figuras. Esse sujeito tem a atribuição de assegurar a coerência semântica do discurso disseminando os temas e a sua figurativização através de percursos temáticos e figurativos.

Também no nível discursivo, de acordo com Barros (1990, p. 54), “cabe à sintaxe do discurso explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário”. Opera ainda sobre as projeções da enunciação no enunciado e sobre os recursos usados pelo enunciador para manipular o enunciatário.

De acordo com Fiorin (1990, p. 64-65), a semântica discursiva é responsável pelo revestimento dos temas, concretizando as mudanças de estado do nível narrativo, revestindo os temas com figuras. Inicialmente, a distinção entre tema e figura parece relacionar-se à oposição abstrato/concreto. No entanto, eles não são termos polares; nada mais são que um *continuum* no qual se vai gradualmente do mais abstrato ao mais concreto. As figuras são definidas como termos que remetem a um correspondente do mundo natural, criando efeito de realidade. E chamamos temas aos investimentos semânticos, de natureza conceptual que, diferentemente das figuras, não remetem ao mundo natural, mas que organizam, categorizam e ordenam tais elementos da realidade, estabelecendo relações e dependências. Se os textos figurativos têm função representativa ou descritiva, os temáticos têm função interpretativa ou predicativa.

Tematização e figurativização correspondem a níveis de concretização do sentido porque o nível narrativo é tematizado e, posteriormente, figurativizado.

Tematização é um procedimento [...] – que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figurativização. A tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão. (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 454)

Fiorin (1990, p. 65) explica que quando classificamos os textos em figurativos ou temáticos, estamos afirmando-os como aqueles em que predominam figuras ou temas, o que não revela a exclusão de um ou outro elemento, já que os textos temáticos contêm figuras e em textos figurativos podem aparecer alguns temas. Os textos literários e históricos exemplificam os discursos figurativos.

Como as figuras recobrem os temas concretizando-os, é necessária a descoberta dos temas subjacentes às figuras quando analisamos um texto figurativo

porque aqueles (os temas) são os responsáveis pela atribuição de sentido. Assim se conclui que todo texto figurativo apresenta “um nível temático subjacente, pois este é um patamar de concretização do sentido anterior à figurativização” (FIORIN, 1990, p. 68).

Esclarece Fiorin (1990, p. 68-69) que a tematização pode ser manifestada sem a cobertura figurativa. E o estoque das figuras utilizadas pertence a uma dada cultura. Como existem discursos onde os temas são elementos constantes e as figuras são variáveis, há discursos em que as figuras são as constantes e os temas, as variáveis.

Citando Fiorin (1990, p. 69):

Quando se fixa uma relação entre temas e figuras, há um processo de simbolização. Nele estabelece-se para uma dada figura uma determinada interpretação temática. O símbolo pode então ser definido como uma figura cuja interpretação temática seja fixa. [...] O símbolo é sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato.

Conforme Fiorin (1990, p. 70), o percurso figurativo é um encadeamento de figuras, uma rede relacional e ler um percurso figurativo é descobrir o tema que subjaz a ele. Já o percurso temático é o encadeamento de temas. Devemos ressaltar que um texto pode ter mais de um percurso figurativo. O número de percursos depende dos temas que se deseje manifestar. “Percursos podem opor-se, superpor-se, etc” (FIORIN, 1990, p. 71).

Cabem, pois, à semântica discursiva, a descrição e a explicação da conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e, posteriormente, o seu revestimento figurativo. Tudo isso é elaboração do sujeito da enunciação, criador de efeitos de sentido diversos nos textos, garantindo a relação entre mundo e discurso.

Nesse aspecto, é importante o papel da ancoragem que Greimas e Courtés definem como

a disposição, no momento da instância da figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaço-temporais e, mais particularmente, de topônimos e de cronônimos que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido “realidade” (s/d, p. 21).

Para que tais elementos simulem a impressão de realidade, eles devem se concretizar como atores inseridos num espaço e num tempo do discurso que, preenchidos com traços sensoriais que os iconizam, garantem-lhes a ilusão de realidade (BARROS, 1990, p. 60-61). Ao ancorarem o texto na história, conferem-lhe características de “verdade”. As entrevistas e as notícias de jornais usam tais recursos. Nesse tipo de texto, a idade, por exemplo, nada acrescenta em termos de informação; no entanto, produz efeito de realidade. Dessa forma, a ancoragem actancial, espacial e temporal, somadas à delegação de voz, são os recursos geradores de ilusão de referente ou de realidade.

No nível da semântica discursiva, cabe destaque ao conceito de isotopia, termo emprestado da física que, semioticamente passou a significar, conforme Bertrand (2003, p. 153), a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso.

Conforme Greimas e Courtés (s/d, p. 247), “a isotopia constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que permite elidir ambigüidades”. Existem dois tipos de isotopia: figurativa e temática. Responsável pela coerência figurativa do discurso, a isotopia figurativa caracteriza os discursos que se deixam cobrir por percursos figurativos. Já a isotopia temática surge da recorrência de unidades semânticas abstratas.

É importante saber diferenciar conectores de isotopias de desencadeadores de isotopias. Fiorin (1990, p. 83) se refere ao conceito de conector de isotopias, observando que é um termo polissêmico, por apresentar dois planos de leitura e que possibilita a passagem de uma isotopia a outra. Já desencadeadores de isotopias são elementos que não podendo ser integrados a uma dada leitura já reconhecida, propõem, então, através dos resíduos de isotopias, um novo plano isotópico. Segundo o mesmo autor (1990, p. 86), “nas análises dos textos pluri-isotópicos é essencial, a partir da observação dos conectores e dos desencadeadores de isotopia, depreender as distintas isotopias que se superpõem, para que nenhum plano de leitura seja deixado de lado”.

Num texto pluri-isotópico, Fiorin (1990, p. 87) explica que a metáfora e a metonímia podem tornar-se conectores de isotopias por permitirem passar de uma isotopia a outra. Como procedimentos discursivos de constituição de sentido, define-se

a metáfora quando houver uma intersecção de traços semânticos e a metonímia quando existir uma relação de inclusão entre as duas possibilidades.

Outros procedimentos como a intertextualidade auxiliam a apreensão das isotopias. O conhecimento de textos do autor, da época, do grupo, por apresentarem traços que se repetem, contribui para que as isotopias sejam descobertas.

É no nível discursivo que também se concretiza a figura do ator.

1.2 A CONSTRUÇÃO DO ATOR

A palavra ator originou-se do francês, *acteur*, e, segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 34), para que fosse possível o seu emprego fora do domínio literário, progressivamente o termo ator foi substituindo personagem por ser tanto mais preciso quanto mais geral. Para os semioticistas, o ator é aquele que se manifesta através dos recursos de embreagem ou debreagem, podendo receber investimentos da sintaxe narrativa de superfície e da semântica discursiva. É o seu conteúdo semântico o responsável pela sua individualização “que o faz parecer como uma figura autônoma do mundo semiótico” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 34), que muitas vezes é marcada pelo nome próprio. Ele pode ser individual, coletivo, figurativo ou não-figurativo.

Se de início houve uma aproximação do ator com o actante, aos poucos percebeu-se que enquanto o actante possui um caráter invariante, e se apreende ao nível da sintaxe narrativa, o ator pode assumir diversos papéis actanciais, de forma sucessiva. Também o ator pode receber um ou vários papéis temáticos diferentes, já que o discurso é o desenvolvimento de valores semânticos. Por isso, a definição de ator como “o lugar de convergência e de investimento dos dois componentes, sintático e semântico” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 34).

A exigência para que se constitua um ator é que ele deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático. Greimas e Courtés (1990, p. 34) esclarecem que “o ator não é somente um lugar de investimento desses papéis, mas, também de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores”.

Convém destacar a distinção entre actante e ator, segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 164):

o actante, unidade sintáctica da gramática de superfície, uma vez colocado no percurso narrativo, foi decomposto num conjunto de papéis actanciais; o ator, unidade discursiva, foi redefinido como a encarnação, o lugar de investimento, no discurso, ao mesmo tempo de pelo menos um papel actancial e de pelo menos um papel temático.

E ainda, segundo os semioticistas (s/d, p. 164-165), a organização actorial pode apresentar estruturas actoriais que dependem das características do tipo de discurso:

- será uma estrutura actorial objetivada (e socializada) quando apresenta um grande número de atores independentes;

- e será subjetiva (ou psicologizada) se há um número reduzido de atores no discurso, resumindo-se a um único ator que subsume um grande número de papéis actanciais.

É importante lembrar que, na perspectiva do discurso em ato, a enunciação tem a primazia. É dela que trataremos no próximo tópico.

1.3 A ENUNCIÇÃO

Segundo Bertrand (2003, p. 79), a semiótica, com suas bases estruturais, procurou desvendar a organização interna do texto com destaque para as estruturas elementares representadas pelo quadrado semiótico; para as estruturas narrativas em cujo centro está o actante; e para as estruturas discursivas “tecidas em isotopias, concepção esta em que pouco espaço tem a enunciação.

Nos anos 1960, Greimas, na obra *Semântica Estrutural*, afirma que “a descrição semântica do texto enunciado deve ser feita expulsando de seu campo de pertinência a atividade enunciativa do sujeito falante”, de acordo com (BERTRAND, 2003, p. 80). Para este último, o semioticista lituano buscava construir a objetivação do texto, eliminando “o parâmetro da subjetividade” e as principais categorias que o

manifestam: a pessoa, o tempo da enunciação, os elementos fáticos e os dêiticos espaciais. Eliminação que delineava “como num negativo fotográfico, o espaço de uma análise enunciativa da atividade do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 80).

A partir dos anos 1970, a Semiótica passou a considerar a importância da enunciação em relação ao estruturalismo formal. No entanto, temendo “o retorno à ontologia do sujeito, que caracterizava particularmente os estudos literários” (BERTRAND, 2003, p. 79-80), os semioticistas desconfiavam de “um sujeito de fala soberano”.

Posteriormente, Greimas, ainda com certa resistência, vai reconhecer o papel da enunciação, reintegrando-o à Semiótica, mas reconhecendo-o “na medida, e somente na medida em que ela está logicamente pressuposta pela existência do enunciado” (BERTRAND, 2003, p. 82).

Como a lógica de toda relação predicativa, ao reconhecer o actante objeto (= texto enunciado) estava-se reconhecendo o actante sujeito (= sujeito enunciator). Esse sujeito passa a ser considerado, antes de tudo, um sujeito lógico, como uma instância teórica de que nada se sabe no início e que constrói pouco a pouco, ao longo do discurso, sua “espessura semântica” (BERTRAND, 2003, p. 82).

Portanto, no início dos estudos semióticos, a enunciação parece ter sido relegada a segundo plano para, posteriormente, com cautela, ir sendo integrada à teoria semiótica.

Por apresentar uma duplicidade temática, a enunciação torna-se responsável pela produção e comunicação dos discursos, daí dizermos que ela é “a atividade humana por excelência” (BARROS, 1988, p. 136). Barros observa ainda que os papéis temáticos ligados ao percurso temático da comunicação são cumpridos pelo enunciator (quem comunica) e pelo enunciatário (quem recebe e interpreta a comunicação); já o percurso da produção é cumprido pela figura do sujeito da enunciação, que se pode considerar como um sincretismo do enunciator e do enunciatário.

Sob esses elementos do plano discursivo, vamos encontrar papéis actanciais e actantes narrativos que, no nível narrativo, correspondem ao destinador-manipulador, destinatário-sujeito e destinatário-julgador.

Como sujeitos produtores do discurso, temos, pois, o enunciador, que é o responsável pelo fazer persuasivo do discurso enquanto o enunciatário realiza o fazer interpretativo (BARROS, 1988, p. 137). Assim, o destinatário-sujeito, manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador, deve cumprir um papel que nada mais é do que realizar o fazer interpretativo como uma resposta ao fazer persuasivo do enunciador; e do enunciador, o que se espera é o fazer crer.

Recorrendo a Fiorin (1990, p. 40), podemos observar que a sintaxe discursiva abrange dois aspectos: as relações entre enunciador e enunciatário e as projeções da instância da enunciação no enunciado. Esses dois aspectos se mesclam porque aquilo a que se visa na enunciação é que o enunciatário aceite o que está sendo comunicado.

Finalmente, ao estudar as marcas que a enunciação deixa no enunciado, a sintaxe do discurso analisa a actorialização, a espacialização e a temporalização, que são três procedimentos da discursivização ligados respectivamente às pessoas, ao espaço e ao tempo do discurso. Isso prova ser a enunciação uma instância de um eu, de um aqui e de um agora, como afirma Fiorin (1990, p. 40).

1.3.1 As operações enunciativas

Debreagem e embreagem são duas operações correlatas e modelizadoras da enunciação. Bertrand (2003, p. 89) comenta que Greimas tomou emprestado do lingüista russo Roman Jakobson o conceito de shifter (= embreante) = “as unidades gramaticais cuja significação ‘não pode ser definida fora de uma referência à mensagem’ e que só podem ser interpretadas em relação com a própria enunciação”. A presença do sujeito da fala é manifestada pelo embreante, incluindo desde as marcas gramaticais de 1ª pessoa e de 2ª pessoa até os sinais indiretos.

A debreagem é definida por Greimas e Courtés (s/d, p. 95) como “a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato da linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso”.

A enunciação projeta para fora de si os actantes (sujeitos) e suas coordenadas espaço-temporais (espaço e tempo).

Em seguida, Greimas e Courtés (s/d, p. 95) ressaltam que a enunciação, “enquanto um dos aspectos constitutivos do ato de linguagem original, inaugura o enunciado, articulando ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação”. Ao produzir o discurso, a enunciação instaura o sujeito da enunciação. E, mais: segundo Greimas e Courtés (s/d, p. 147), o lugar da enunciação (eu/aqui/agora) “é, antes da sua articulação, semioticamente vazio e semanticamente (enquanto depósito de sentido) demasiado cheio”. Isso explica porque, explorando as categorias de pessoa, tempo e espaço, a enunciação tem em vista constituir um discurso explícito, daí a existência de uma debreagem actancial (projetando no enunciado um não-eu); uma debreagem espacial (opondo um não-aqui ao lugar da enunciação); uma debreagem temporal (ao postular um não-agora que é um tempo distinto do tempo da enunciação).

Quanto à debreagem actancial, Greimas e Courtés (s/d, p. 95) afirmam que, inicialmente, é preciso esclarecer que o sujeito da enunciação é o produtor do enunciado - mas nunca se manifesta no interior desse discurso enunciado – ele é sempre implícito e pressuposto:

Nenhum “eu” encontrado no discurso pode, assim, ser identificado como o sujeito da enunciação propriamente dita: ele é apenas um simulacro construído, sujeito de uma enunciação antiga e citada e, como tal, observável em sua incompletude, em seus processos e suas transformações. (BERTRAND, 2003, p. 93)

A seguir, tendo por base o horizonte da debreagem, o sujeito enunciador pode retornar à enunciação e realizar a operação da embreagem. A citação acima constitui-se numa prova de que não existe uma embreagem actancial integral.

O sujeito da enunciação instala no discurso ou actantes da enunciação, ou actantes do enunciado, constituindo, assim, dois tipos de debreagem ou duas formas discursivas: debreagem enunciativa e debreagem enunciva.

Greimas e Courtés (s/d, p. 96) explicam a debreagem enunciativa pelos discursos geralmente subjetivos, em 1ª pessoa, que exemplificam a enunciação-enunciada. Estabelecendo, além dos traços metonímicos, uma ligação metafórica, é, pois, fundada na similaridade – na equivalência que o simulacro mantém com a

enunciação pressuposta. Já a debreagem enunciva corresponde aos enunciados propriamente ditos, julgados objetivos, de 3ª pessoa. Então o enunciado liga-se à enunciação de forma metonímica, em relação de parte pelo todo.

Também os dois semioticistas anteriormente citados (s/d, p. 96), reconhecem as debreagens de 2º grau ou 3º grau – debreagens internas - que constituem simulacros de diálogos nos textos, dando voz a atores já inscritos no discurso, ao mesmo tempo que pressupõem interlocutores. Frequentes nos discursos figurativos de caráter literário, produzem efeito de referencialização: instalados no interior da narrativa, dão a impressão de que essa narrativa constitui a “situação real” do diálogo, e vice-versa.

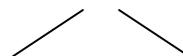
Greimas e Courtés (s/d, p. 98) definem a debreagem espacial como

um procedimento que tem por efeito expulsar da instância da enunciação o termo *não-aqui* da categoria espacial e lançar assim, ao mesmo tempo, os fundamentos tanto do espaço “objetivo” do enunciado (*o espaço do alhures*) quanto o espaço original – que só é reconhecível como pressuposição tópica – da enunciação.

Já a debreagem temporal constitui-se em

um processo de projeção, no momento do ato de linguagem, fora da instância da enunciação, do termo *não- agora*, e que tem por efeito instituir de um lado, por pressuposição, o tempo *agora* da enunciação, e, do outro, permitir a construção de um tempo “objetivo” a partir da posição que se pode chamar *tempo de então*. Considerando o tempo de então como um tempo zero, e aplicando, a partir disso, a categoria topológica

concomitância/não-concomitância



anterioridade/posterioridade

é possível construir um modelo simples do tempo enuncivo que, enquanto sistema de referência, permitirá localizar os diferentes programas narrativos do discurso.” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 97)

Bertrand (2003, p. 93) observa que uma embreagem total, pura, é impossível, já que não se pode apagar todas as marcas do discurso, o que equivale dizer que sempre permanecerão no discurso embreado marcas discursivas da debreagem anterior. Assim, a embreagem pode ser vista como quando o sujeito da

enunciação denega o *não-eu* visando ao retorno à fonte da enunciação. Bertrand exemplifica que a criança, na fase de aquisição da linguagem, começa pelo universo do “ele”, já que as pessoas se referem a ela na terceira pessoa. Também nas estórias, no mundo que lhes é apresentado, descobrem inicialmente o mundo objetivado, separado de si mesmas que, não inclui o “eu”. Apenas num segundo tempo o eu aparecerá e será dominado.

Para concluir, com a embreagem podem-se criar efeitos de mentira ou de falsidade, de irrealidade ou de ficção, de distanciamento da enunciação e, da mesma forma que na debreagem, temos embreagens actorial, espacial e temporal. Também podemos distinguir os dois tipos de embreagem: enunciva e enunciativa.

Vale ainda considerar que existem determinadas modalidades chamadas epistêmicas. Tais modalidades exprimem a relação que o sujeito cognitivo mantém com o objeto de conhecimento sob a forma de juízo que faz a respeito dele.

Segundo Fiorin, (1990, p. 48), “não se usam aleatoriamente esses diferentes tipos de recursos. Seu emprego faz parte da arquitetura do texto com vistas a produzir determinados efeitos de sentido”.

1.3.2 Relações entre enunciador e enunciatário

Um ato de comunicação tem por finalidade última persuadir o outro, fazendo-o aceitar aquilo que lhe é comunicado. Por isso, um ato de comunicação é um ato de manipulação, em que se instaura um jogo complexo capaz de levar o enunciatário a crer naquilo que lhe é transmitido pelo enunciador (BARROS, 1988, p. 137).

Entende-se por enunciador o destinador-manipulador que tem como responsabilidade enunciar os valores do discurso, exercendo o fazer persuasivo, capaz de levar o destinatário sujeito, seu enunciatário, a crer e a fazer, cabendo a este o fazer interpretativo. Daí podermos dizer, usando as palavras de Barros (1988, p. 137) que persuasão e interpretação se realizam no e pelo discurso.

Nesse jogo de manipulação, marcado por pistas que o sujeito da enunciação deixa no discurso enunciado, dois aspectos merecem análise: o contrato que se estabelece entre enunciador e enunciatário e os meios empregados na persuasão e na interpretação.

O enunciador, ao construir o discurso, usa de dispositivos veridictórios, espalhando pistas que deverão ser descobertas e analisadas pelo enunciatário. Assim, por meio do contrato de veridicção, determinam-se as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso, secreto. Segundo Barros (1990, p. 64), “O discurso constrói sua verdade”, ou seja, “o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas fabrica discursos que criam efeitos de verdade ou de falsidade, que parecem verdadeiros ou falsos e como tais são interpretados” (BARROS, 1990, p. 64).

1.4 PRAXIS ENUNCIATIVA

1.4. 1 Intertextualidade e Interdiscursividade

A russa Kristeva foi a responsável por colocar em voga nos anos 1960, no ambiente do estruturalismo francês, o conceito de intertextualidade. Fiorin (1994, p. 30) refere-se ao conceito de intertextualidade como “um processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”.

Corroborando o ponto de vista do filósofo da linguagem russo, Mikhail Bakhtin, Fiorin (1994, p. 30) observa que tanto a intertextualidade como a interdiscursividade concernem não só à questão das vozes, como também à questão do discurso bivocal: sob um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro.

O autor (1994, p. 30-31), ao descrever os três processos que ele reconhece como intertextuais, revela que a citação pode tanto confirmar como alterar o sentido do texto citado. Na alusão, são reproduzidas construções sintáticas em que há a substituição de algumas figuras por outras, sendo que todas mantêm relações

hiperonímicas com o mesmo hiperônimo, ou são figurativizações do mesmo tema. Já a estilização, que pode manter relações polêmicas ou contratuais com o texto estilizado, consiste na reprodução de um conjunto dos procedimentos do “discurso de outrem”, ou seja, do estilo do outrem. Estilos são recorrências formais que produzem efeitos de sentido de individualização tanto no plano do conteúdo, como no da expressão.

Por interdiscursividade, Fiorin (1994, p. 32) entende os processos – de citação e alusão - em que são incorporados percursos figurativos e/ou temáticos de um discurso em outro. Na citação, repetem-se idéias, ou seja, percursos temáticos e/ou figurativos de outros. Na alusão, há a incorporação de temas e/ou figuras de um discurso que servirá de contexto para a compreensão do discurso que foi incorporado.

Conforme Fiorin (1994, p. 35):

A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta.

A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso.

1.4.2. Práxis enunciativa

Segundo Bertrand (2003, p. 84-85), como a teoria semiótica olhava com desconfiança para a enunciação (pelo receio de reencontrar a subjetividade psicológica), foi preciso, dentro da atividade enunciativa, para fortalecer o discurso em ato, voltar as buscas na tentativa de identificar o que é a práxis social e cultural da linguagem. Fortaleceu-se a idéia, no âmbito do projeto semiótico, de que a questão é que se deve manter na realidade do objeto textual a construir, localizando e desvendando aquilo que comanda o exercício do discurso, por ser nesse espaço que encontramos a força regente do uso. Para essa questão voltou-se Greimas em toda sua obra, o que permite dizer que “o uso tem, pois, um estatuto conceitual fortemente firmado na semiótica, mantendo vínculos com os conceitos de sistema e de história de um lado, e com o conceito de fala de outro” (BERTRAND, 2003, p. 85).

Greimas, na semântica estrutural, estabelecia

claramente a relação entre a disponibilidade do sistema (a infinidade das combinações possíveis entre as unidades mínimas de sentido) e o que se atualiza em um outro estado da língua (as significações efetivamente realizadas): “Nenhuma língua esgota sua combinatória teórica, [...] ela deixa uma margem de liberdade mais que suficiente às manifestações ulteriores da história. (BERTRAND, 2003, p. 85-86)

Para uma melhor análise dessa problemática, retomemos Hjelmslev por ter sido ele quem propôs a substituição do conceito de Saussure de *fala* pela de *uso*, que na dicotomia língua/fala foi rebatizada por ele como esquema/uso:

A fala remete exclusivamente ao exercício livre e individual da língua, apresentado como promessa de uma criatividade indefinida, enquanto o uso remete, ao contrário, às práticas pouco a pouco sedimentadas pelos hábitos das comunidades lingüísticas e culturais ao longo da história. (BERTRAND, 2003, p. 86)

Portanto, há um relativo cerceamento da manifestação, considerando as possibilidades oferecidas pela estrutura: se a estrutura semântica permanece aberta, o seu fechamento ocorre através da história que lhe fecha as portas “a novas significações contidas como virtualidades da estrutura da qual participa” (BERTRAND, 2003, p. 86).

No sistema da língua são depositados produtos de uso – configurações já prontas, blocos pré-moldados -, de que se utiliza o discurso social. Por isso, Bertrand (2003, p. 86) afirma que o que define o uso é a utilização da estrutura de significação e que ele, segundo Greimas, “designa a estrutura fechada pela história”. E o cerceamento de nossa condição de *homo loquens* é fundamentado pelas imposições *a priori* das categorias morfossintáticas e pelos limites, de ordem sócio-cultural, impostos por elementos que moldam e modelam a previsibilidade e as expectativas de sentido, como hábitos, esquemas, gêneros, fraseologia e ritualizações. Como resultado, um aparente paradoxo que Bertrand (2003, p. 87) assim descreve: se se institua “o sistema como um conjunto fechado de regras e a fala como o exercício soberano de uma liberdade”, ao invés de uma dicotomia, uma “tricotomia” quando o locutor, para uma comunicação eficiente, insere os produtos de uso entre a fala e o sistema.

De tudo isso se depreende que a enunciação individual é dependente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e, que, por isso, tornaram-

na possível, já que a história possibilitou a sedimentação das estruturas significantes que determina todo ato de linguagem:

Há sentido “já-dado”, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos, controlado pelas codificações dos gêneros e das formas de expressão que o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, repete ou, ao contrário, revoga, recusa, renova e transforma. O impessoal da enunciação rege a enunciação individual e esta às vezes se insurge contra ele. (BERTRAND, 2003, p. 87-88)

Há que se considerar que a fala, “idealizada como livre”, na verdade se cristaliza com o uso e nele se fixa, configurando-se como novas formas estereotipadas, que passarão a ser outras formas de “socialização da linguagem”. Se a enunciação revoga os produtos de uso, pode dar lugar a práticas inovadoras, que ao criar relações semânticas novas, criam também significações inéditas. No entanto, se forem assumidos pela práxis coletiva, poderão cair no uso, também se sedimentando. Antes de se desgastarem e serem revogados serão convocáveis pela enunciação. E a escrita literária, associa esses dois movimentos, tensionada entre a conservação e a renovação das formas, conforme ilustra Bertrand referindo-se ao componente passional:

as lexicalizações passionais, depositadas na língua pela história e pelo uso, oferecem estruturas de acolhimento para os estados de alma efetivos, conferindo-lhes estatuto, sentido e valor. Esses estados de alma, e com eles os sujeitos passionais que os incorporam, tomam forma através do crivo léxico-cultural que a língua lhes propõe. Essa dialética da práxis (sedimentação/ inovação) questiona pois, prioritariamente, a espessura cultural do sentido. (BERTRAND, 2003, p. 86)

Pode-se, pois, concluir, conforme Bertrand (2003, p. 88-89) que, se dupla crítica da Semiótica tinha por base o “sujeito” e a “realidade”, o que se percebe, depois do exposto, é que se pode dizer que a linguagem se manifesta e o sujeito se constitui pelo exercício individual da fala determinado sim, pelo seu uso social.

É o que percebemos na leitura do conto “O monstro” pois, ao construir o texto literário, o enunciador não deixa de dialogar com diversos tipos de discurso cristalizados nas linguagens, mas revigora-os esteticamente, possibilitando-nos apreender significações inéditas por meio de seu modo insólito de narrar.

2. O CONCEITO DE PAIXÃO EM SEMIÓTICA

A modulação dos “estados de alma” se desenvolve paralelamente à transformação dos “estados de coisas. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 14)

Citando o *Petit Robert*, Bertrand (2003, p. 360) explica a paixão como “todo estado ou fenômeno afetivo” ou mais precisamente “estado afetivo e intelectual muito forte, capaz de dominar a vida do espírito, pela intensidade de seus efeitos, ou pela permanência de sua ação”.

Já na Grécia antiga, as paixões constituíram foco de interesse dos filósofos. Entre eles, destaque para Aristóteles que, em seu livro a *Retórica - II*, dedicou-se às paixões, buscando classificá-las e/ou agrupá-las (ARISTÓTELES, 2003, p. XL-XLI).

Fiorin (2007, p. 9), no artigo “Semiótica das Paixões: o Ressentimento”, observa que a palavra paixão origina-se de *pathos* (que deriva por sua vez de *paschein*). Dentre as várias acepções do termo, duas merecem destaque, segundo o autor: a que se liga ao passional e a outra que se liga ao patológico. Afirma ainda que a fronteira que separa essas duas concepções é muito frágil e varia de acordo com as épocas e com as civilizações. “Como o *pathos* se opõe ao *logos*, na Antigüidade, a paixão abarcava a morte, a desarmonia, a loucura, o caos, enquanto a lógica ligava-se à vida, à harmonia, à razão e ao equilíbrio”.

No que diz respeito aos estudos semióticos, o universo passional foi por um bom tempo esquecido. Segundo Bertrand (2003, p. 357), o estudo das dimensões pragmática e cognitiva dos discursos deixava a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões na sombra, como um vazio a preencher. Assim, apesar de ocupar lugar essencial nos discursos, o estudo das paixões foi introduzido de forma progressiva e prudente no universo de estudos da Semiótica para que não saísse de seu campo de estudos: as linguagens.

Foram as pesquisas sobre as modalizações, afirma Bertrand (2003, p. 358), que direcionaram Greimas rumo ao universo das paixões, fazendo com que a

dimensão passional emergisse a partir da semiótica da ação, considerando-a na sua dimensão sintática. Daí começa a haver a reabilitação do sujeito de estado. Não podemos nos esquecer de que ele se constituía um problema para a Semiótica, pois, de acordo com Bertrand (2003, p. 357), “o engajamento da subjetividade nas paixões convida espontaneamente a análise a acompanhar a psicologia e a sair de seu campo de pertinência”.

Devemos lembrar que os estudos das paixões interessam à Semiótica, “não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos ‘reais’, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem” (BERTRAND, 2003, p. 358).

A importância do sujeito de estado para os estudos das paixões deve-se ao fato de ele ocupar um lugar de destaque na confluência das duas relações entre actantes. Relações transitivas, que ligam sujeito a objeto, e relações comunicativas, entre destinador e destinatário. Se é sujeito, está em processo de junção (conjunção e disjunção) com o objeto-valor; se é destinatário, relaciona-se com o destinador. Isso explica os laços afetivos e passionais que o sujeito de estado mantém tanto com o destinador (que o torna sujeito), como com o objeto a que está relacionado por junção.

A modalização do ser descreve o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito – descreve as relações existenciais e, como decorrência, define o estatuto do sujeito de estado.

Portanto, o estudo semiótico das paixões se assenta sobre as modalidades que definem reciprocamente o estatuto do sujeito e do objeto. A paixão aparece como um excesso em relação a uma estrutura modal.

Citando Barros, (1988, p. 62) para “explicar as paixões é necessário recorrermos às relações actanciais e aos percursos narrativos para determinarmos o sujeito que quer ser, o objeto do seu desejo, o sujeito em que o outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem”.

Se, em 1993, Greimas e Fontanille, ao publicar *Semiótica das Paixões* deram destaque ao universo sensível com suas configurações passionais, com ênfase no problema da continuidade, no entanto, não formalizaram muitas ferramentas conceituais. Somente em 2001, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg conseguiram grandes avanços no que diz respeito aos elementos contínuos na construção do

sentido. Com os estudos tensivos do universo afetivo, garantiram à teoria semiótica um sólido alicerce conceitual capaz de tratar o texto como um processo.

Há duas abordagens semióticas para a problemática das paixões:

- uma – **a do agir e do sofrer** -, fundamentada na dimensão sintática, no sentido semionarrativo, na qual a dimensão passional surge a partir da semiótica da ação. Dela são adeptos A. J. Greimas e J. Fontanille. A semiótica do agir, ainda de acordo com Bertrand (2003, p. 361), permite identificar o lugar, reconhecível no discurso, de uma semiótica do sofrer. O sofrer interpretado como uma modulação dos estados do sujeito, provocados pelas modalidades investidas no objeto (invejável, odiável, temível, etc.), que definem, problematizando-o, “o ser” do sujeito;

- outra – **a da razão e da paixão** -, enraizada na atividade do discurso, é fundamentada no estatuto particular do sujeito da paixão, oponível ao sujeito do julgamento. Reativa a categoria tópica paixão/razão, renovando sua descrição, enraizando-a na atividade do discurso. Como representante dessa vertente temos J. C. Coquet.

Nas palavras de Bertrand (2003, p. 378),

A paixão, submetida à inerência do corpo e do mundo sensível, procede do não-sujeito: o passional predica, mas falta-lhe o julgamento que transforma a predicação em uma asserção assumida e refletida. A paixão se opõe então à razão, ou seja, ao domínio do sujeito, quando o “irrefletido é compreendido e conquistado pela reflexão”.

Barros (1988, p. 61), retomando os primeiros estudos de Greimas sobre as paixões, observa que tais estudos se fazem, de início, quase que exclusivamente, em termos de sintaxe modal, ou seja, de relações modais e de suas combinações sintagmáticas. São quatro as modalidades com que a semiótica trabalha:

- o querer, o dever, o poder, o saber, que nada mais são que valores modais que determinam os enunciados de estado (o ser) e também os enunciados de fazer (fazer);

- o fazer que modaliza o fazer (fazer-fazer) e, como consequência, todas as outras modalidades do fazer: fazer-querer, fazer-crer; fazer-saber;

- podem também combinar-se entre si: querer-saber ou

- modificarem-se a si próprios: querer-querer.

Como à existência modal do sujeito estão relacionados os seus estados de alma, é necessário seguir o percurso do sujeito, aqui entendido como estados passionais tensos-disfóricos ou relaxados-eufóricos. Desses arranjos modais são resultantes as paixões simples e as complexas.



(BARROS, 1988, p. 69)

As paixões simples, também chamadas de paixões de objetos, são resultantes de um arranjo modal da relação sujeito-objeto não pressupondo um percurso modal e passional anterior. Decorrem da modalização pelo /querer-ser/. É o caso da avareza e da ambição.

Já as paixões complexas são resultantes de várias organizações de modalidades que constituem configuração patêmica e que desenvolvem percursos. Elas apresentam um estado inicial denominado espera (é um estado tenso-disfórico de disjunção) que pode ser simples ou fiduciária. A espera é simples quando, mesmo desejando estar em conjunção ou disjunção com o objeto, o sujeito não faz nada para que isso aconteça. Portanto, o sujeito de estado não quer ser o sujeito da ação responsável pela transformação. O programa narrativo da espera simples é dessa forma representado:

$S1 \text{ querer } [S2 \rightarrow (S1 \cap Ov)]$ (BARROS, 1988, p. 63).

Já na espera fiduciária, a relação estabelecida entre o sujeito do estado e o sujeito do fazer fundamenta-se na confiança, no /crer/ com o simulacro que constrói. Ou seja, atribui-se ao sujeito do fazer um /dever-fazer/. Esse contrato, na maioria das vezes, não é verdadeiro e o sujeito do fazer não se sente obrigado a fazer. O programa narrativo da espera fiduciária representa-se deste modo:

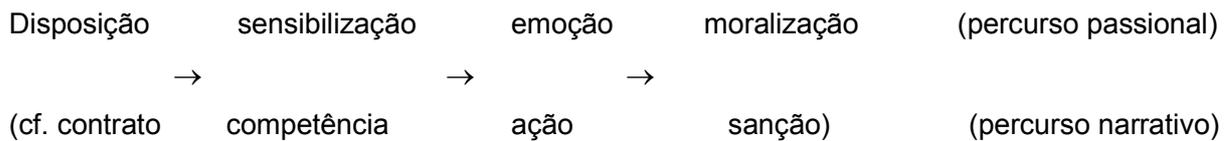
$S1 \text{ crer } [S2 \text{ dever } \rightarrow (S1 \cap Ov)]$ (BARROS, 1988, p. 64).

Segundo Barros (1988, p. 64), a contrapartida da espera são a satisfação e a confiança, que são estados relaxados e eufóricos de conjunção; ou a insatisfação e a decepção, são estados intensos e não-eufóricos de não-conjunção, decorrentes da conjunção ou disjunção do sujeito com o objeto-valor desejado.

Fiorin (2007, p. 5-6) explica que as paixões se distinguem, também, por uma temporalidade, por uma aspectualização e por uma modulação tensiva. Por uma temporalidade, estão ligadas ao passado as seguintes paixões: o arrependimento, o remorso e o lamento; voltam-se outras para o presente – desdém, veneração, estima; e outras se lançam para o futuro, como a esperança, a preocupação e o temor. Por uma aspectualização, temos as paixões da ira, que é pontual e o ódio que é durativo. Já uma modulação tensiva, indica que a diferença entre a alegria e a exultação é de intensidade; o horror é intensa e o ressentimento é extensa.

Afirma Bertrand (2003, p. 373-374) que “Não há paixão solitária. Cada interlocutor modula e adapta seu discurso em função da previsibilidade do esquema passional de seu parceiro. Nesse sentido, a paixão comanda as estratégias intersubjetivas”.

E continua o semiótico afirmando que há um modelo de previsibilidade para o percurso passional canônico que se desenvolverá em um esquema, o percurso do “ser” que se juntará e se entrelaçará ao percurso do “fazer”, de forma que a uma semiótica do agir (a narratividade) se integra uma semiótica do sofrer (a dimensão passional). É assim que, recorrendo a Greimas e Fontanille, em *Semiótica das Paixões*, Bertrand (2003, p. 374) aponta as quatro seqüências canônicas para o percurso passional que têm suas correspondentes no percurso narrativo:



Vejamos como se compreendem as quatro fases da seqüência canônica:

- disposição: corresponde ao estado inicial, ou seja, a disposição do sujeito para acolher determinado efeito de sentido passional, indicando o caráter do sujeito. É a *disposição afetiva de base* que determina a relação do corpo sensível com o seu ambiente;

- sensibilização; fase em que há intensificação da categoria tímica procedendo da aspectualização. A timia, que se articulava de forma positiva, a eu-foria, ou negativa, a dis-foria, ou em uma vertente neutra, a a-foria, no nível das estruturas profundas, e subtendia a modalização do ser, agora aqui postula uma categoria primitiva de tensividade (intensivo vs distensivo), que será analisada em nível superficial como aspectualização.

A aspectualização é responsável pelas categorias do acabado e do não acabado, do incoativo, do durativo, do iterativo, do terminativo. Assim, a dimensão passional, segundo Bertrand (2003, p. 371) articula uma estrutura modal e uma estrutura aspectual que a sobredetermina. Bertrand exemplifica a manifestação da estrutura aspectual por meio da distinção entre *impulsividade* e *obstinação*. A

impulsividade pode ser vista como o “caráter” do que age sob o impulso de movimentos espontâneos, irrefletidos ou mais fortes que sua vontade (aponta para a intensidade do aspecto incoativo (o impulsivo começa) e o aspecto iterativo (ele começa sempre); já a *obstinação* caracteriza o sujeito que quer fazer e faz, mesmo sabendo que a conjunção a que ele visa pode não se confirmar. Apesar dos obstáculos, a resistência alimenta a sua vontade, aparecendo a tenacidade ao modo da duratividade (aquele que se apega de maneira duradoura a um modo de agir);

- emoção: momento da crise passional que prolonga, atualiza a sensibilização, correspondendo ao momento da patemização propriamente dita, que manifesta o discurso passional;

- moralização: corresponde à sanção, quando se avalia a paixão qualitativamente em boa ou má, formando taxionomias conotativas que se ligam a formas culturais; quantitativamente, entre o excesso e a insuficiência.

O espaço comunitário avalia profundamente a configuração passional, selecionando-a como tal. O actante social, o Destinator coletivo exerce o papel de regulador. Um regulador social que determina a medida da circulação dos valores e a seleciona.

Em nosso trabalho, a paixão do poder tem grande importância. Nesse aspecto, no próximo tópico faremos referências a essa paixão, tendo como foco um verbete de Elisabeth Rallo Ditché que consta do *Dictionnaire de passions littéraires* (2005, p. 266-278).

2.1 A PAIXÃO DO PODER

Na Introdução do dicionário *Dictionnaire de Passions Littéraires*¹ (RALLO DITCHE e FONTANILLE, 2005, p. 5), referem-se ao sentido que o pensamento ocidental atribui ao conceito de paixão: “um conjunto de afetos variados e

¹ A tradução das paixões do poder, da cólera, do ciúme e da vingança, constantes no dicionário citado, foi de responsabilidade da Professora Mestra Valeska Virgínia Soares Souza.

freqüentemente flutuantes, [...] variáveis de acordo com a época, afetos cujo modo é intenso, mas incontrolável pela razão.

Nesse mesmo dicionário (2005, p. 266- 278), Elisabeth Rallo Ditché é responsável pela escritura do verbete “poder”. A autora observa que a paixão do poder merece um estudo à parte por ser específica e por ter inspirado tanto a literatura como a arte em geral.

Rallo Ditché (2005, p. 266) afirma, baseando-se em Hobbes², que o desejo de poder define a humanidade, constituindo-se como um desejo perpétuo que se prolonga até a morte. Esse desejo coletivo transforma-se em paixão quando ocupa o ser humano de forma exclusiva e decisiva, fazendo com que ele coloque tudo em jogo para conquistá-lo. Um jogo muitas vezes perverso com o outro, que é transformado em imagem de valor para o sujeito. Por isso, o objeto se transforma em vítima e é manipulado e subjugado.

Rallo Ditché (2005, p. 267) salienta que o poder exige estratégias e condutas próprias e peculiares, que precisam ser adaptadas sendo, muitas vezes, necessário recorrer à violência, no caso de fracasso das estratégias de persuasão. Daí a necessidade de criação de estratégias, o que confirma ser a paixão do poder aliada à razão e à astúcia.

O despertar passional pode acontecer precocemente e se instalar na duração. A autora (2005, p. 268) questiona o que se passa quando se quer o poder: “o objeto do poder [...] é cobiçado porque, fora do alcance, de início, ele pertence a um espaço utópico, já que se deseja o espaço de um outro que é preciso obter”. E o objeto que vai simbolizar o poder torna-se propriedade daquele que o conquistou.

Aquele que deseja o poder, em princípio se imagina capaz de exercê-lo, mas não é obrigado a fazer tudo que pode e, de certa forma, seu poder efetivo será limitado, primeiramente pela realidade, pois há coisas que o poder não pode obter,

² HOBBS, Thomas (1588-1679) Filósofo e cientista político inglês. Sua obra-prima é *Leviatã*. Marilena Chauí cita em seu livro *Desejo* (CHAUÍ, 1993, p. 53), o fragmento do referido autor: “ Não existe fim último (*finis ultimus*) nem sumo bem (*summum bonum*) de que se fala nos livros dos antigos filósofos morais. E ao homem é impossível viver quando seus desejos chegam ao fim, tal quando seus sentidos e imaginação ficam paralisados. A felicidade é um contínuo processo do desejo, de um objeto para o outro, não sendo a obtenção do primeiro senão o caminho para a obtenção do segundo. Sendo a causa disso que o objeto do desejo humano não é apenas gozar uma só vez, mas garantir para sempre os caminhos de seu desejo futuro (...) Assinalo, assim, em primeiro lugar, como tendência geral de todos os homens, um perpétuo e irrequieto desejo de poder e mais poder, que cessa apenas com a morte”.

sobre as quais ele nada pode. Entretanto, imaginamos poder exercer um poder ilimitado e, mesmo antes de nós o termos, já o exercemos pela imaginação. Em determinado momento, as potencialidades do indivíduo se transformam em atos. Segundo Rallo Ditché (2005, p. 268), isso se processa assim: o ambicioso se lança na ação, exerce seu ódio e sua vontade de dominação. Quando o sujeito passional manifesta ao outro sua paixão, esta será avaliada e julgada, e esse julgamento do outro torna-se essencial para o apaixonado pelo poder: se é rejeitado, suas estratégias não foram eficazes; se é aprovado, está em vias de triunfo.

Podemos, portanto, de acordo com as reflexões de Rallo Ditché, assim descrever o percurso canônico da paixão do poder:

Despertar da paixão → ação → ódio e domínio → avaliação e julgamento.

Afirma Rallo Ditché (2005, p. 268) que o homem do poder é um ser semiótico complexo por abrigar várias paixões. Tal pensamento é corroborado por Fiorin (2007, p. 14) que afirma que, na língua, as paixões recobrem-se umas às outras, sendo difícil distingui-las entre si, pois podendo misturar-se, confundir-se”.

Rallo Ditché (2005, p. 267) descreve a paixão do poder, na sua condição de jamais saciada. Constitui-se ela naquele desejo que queima a fogo baixo podendo ser cotidiana e privada, degenerando-se freqüentemente em uma paixão incontrolável, que leva a todos os excessos. Daí poder tornar-se um jogo perverso com o outro. Jogo em que outras paixões se transplantam por excesso sobre o exercício do poder, sendo elas a sedução, o desejo de posse e de domínio, a crueldade, o ódio que são tensões da ordem do querer.

Rallo Ditché (2005, p. 269) observa que o desejo de posse do outro é o desejo de dominá-lo, de servir-se do outro e disso tirar prazer. O sujeito do desejo – uma vez que a paixão do poder está do lado do querer – está em excesso: o homem de poder quer fazer dos sujeitos o que ele quer, de forma que os outros se transformem em imagens de querer do sujeito. Eles são suscetíveis de proporcionar satisfação. A paixão do poder é a do perverso, por exemplo, cuja ambição é reinar sobre suas vítimas, manipulá-las até que elas se liguem a ele. A posse torna-se exclusiva, daí ser conhecida como paixão de tomada.

Devido a sua ambição sem limites, o homem do poder é um prisioneiro, um escravo de sua paixão porque não se liberta dela. Coloca em movimento seu próprio desejo, regulando o desejo dos sujeitos a ele submissos e seu desejo o submete: ele está sob a influência do seu desejo, e ele pode ainda ser o homem de seu desejo.

Recorrendo à psicanálise, Rallo Ditché (2005, p. 270) aponta duas estruturas psíquicas que respondem a essa busca de domínio: ou o sujeito é perverso ou ele é obsessivo. No registro perverso, a arma é a sedução. É necessário fascinar, utilizar estratégias, manipular e obter do outro o que se quer. O perverso ativa no outro um desejo latente ou um desejo consciente, mas reprimido em razão da moral ou de um contrato. O outro reconhece o seu desejo no sedutor. Ele pode se tornar mais e mais satisfeito de ser submetido e possuído. Mas se o sujeito dominado resiste, ele pode se vingar e sua ruptura é violenta. Então o perverso vai se sentir perseguido. Para o sujeito obsessivo, o apaixonado por poder exerce sua influência igualmente na ordem do dever. Ele contraria os projetos do outro, argumenta incessantemente, freia toda iniciativa e, sempre que possível, transforma toda relação em prova de força na qual ele procura o gozo. Também não suporta a manifestação de desejo erótico do outro. O projeto é uma verdadeira busca da morte, destilada ou invasora, desesperada ou patética que é o testemunho de sua impotência.

Assim a sedução é uma arma usada por um sujeito do saber, que pode gerar um resultado positivo ou negativo. Consiste, de acordo com Rallo Ditché (2005, p. 271), em modificar o outro em seus primeiros objetivos, fasciná-lo para que o outro o siga naquilo a que se propõe. O sedutor ativa um desejo que já se encontrava no seduzido e que apenas necessitava de expressão. Normalmente o sedutor sabe como agir para seduzir oferecendo o discurso que o outro gostaria de ouvir. Ele detém o poder absoluto sobre sua vítima que, depois de seduzida, não lhe interessa mais. A mudança se impõe para renovar a experiência do poder e saciar a paixão da influência. Conseqüentemente, haverá nova conquista para nova dominação, perpetuando-se, assim, o exercício do poder.

2.2 A PAIXÃO DO CIÚME

Um dos mecanismos básicos desencadeadores da inveja é o ciúme. Mas a chave da Inveja seria mesmo o ciúme? Se buscarmos nossa resposta na psicologia, veremos Quinet (2004, p. 279) afirmando que “o ciúme e a inveja são afetos muito próximos, na medida em que são versões da angústia e põem em jogo o desejo [...] Ambos são manifestações do mal-estar, da falta e do gozo para além do princípio do prazer”.

Segundo Greimas e Fontanille (1993, p. 171), o ciúme é o temor de perder o objeto-valor (= pivô) para um rival em potencial ou imaginário. Pode aparecer de súbito em uma relação intersubjetiva complexa e variável. Tendo como fonte o desejo, os semioticistas reconhecem no ciúme amoroso o desejo de ter que se configura como possessão.

O pensamento dos semioticistas de que tratamos é coincidente com o de Quinet quando este afirma que

No ciúme, o sujeito pensa ter o objeto que preencheria sua falta, não fosse o temor de perdê-lo. O sujeito crê possuir o objeto agalmático, e o afeto de ciúme vem desapossá-lo, fazendo aparecer a falta. Tão logo encontrado, tão logo perdido: o ciúme é o medo de perder o objeto do desejo para um outro, o semelhante. (QUINET, 2004, p. 279)

O ciúme é representado por Fontanille (2005, p. 138-139), pelo triângulo actancial – sujeito ciumento, o objeto do ciúme e o sujeito rival. Para Greimas e Fontanille (1993, p. 172) o ciúme está na interseção de duas configurações: a do apego, que é a relação entre o ciumento e o seu objeto – S1/O, S3; e da rivalidade, que corresponde à relação entre o ciumento e o seu rival – S1/S2. Tais articulações se realizam alternadamente com a rivalidade reforçando o apego e o apego aguçando a rivalidade. Daí resulta a rivalidade como dolorosa e amarga para o ciumento pela perspectiva de perda do objeto; ou o apego gerando inquietação e preocupação, já que o rival é uma ameaça para o sujeito ciumento. A natureza do apego possessivo do ciumento pressupõe a fragilidade de sua confiança.

O triângulo constituído – S1/ S2/ O,S3 – não é, pois, uma adição aritmética de duas relações duais, mas uma interação. O ciumento é um sujeito descrito

como perturbado, solicitado por inteiro por duas relações. No entanto, ele nunca poderá se dar com exclusividade: "preocupado com seu apego quando luta, ele se vê, ao contrário, obcecado pela rivalidade quando ama" (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 173-174).

Conforme Fontanille (2005, p. 123):

o ciúme é uma paixão infeliz: o sujeito enciumado não sabe a que outro dedicar-se, de um lado o objeto enciumado, no caso de amor, é o objeto de uma perseguição, e de outro, o rival é conduzido a desenvolver estratégias de proteção e de defesa, bem como ao seu corpo defensor. (FONTANILLE, 2005, p. 123)

Explicam Greimas e Fontanille (1993, p. 171-172) que, sendo o percurso passional do ciúme uma função de relações duais entre três actantes, caso não tenha ocorrido a junção do rival com o objeto, o sujeito ciumento pode vigiar o outro, frustrar suas abordagens, ou desviar o rival do objeto, para excluí-lo. Porém, nada poderá o ciumento fazer com o rival, caso o acontecimento seja captado tardiamente, a não ser vingar-se.

Greimas e Fontanille (1993, p. 180) afirmam que o ciumento sofre por "ver o outro fruir" ou "teme perder". Qualquer espetáculo observado pelo ciumento entre S2/ O, S3, apresentar-se-á como o da junção entre ambos, ou seja, do rival com o objeto, sendo o ciumento excluído dessa relação de junção. Portanto,

o observador do ciúme será efetivamente um "espectador", isto é, observador cujas coordenadas espaço-temporais referem-se às do espetáculo que lhe é oferecido, mas que não pode, em caso algum, figurar como ator nessa mesma cena. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 181)

Fontanille (2005, p. 138-139) formaliza o esquema passional canônico do ciúme em uma dimensão sintática autônoma que compreende as seguintes fases:

constituição → *disposição* → *patemização* → *emoção* → *moralização*

a- *constituição* do sujeito apaixonado: é definida pelo abalo e a inquietude de seu estilo rítmico. Segundo Fontanille (2005, p. 139), é um momento de vacilo havendo o comprometimento da relação com o objeto, quando se forma potencialmente a sombra de um rival. Toma a inquietude, pois, a forma ou de sombra, ou de receio, ou de desafio, ou de preocupação. Explicando: de sombra quando o ciumento se fixa

sobre a presença do rival; de receio, quando presente a perda do objeto; de desafio quando o ciumento prefigura o encontro do rival e do objeto; e de preocupação quando centrada naquilo que está em jogo e também quando o apego é possessivo. Instala-se o sofrimento pela suspeita e também há o enfraquecimento da confiança;

b- disposição onde se define sua competência e instala a suspeita e a competição aberta com o rival. Explica Fontanille (2005, p. 140) que se dá, nesse momento, a inquietação como uma preocupação obsessiva, porque o desafio e o receio são transformados em certeza, em sombra, daí a competição com o rival ser aberta. Por ser a suspeição uma figura cognitiva, mesmo estando ela ligada à inquietude, ela já engaja um percurso cognitivo da busca. Se um menor detalhe é sintoma de tudo, aqui há a acumulação de detalhes, o que leva o enciumado a se lançar na busca da verdade;

c- patemização é a fase descrita por Fontanille (2005, p. 142-143) como a instalação do pivô passional propriamente dito. Aqui a exclusividade coloca o rival e o objeto dentro e o sujeito enciumado fora. É o lugar de todas as manipulações que pode funcionar como uma provocação, uma confissão ou uma tortura moral premeditada. Daí a cena poder ser imaginária ou efetiva, verdadeira ou mentirosa, encenada ou surpresa;

d- emoção que se constitui na manifestação pública do estado afetivo induzido. Para Fontanille (2005, p. 142) agora não há incertezas: a dor é certa, pois é decorrente do espetáculo da disjunção e da traição;

e- moralização é o modo por meio da qual, segundo Fontanille (2005, p. 143), o sujeito apaixonado restabelece o espaço social, as normas e os usos em curso. O sofrimento que aqui se instala é decorrente da certeza, porque sanciona o fracasso do enciumado, o fim decepcionante da prova. Também porque o enciumado faz uma releitura do percurso pelo qual passou. Por isso, a amargura de seu sofrimento.

Fontanille (2005, p. 131-132) observa que no processo do ciúme, a cena de conjunção entre rival e objeto apresenta duas faces: o desejo do sujeito se reúne em dor e em alegria, uma alegria representada, uma dor provada, mas essa distinção é frágil. Segundo o autor

a dor (do sujeito) é representada através do encontro do rival e do objeto, e a alegria (do rival e do objeto) é provada (pelo sujeito). Essa combinação indissolúvel, ambivalente, entre a alegria e o sofrimento, entre colocar em cena e provar (entre a representação e a presentificação) é sem dúvida a chave da fascinação que exerce a cena proibida no ciúme. (FONTANILLE, 2005, p. 132)

É importante frisar que a paixão do ciúme só tem um ponto final quando um dos elementos é eliminado.

E, finalmente, tentando responder à pergunta proposta na introdução da paixão em estudo, melhor será deixá-la em aberto e, apenas, refletirmos sobre a distinção feita por Klein entre inveja e ciúme:

A inveja é o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável – sendo o impulso invejoso o de tirar este algo ou de estragá-lo. Além disso, a inveja pressupõe a relação do indivíduo com uma só pessoa e remonta à mais arcaica e exclusiva relação com a mãe. O ciúme é baseado na inveja, mas envolve uma relação com, pelo menos, duas pessoas; diz respeito, principalmente, ao amor que o indivíduo sente como lhe sendo devido e que lhe foi tirado, ou está em perigo de sê-lo, por seu rival. (KLEIN, 2006, p. 212).

3. “O MONSTRO”: A CRÍTICA SOBRE A OBRA

Sérgio Sant’Anna, inteligente demais para produzir meras historinhas, prefere mergulhar nas infinitas possibilidades da palavra escrita em busca de um mínimo de verdade. E com raro talento. (Caio Fernando Abreu)

Sérgio Sant’Anna nasceu no Rio de Janeiro em 1941, mas foi formado intelectualmente em Minas Gerais, onde viveu nos anos 1960. Segundo Carlos Herculano Lopes (2008, p. 4), ainda estudante da UFMG, fez parte da lendária Geração Suplemento³. Seu primeiro livro é *O sobrevivente* de 1969. Com a publicação desse livro, foi convidado a participar do *International Writing Program* da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Em 1975 publicou seu primeiro romance *Confissões de Ralfo. Uma autobiografia imaginária*⁴. Recebeu o Prêmio Jabuti pela obra *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de 1982, e por *Amazona*, de 1986. Ganhou ainda por duas vezes o prêmio *Status* de literatura.

Em 2008 foi agraciado com o “Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura” pelo conjunto da obra. Atualmente está escrevendo um novo romance pela sua participação como integrante do projeto Amores Expressos⁵.

Um dos maiores escritores brasileiros da atualidade, tendo publicado poesia, peças de teatro, novelas e romances, Sérgio Sant’Anna se considera primeiramente um contista, como revela em uma entrevista concedida a Tacilda Aquino, publicada primeiramente no *Jornal do Cerrado* da Universidade Estadual de Goiás (25/02/2007). Nessa entrevista, o autor observa:

Eu gosto mais de escrever contos, porque estão mais de acordo com certas experimentações com a linguagem que gosto de fazer. Gosto também de histórias de tamanho médio, e atualmente rascunho uns três que têm esse formato. Aliás, publiquei dois livros com esse formato de histórias de tamanho

³ A Geração Suplemento gravitava em volta de Murilo Rubião e dela faziam parte também Adão Ventura, Duílio Gomes, Jaime Prado Golveia, Luciene Samôr e Márcio Sampaio, entre outros.

⁴ Sua obra é constituída também pelas seguintes publicações: *Notas de Manfredo Rangel (A respeito de Kramer)*, (1973), *Contos e Simulacros* (1977), *A tragédia brasileira* (1987), *A senhorita Simpson* (1989), *Breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *Um crime delicado* (1997) e *Contos e Novelas reunidos* (1997), uma seleção de contos e novelas já publicados com a inclusão de quatro contos inéditos (BONATO, 2003, p.171)

⁵ Esse projeto enviou autores brasileiros para diversos países com o objetivo de levá-los a escrever livros de temática amorosa. Sérgio Sant’Anna esteve em Praga, capital da República Tcheca, em 2007.

médio: *Breve História do Espírito e O Monstro* (SANT'ANNA, *apud* AQUINO, 2007)

Neste capítulo fazemos referência a leituras de alguns estudiosos que se debruçaram na análise do conto “O Monstro”, objeto constituinte de nosso *corpus*, com o intuito de, refletindo sobre elas, podermos estabelecer nossa leitura da obra.

Carmo (s/d, p. 7) considera o texto de Sant’Anna representante da literatura pós-moderna por apreender, de forma categórica e caótica, a representação da condição humana. Sua narrativa invade, segundo o autor, o terreno da mente humana, revelando reflexões de Antenor, o protagonista da história, sobre fatos passados, que voltam em forma de reminiscências: “Há um *time shift* como técnica literária que presentifica de tal modo a ação no tempo, fazendo mesmo o leitor esquecer a petrificação do momento no passado” (CARMO, s/d, p. 7). Essa técnica de contar histórias, segundo Carmo (s/d, p. 7-8), pode parecer banal; no entanto, é uma postura enganadora porque reflete exatamente as reflexões sobre o sentido das coisas - bem minuciosas, miúdas do cotidiano -, de forma que o texto se faz linguagem. Assim a leitura do texto, cria a impressão de que estamos frente a uma entrevista “real”, sensação que se prolonga até o final da narrativa. No entanto, o discurso está longe de ser uma mera reprodução, porque “a realidade monta uma farsa, uma ficção, para explicar-se” (CARMO, s/d, p. 9). E finaliza Carmo, afirmando que o narrador

Antenor conquistou a verdade através do domínio do discurso, e a própria categorização do estatuto da ficção se revelou destituída de seus elementos reconhecíveis e elementares, instituindo, assim, uma estratégia de transtorno que põe em conteste a narrativa contemporânea. (CARMO, s/d, p. 10)

Figueiredo (2008, p. 1) descreve a literatura contemporânea como aquela que tem a pretensão de representar a realidade, tentando colocar ordem ao caos dos acontecimentos, e de conferir sentido, através do discurso, àquilo que não tem sentido.

Figueiredo (2008, p. 2), ao situar a literatura de Sérgio Sant’Anna no contexto da contemporaneidade, aponta para a crise que aí está instalada no ato de narrar. Conceitua a ficção moderna como metalingüística quando se volta para o ato de narrar reflexivamente, como também o faz Lemos (s/d, p. 9) que a descreve como uma literatura obsessiva por retomar e reelaborar infinitamente seus temas metalingüísticos.

Figueiredo destaca ainda o caráter polifônico da narrativa na contemporaneidade, que utiliza estrategicamente os relatos de primeira pessoa, muitas vezes acrescentando múltiplos pontos de vista a fim de relativizar qualquer certeza. Como consequência, a estudiosa afirma que

nesta vertente da ficção contemporânea, o escritor apresenta-se, então, como aquele que, fazendo literatura, leva o leitor a desconfiar da literatura e do poder de sedução dos que têm autoridade para escrevê-la, questionando, assim, a legitimidade de sua própria voz. (FIGUEIREDO, 2008, p. 2)

Assim a figura do autor é desmistificada, sendo avaliada criticamente, quando se olha de forma desconfiada para a função social da arte, em que o escritor é visto como porta-voz daqueles que não têm voz. Conforme Figueiredo (2008, p. 4), portanto, no final dos anos 1970, a arte vai deixando de lado o seu comprometimento ético e político, como exemplifica a obra de Sérgio Sant'Anna. Suas obras são peças importantes de um jogo em que se transforma a narrativa, que passa a ser uma encenação e também um exercício de poder, como qualquer outro. Continua ela explicando que

na ficção de Sérgio Sant'Anna, o maior domínio da linguagem delimita um campo de poder. *A palavra é uma moeda cujo valor é definido pelo lugar social daquele que fala. Quem dispõe de autoridade do discurso tem a posse de um instrumento de dominação e não de libertação.* (FIGUEIREDO, 2008, p. 4) (grifos nossos)

E a Antenor é dada a autoridade máxima para falar. Segundo Figueiredo (2008, p. 5), quando Sérgio Sant'Anna faz opção pelo personagem-ator, está optando pela literatura enquanto figuração, e o que se percebe é a denúncia do diálogo como simulacro de diálogo: como só o criador fala com o objetivo de seduzir, o que temos é, verdadeiramente, um monólogo. Monólogo, porque ele não espera pela resposta do enunciatário. O enunciador crê num possível pacto estabelecido entre eles. Não espera por questionamentos e objeções e acredita que seu discurso seja o único verdadeiro, portanto, inquestionável.

E é como sedução, também, que a estudiosa aponta para o tema do erotismo, presente na obra, sendo este um campo privilegiado para a problematização da palavra como suporte de todo o arcabouço racionalista da cultura ocidental. O

erotismo se alimenta da tensão entre corpo e linguagem, presença e ausência: não pode prescindir do outro (é preciso existir alguém que sirva de estímulo para a experiência erótica), *mas, ao mesmo tempo, tende a anulá-lo, porque só se realiza plenamente na linguagem, lugar onde o outro se transforma em objeto de um discurso que é articulação racional.* (FIGUEIREDO, 2008, p. 5) (grifos nossos)

O erotismo é, então, também um simulacro, recriado pelo discurso que pode acentuá-lo, ou diluí-lo, convenientemente, devido à racionalidade.

Figueiredo (2008, p. 5) ressalta que, em “O Monstro”, esse jogo de sedução foi conduzido pelos amantes Antenor e Marieta, até culminar com o gesto extremo representado pelo assassinato de Frederica. E o impulso que os levou a matar a jovem que tanto os fascinara é da mesma natureza do impulso que impele à compulsão de narrar, porque, em ambos, o que se vê é o apoderar-se do outro. Tanto que uma das justificativas de Antenor para entregar-se à polícia foi justamente por não admitir que outros suspeitos aparecessem nos jornais como prováveis autores de uma história da qual se diz responsável.

Nesse sentido, Antenor é considerado pela autora um sujeito narcisista, confirmando a filiação da narrativa de Sant’Anna à literatura contemporânea. Somando-se a isso, toma-se a ausência física provocada pelas mortes de Frederica e depois de Marieta como um vazio do qual a narrativa se nutre, o que permite ao narrador construir um discurso soberano, que se auto-alimenta. Daí, ser a entrevista concedida pelo assassino Antenor à revista *Flagrante*

uma peça primorosa de defesa, em que, através de um discurso extremamente racional, o personagem questiona a própria razão, expondo seus limites e, com isso, justifica os atos praticados na tentativa de romper esses limites. Revela um pensamento finamente articulado, que se quer desmistificador, colocando-se acima do senso comum. Explica, relativiza, *joga com as contradições. Dilui opostos, em seguida os recupera, se for necessário para a eficácia do discurso.* (FIGUEIREDO, 2008, p. 6) (grifos nossos)

Logo, podemos perceber que Antenor sabe articular razão e emoção. Por isso, ao mesmo tempo em que joga com as contradições ele dilui os opostos. As contradições tornam-se jogos onde ele, como um sujeito cognitivo, arma-se tecnicamente para ganhar. E ganha, exatamente por saber fazer desaparecer os

opostos, como que diluindo-os, ou recuperando-os, se for conveniente. Dessa forma, sabe relativizar o valor da verdade e torna a narrativa verossímil.

Figueiredo (2008, p. 8) observa ainda que se o discurso em primeira pessoa sempre foi motivo de questionamento à pretensão de objetividade, também na última década do século XX abriu-se espaço para a afirmação de um realismo que recupera o real usando como estratégia o registro do depoimento do outro, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho. Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato decorre do lugar de onde se fala, embora seja sempre o burguês, o intelectual que trabalha o material, porque é ele quem colhe, seleciona e organiza as palavras ou as imagens do outro. Por isso, esse realismo originado da prevalência da primeira pessoa tem como característica fundamental o envolvimento do narrador com o fato narrado – denotando a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, o que permite ao leitor aproximar-se de verdades parciais ou subjetivas.

Lemos afirma (s/d, p. 1) que “O Monstro” é uma obra que questiona a relação entre realidade e narrativa, por meio de uma linguagem que mescla objetividade com narradores inquietos, ocupados tanto em contar histórias como em compreender os mundos que criaram ao contá-las”. Sendo o narrador personificado como um professor de filosofia, racional e interessado na verdade, há um afastamento no tempo e uma objetivação que foi proporcionada pelas perguntas do repórter. Dessa forma, mesmo sendo um discurso em 1ª pessoa, o narrador usa uma forma direta, porém policiada e distanciada para expor a violência. Como testemunha, mostra-se dono de um olhar ao mesmo tempo participante e postado num ângulo externo aos acontecimentos.

É o que podemos comprovar por meio de nossa leitura ao descrevermos as estratégias enunciativas utilizadas pelo sujeito da enunciação no texto. Ao utilizar as estratégias enunciativas, com a projeção de Antenor no tempo da enunciação como um eu, responsável pelo relato, o enunciador cria paradoxalmente a ilusão de objetividade, pois Antenor relata e reflete racionalmente sobre o que se passou com ele no tempo do enunciado. Por outro lado, esse Antenor da enunciação, ao reportar-se ao Antenor do enunciado, situado num tempo pretérito, num *lá* e num *então*, muitas vezes simula emocionar-se com os acontecimentos trágicos pretéritos que reconta.

Assim, cria-se o efeito de sentido de subjetividade e cabe ao enunciatário rastrear essas estratégias no texto para observar os efeitos de sentido que elas criam.

Lemos (2006, p. 21) refere-se também a “um novo realismo” ou à “crise da referencialidade” que surge na literatura contemporânea a partir de um questionamento radical da realidade feito através de imagens e simulações expostas pelos meios de comunicação de massa – através de um excesso de exposição do real – o que provoca a eliminação do mistério, do sonho, revelando um novo conceito de representação da realidade. Cita Hal Foster que caracteriza a arte moderna e contemporânea como uma arte que, ao invés de pacificar com o olhar, unindo imaginário e simbólico contra o real, tenta reproduzir o choque provocado pelo contato traumático com o real.

É assim que, segundo Lemos (2006, p. 22) estaríamos na origem do fenômeno chamado “estética do choque” da modernidade, em que o efeito sensível e afetivo da imagem muitas vezes abafa a significação do conteúdo representativo”.

Referindo-se à experiência urbana que se recria na ficção brasileira atual, Lemos (2006, p. 23) destaca a falta de sentido da realidade da qual o escritor não tem como fugir porque dela faz parte. Por conseguinte, de acordo com a autora (2006, p. 23)

cria-se a imagem de um homem suspenso sobre o mundo incompreensível ao qual tenta dar um sentido. Exaustos de pesquisar, exaustos da realidade, suas vivências muitas vezes se limitam apenas à viagem de seu imaginário individual, tentando dar sentido a fragmentos. São exemplos, entre outros, os personagens dos contos de *O monstro*, de Sérgio Santana, em *que as personagens mostram-se presas ao mundo das palavras, este mundo que poderá lhes dar o sentido perdido*. (grifos nossos)

Considera “O Monstro” um exemplo muito particular de relato do horror contemporâneo. A narrativa-confissão pode ser considerada como uma habilíssima “defesa” onde o assassino assume sua culpa e, ao narrar os fatos, constrói outro nível de argumentação em que o sentido do horror vai sendo diluído pela retórica: Antenor, ao se mostrar o único sabedor da história, o único que poderá falar sobre ela com autoridade, o único sabedor da verdade, se auto-promove como senhor absoluto da história, já que não admite ser ofuscado por nenhum discurso alheio, nem mesmo dos

advogados e da imprensa que não podem falar por ele. Como única testemunha sobrevivente à tragédia, ele

eleva esta função à categoria máxima de *Senhor da situação, Senhor da história, senhor da verdade*, numa atitude de vaidade patológica em que seu bem construído discurso cala as possíveis vozes acusativas e outras que queiram também falar sobre a história e as personagens que estão sob seu domínio. Dessa forma, Antenor quer reinar como *'autor' absoluto e manipular conforme suas conveniências a história de Frederica e Marieta*. (LEMOS, 2006, p. 24) (grifos nossos)

Lemos observa que o papel que nos parece ser dado pelo autor é o mesmo papel do entrevistador: espectadores passivos, como se tudo fosse algo concluído e certo. Nesse sentido, a entrevista torna-se um ato social corrompido e o domínio da palavra passa a ser um perigoso poder em que a sofisticação do tecido do texto pode ser também uma arma de controle de mais um personagem: o leitor. (LEMOS, 2006, p. 25). E explica:

A atitude solidária do testemunho que precisa do outro, que se direciona ao outro, perde-se na retórica do narrador que não compartilha, que está centrado em si mesmo e preso na teia do seu discurso. *Talvez seja esta a maior monstruosidade do personagem: a manipulação da racionalidade do discurso*. (LEMOS, 2006, p. 26)

Portanto, é aí que nós, leitores, precisamos nos mostrar astutos para que nos recusemos a ocupar o lugar a nós destinados pelo autor. Que, então percebamos “O monstro” como um discurso que assume um claro “cinismo” ao racionalizar e “estetizar” o relato do horror” (LEMOS, 2006, p. 28).

Corroborando o pensamento de Lemos, Bonato, em seu artigo “Sérgio Sant’Anna e o conto brasileiro contemporâneo” (2003, p. 179), ao apontar para a metaficcionalidade do texto “O Monstro” descreve o emprego da entrevista como um recurso criador de contraste entre a linguagem seca e formal do jornalismo e o ato bárbaro cometido pelo personagem. Para tal, cita as palavras de Sant’Anna, publicadas em *O Globo*, Rio de Janeiro, em 13-02-1994, P. 9, pelo repórter Luciano Trigo: “tem que causar estranheza”. O drama da vítima é o drama óbvio com o qual todos se solidarizam. Queria entrar na cabeça do assassino. A literatura permite isso: compreender o monstruoso, o aberrante”.

Já Gongora (2006, p. 1) em seu artigo “Ficção e Violência: As narrativas de Sérgio Sant’Anna e Leituras Sufocantes” refere-se à temática da violência presente nos livros de Sant’Anna, “O monstro” e “O Vôo da Madrugada”, exercida por uns e sofrida por outros, possuindo, assim, duas faces: uma resultante e outra determinante. A violência, apontada como uma temática contemporânea, ligada à literatura, constitui-se numa resposta ao suportável, ao horrível, como uma forma de esvaziar tensões da modernidade. Sobre o conto “O Monstro”, o autor afirma que Sérgio Sant’Anna cria um universo sufocante determinado pelo sadismo e pela sedução.

Nele, o anti-herói Antenor, o entrevistado, segundo o autor (2006, p. 2), precisa ser respeitado, chocando inicialmente pela narrativa dos fatos e, suavizando, posteriormente, “para que haja um sadismo reflexivo por parte dos leitores”. Portanto, de início há a perplexidade diante do narrado pelo assassino que logo é seguida por uma aproximação tranquilizadora que desencadeia a concretização da fantasia resultando em “uma periculosidade onde interagem ficção e realidade como se tudo fosse caso para um gozo transcendental”, só permitido pela ficção, numa espécie de catarse.

Um outro aspecto da obra, estudado por Simon (2002, p. 3) é a questão da obscenidade, que ele aponta como estratégia da ficção pós-moderna. Segundo Simon (2002, p. 5), “a idéia de obscenidade é uma tendência da vida contemporânea pronta para transpor os espaços restritos em que já esteve encerrada”. E continua: “A obscenidade está além da sutileza e do segredo, afirmando-se como a tendência da exposição total, transcendendo também o âmbito da sexualidade”. A obscenidade presente no cinema, na tv, nas revistas pornográficas estendeu-se, no final do século XX, também à ficção, de acordo com o autor. E no conto “O Monstro”, a temática da obscenidade aparece muito mais como objeto de discussão do que como fonte de prazer. Isto se nota quando ainda no início, antecipando a entrevista, o editor esclarece que a revista *Flagrante* manter-se-á diferente tratando do assassinato sem sensacionalismo, o que a diferiria das outras publicações. Assim, parece se distanciar de um campo de interesse que se reconhece como vulgar, estando o leitor avisado de que não seriam tratados os detalhes dos relacionamentos sexuais de Antenor e Marieta, evitando criar expectativas nesse setor. Mas, logo as perguntas do repórter já

contradizem “o pretensão ar nobre da entrevista, como se percebe já em seu início através de um comentário sobre um envolvimento entre Marieta e uma cantora famosa. A resposta de Antenor é inequívoca: “Não vou alimentar com pormenores o sensacionalismo de uma imprensa que considero bastante suja” (SANT’ANNA, 2004, p. 45).

Finalmente, recorrendo mais uma vez a Bonato (2003, p. 180), devemos lembrar que Sérgio Sant’Anna mescla gêneros diversos, subvertendo formas tradicionais; revela em que medida a narrativa constrói a história e, até que ponto, no processo narrativo, realidade e ficção podem imbricar-se. Como exemplos, o crítico cita excertos em que o enunciador Antenor deixa transparecer a sua passionalidade, traduzida em paradoxos:

No decorrer desta entrevista, pareceu-me, várias vezes, que *enxergava os acontecimentos sob novos ângulos* e que eu mesmo me transformava, falando deles. *As coisas acontecem velozmente, não podemos fixá-las nos momentos em que as vivemos [...]* (SANT’ANNA, 2004, p. 77-78) (grifos nossos);

É assim, pois, que vemos o conto de Sant’Anna enquadrado pelo olhar da crítica sobre a qual procuramos refletir para construir nossa leitura do texto.

4. ASPECTOS DA NARRATIVIDADE E DA DISCURSIVIDADE EM "O MONSTRO"

O Silvano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes. (Sérgio Sant'Anna, 1982, p. 211)

4.1 PROGRAMAS E PERCURSOS NARRATIVOS DOS SUJEITOS EM "O MONSTRO"

Iniciamos este capítulo pela análise de aspectos da sintaxe e semântica narrativas que detectamos em "O Monstro". Nesse sentido, procuramos observar como o sujeito da enunciação simula o estabelecimento de contratos entre os sujeitos que buscam objetos em que investem valores e os conflitos em que se envolvem nesse percurso.

Conforme explica Barros (1990, p. 16-17), uma narrativa se realiza através de um sujeito à procura de um objeto, sendo, pois, o mais freqüente que a relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto seja uma relação que se situe no eixo do desejo: o sujeito se põe à procura de um objeto e realiza um fazer transformador para alcançar um estado de junção (conjunção ou disjunção) com o objeto.

É assim, pois, que, no nível do enunciado, descrevemos os programas narrativos de Antenor, de Marieta, porque suas ações estão intrinsecamente ligadas. Tais programas narrativos têm por valores modais o querer-fazer e o poder-fazer. Alguns dos programas centrais da narrativa podem ser assim esquematizados:

PN1 = F (possuir a jovem): [S1 (Marieta: Destinador) manipula S2 (Antenor) para que ele entre em conjunção sexual com o Ov (Frederica)].

A manipulação é bem sucedida. Os sujeitos do fazer e de estado que entraram em conjunção com o objeto-valor "Frederica" foram Antenor e Marieta.

Ocorreu um programa de aquisição porque Antenor possuiu sexualmente Frederica, realizando seu desejo com a posse do corpo da jovem. E Marieta, realiza-se indiretamente, por meio da posse do objeto realizada pelo amante.

PN2 = F (matar a jovem): [S do fazer: (Marieta) e (Antenor)]. Frederica é sujeito de estado que passa da conjunção para a disjunção com o objeto-valor “vida”

Após ser estuprada, Frederica tornara-se uma possível ameaça porque poderia contar tudo, denunciando-os. Frederica, por isso, passa de Ov a um anti-objeto (tornara-se um empecilho). E, com sua morte, segundo Antenor, não premeditada, Marieta imaginou que tudo estaria resolvido. Entretanto, depois do crime, Antenor, sujeito em estado de angústia, resolve entregar-se à polícia.

PN3 = F (entregar-se a polícia): [S do Fazer e de estado: Antenor]: torna-se disjunto do objeto valor “liberdade”.

Antenor, questionando o valor de seus valores, não se sente com coragem de recomeçar uma vida normal - dar aulas de filosofia, enfrentar os alunos e a sociedade -, pois toma consciência do crime que cometera.

PN4= F (suicidar-se): [S do fazer e de estado: Marieta]: entra em disjunção com o objeto-valor “vida”

Marieta, não suportando ter que sofrer as conseqüências de seu ato, suicida-se.

PN5= F (julgar Antenor) : [S do fazer: juiz]

Nesse programa narrativo de sanção pragmática e cognitiva negativa, Antenor é julgado e condenado à prisão.

PN6 = F (relatar o crime à revista): [S1do Fazer (Antenor)]: no papel actancial de narrador dá entrevistas ao jornalista Alfredo Novalis, da Revista *Flagrante*.

Dessa forma, o narratário “sociedade”, simulacro do leitor, entra em conjugação com a história do assassinato, por meio do conto “O Monstro” que se configura como um simulacro de entrevista.

Constituindo-se o percurso narrativo ou percurso do sujeito como uma seqüência de programas narrativos em que há um encadeamento lógico de programas de uso com programas de base, sintetizamos os percursos narrativos dos sujeitos “Antenor e “Marieta”, partindo do ponto de vista que nos foi transmitido pelo narrador Antenor, responsável por conceder a entrevista à revista *Flagrante*.

Observamos que, no dia do encontro na casa de Marieta, Antenor se deixa manipular pela amante, que oferece a ele valores positivos: Marieta o abraça carinhosamente, pede a ele que providencie vinho e salgadinhos, sugere que Frederica tome banho, pois quando se conheceram caminhavam pela lagoa Rodrigo de Freitas, mas deixa a porta aberta e ajuda Frederica a se enxugar, com a intenção de que o amante a observe. Em seguida, toma banho enquanto Frederica seca os cabelos. Percebe-se que na versão dele é como se a amante lhe tivesse oferecido o objeto para lhe despertar o desejo.

O contrato estabelecido com Marieta revela o grau de cumplicidade que existia entre os amantes que se entendiam até por meio do olhar e dos gestos. É o que se nota pelo relato de Antenor:

Retornei à cozinha, onde Marieta veio ter comigo. Como se estivesse interessado em estarmos logo a sós, perguntei-lhe se a moça iria ficar por muito tempo. Ela respondeu, sorrindo maliciosamente, que talvez Frederica se decidisse até a dormir ali, pois estava fugindo do bolha do namorado. Explicou-me baixinho, o que Frederica dissera ao pai no telefonema e algumas coisas que elas haviam conversado depois. A verdade é que estávamos acostumados a adivinhar os pensamentos um do outro e fiz um sinal interrogativo em direção ao armário onde se guardavam remédios. Marieta, sempre sorrindo, respondeu-me com um sinal, aprovativo. Depois me disse que usasse apenas um comprimido, porque de repente Frederica poderia querer ir embora. (SANT’ANNA, 2004, p. 54-55)

Antenor realiza ainda vários outros programas narrativos de uso, provando seu contrato com Marieta com o objetivo de manipular Frederica: prepara a mesa, dança com Frederica, e depois de sedarem a jovem ele a possui, sempre manipulado pelo desejo da amante, como ele sugere.

Desse modo, Marieta, como sujeito manipulador, teria levado o amante à performance de possuir a jovem. Ocorre, assim, um programa de aquisição porque Antenor possui sexualmente Frederica.

Marieta, por sua vez, realiza-se indiretamente, por meio da posse do objeto realizada pelo amante:

Marieta mantinha a almofada contra o rosto de Frederica e gritou para mim: “O que você está esperando?” (...) “Vem cá e come ela de uma vez”. (...) Ela já recuperara o comando da situação e fizera de mim o seu cúmplice. E não sendo, estritamente, uma homossexual, a única forma de consumir a posse completa de Frederica, satisfazer uma voracidade sem limites, era através de um homem, através de mim. Enquanto isso acontecia, ela nos rondava, nos tocava, ao mesmo tempo que satisfazia a si própria, avidamente. (SANT’ANNA, 2004, p. 61)

Sugerindo que se deixaram levar pela bebida e pelas drogas, realizam a performance do estupro e do assassinato da jovem: a cada vez que Frederica parecia voltar a si, colocavam mais éter em suas narinas até levarem-na à morte. Participa Antenor do assassinato da jovem, de acordo com sua perspectiva, não premeditado. Quando se deram conta de que a assassinaram, Antenor e Marieta tiveram que livrar-se do corpo da moça que se tornara um anti-objeto, como se nota no excerto a seguir:

Marieta era calculista de riscos, profissional. Já recuperara inteiramente a razão e devia saber que a única saída era essa. E com certeza fazia questão de que eu participasse diretamente do crime. Eu agia como um autômato (...) mas não há desculpas. Eu deixei Frederica morrer. Eu a matei com Marieta. (...) desligou o toca discos e disse que eu fosse me arrumar, pois tínhamos de sair para dar um jeito no corpo. (SANT’ANNA, 2004, p. 64-65)

Depois do crime, Antenor, sujeito em estado de angústia, resolve entregar-se à polícia, tornando-se disjunto do objeto valor “liberdade”. Por outro lado, leva Marieta a entrar em disjunção com o objeto-valor “vida”, através do suicídio:

(...) eu lhe telefonei, para o trabalho, avisando que iria apresentar-me à polícia naquela hora mesmo. Daí a poucos dias as aulas recomeçariam e eu não me sentia capaz de encarar os alunos, falar de filosofia etc. (...) Eu estava numa sala com policiais que me deram a notícia. (SANT’ANNA, 2004, p. 76-77)

4.2 RECONSTRUINDO OS ATORES ANTENOR, MARIETA E FREDERICA

Se o ator não é somente lugar de investimentos dos papéis actanciais e temáticos mas também de suas transformações, consiste o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores.

Em “O Monstro”, de Sérgio Sant’Anna, ao nos debruçarmos sobre o ator Antenor Lott Marçal, vamos reconhecê-lo como um ator que vai se construindo diante de nossos olhos. Focalizado no presente da enunciação, por meio de debreagem enunciativa, que produz a impressão de subjetividade, é responsável por relatar seu percurso pretérito como sujeito do enunciado e, nesse aspecto, também temos debreagens enunciativas.

Como sujeito do enunciado, o ator Antenor, ao se referir a seus pais e à educação que recebera, fornece-nos indícios de sua formação: “vieram do interior e recebi uma formação católica muito rígida, que depois reneguei, pois a Igreja, a instituição, me era detestável” (SANT’ANNA, 2004, p. 79).

Um de seus papéis temáticos é o de professor de filosofia, mas revela que, apesar de já não acreditar mais na filosofia, continuava a ministrar aulas em uma universidade: “Quando conheci Marieta, já me tornara cético em relação à filosofia. Mas a minha formação era essa e eu fizera dela o meu ganha-pão” (SANT’ANNA, 2004, p. 47). E mais: observa que vivia em estado de calma, até se envolver passionalmente com Marieta:

Considero minha vida inseparável do encontro com Marieta. Creio, mesmo, apesar de todo o horror que isso ocasionou, que eu não teria experimentado verdadeiramente a vida sem esse encontro. Mas nós dois vivemos tudo tão intensamente que, depois do clímax trágico com Frederica, o fim de tudo foi como tinha de ser. (SANT’ANNA, 2004, p. 77)

Posteriormente, Antenor adquire o papel temático de estuprador e assassino que se entrega à justiça, sendo julgado e condenado, estando cumprindo pena na penitenciária Lemos de Brito.

Marieta, por sua vez, em seu percurso, de uma realizada operadora no mercado de *commodities*, amante de Antenor, transforma-se em uma assassina até que se suicida. Marieta, de acordo com o ponto de vista de Antenor, transgredia o código

de honra pautado pela rigidez moral, era modalizada pelo *querer* que se sobrepunha, em termos de intensidade, ao *dever* para chegar ao *querer-fazer*: uma fera.

Vejamos agora suas oposições, que foram determinantes para que os fatos se desenrolassem da forma que o foram: Marieta era um ator movido pelas paixões; Antenor, de homem racional, passou a desejar viver intensamente após conhecer Marieta e por ela se apaixonar. A partir daí passa a querer viver como Marieta vivia:

Penso que o que a ligava a mim, principalmente, um homem obscuro, como você mencionou (*Antenor ensaia um sorriso*), era a minha capacidade não digo de compreendê-la integralmente, mas de aceitá-la sem restrições, com todos os seus desejos e caprichos, a minha devoção silenciosa por ela. E, por estranho que possa parecer, havia a filosofia. *Marieta nunca fizera um curso superior e eu era professor de filosofia. Ao mesmo tempo, se comparado a ela, era um homem tímido, inexperiente, ao qual ela sentia prazer de ensinar, chocar.* O fato de ter-me como testemunha a excitava visivelmente. (SANT'ANNA, 2004, p. 46)

É importante salientar que o fato de serem tão diferentes levava-os a sentir atração um pelo outro. Marieta, que vivia de emoções fortes, proporcionava a ele, pelos seus ensinamentos, as emoções que lhe eram desconhecidas; ele, por sua vez, oferecia a ela a compreensão e aceitação do seu jeito de ser e comportar-se, sendo totalmente a ela devotado. Marieta “ensinava” mas não tinha curso superior; obviamente, ele, o professor de filosofia, aprendia com ela lições de vida. Ele, tímido, inexperiente; ela, ousada, chocante.

E foi pela busca do prazer, de viver intensamente que os três atores se cruzaram. Antenor sugere em seu relato que Frederica parecia ansiar pela liberdade já que sua família e namorado tolhiam-na muito. De jovem quase cega, que tentava levar uma vida normal, apesar de sua deficiência, inocente, transforma-se em uma presa fácil. E será ela, Frederica, o objeto-valor de ambos os amantes, o elemento que desaparecerá para que ocorram mudanças de situação.

Também são elas Frederica e Marieta figuras que se opõem. Vejamos como Antenor Lott Marçal vai compondo seus perfis, quase marionetes – “antes atores do que personagens” -, como diz Sant’Anna (1982, p. 211) - referindo-se a seus atributos:

simplicidade, pureza, uma alegria intensa de estar viva. Ao contrário de Marieta – que precisava o tempo todo do “outro” para sentir-se viva -, Frederica possuía luz própria, um brilho autônomo, independente do reconhecimento externo. (SANT’ANNA, 2004, p. 45)

Revela, ainda, Antenor, alguns dos motivos que o levaram a entregar-se:

Algumas dessas pessoas até desprezíveis, como o viciado maluco que confessou ter estado com Frederica naquela noite, sem nunca tê-la visto na vida. Sua versão foi logo desmontada, mas fazia parte de um festival de fantasias, de manipulações da vida e do corpo de Frederica. *Eu não podia suportar também aquele noivinho*, como ele se apresentou, todo certinho, *posando de protetor da noivinha cega, muito amado por ela*, o que eu sabia não ser verdadeiro. *Enquanto isso era como se eu não existisse, ali fechado no apartamento.* (SANT’ANNA, 1994, p. 72) (grifos nossos)

Como se observa no excerto acima, Antenor é extremamente irônico em relação à hipocrisia dos que tentavam aproveitar-se da tragédia para se auto-promover. Nesse aspecto, o sujeito da enunciação parece-nos sugerir que a violência nas relações interpessoais não se restringe aos “monstros e assassinos”, mas atinge, em intensidades diferentes, todo o círculo social, metonimizado pelo “noivo bem comportado” e pelo “viciado maluco”.

4.3 VOYEURISMO E MONSTRUOSIDADE: DO PRAZER À VIOLÊNCIA

A seguir destacaremos alguns aspectos da semântica discursiva do texto. As palavras de Bonato (2003, p.180) ilustram alguns dos temas presentes no conto quando ele afirma que “O Monstro” está calcado na figura do oxímoro que marca, ao mesmo tempo, as características dos gêneros massivos e a ambigüidade inerente aos textos pós-modernos”. E comprova com a frase de Antenor: “apesar de toda a agressividade contida no meu ato, houve nele uma mistura de crueldade e amor, o que talvez a sexualidade sempre implique” (SANT’ANNA, 2004, p. 63).

Se é de responsabilidade da sintaxe discursiva a localização dos atores narrativos no espaço e no tempo, à semântica discursiva cabe voltar-se para dois outros componentes do discurso que são a tematização e a figurativização.

4.3.1 O Voyeurismo

O casal de amantes, tendo como objeto-valor o prazer, procura atingi-lo com uma vida de aventuras, na maioria das vezes, eufóricas, em que se completavam, como podemos comprovar nos excertos a seguir: “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” (SANT’ANNA, 2004, p. 47).

Foi assim que para seduzir Antenor e fazer com que ele fosse seduzido por Frederica, é que Marieta lhe proporciona todo o espetáculo visual do banho – dela e de Frederica - que se constitui a atenção do *voyeur*.

Como já sabia do jogo de Marieta, aqui começa o seu percurso como *voyeur*. Antenor subiu para vê-las tomando banho. Não deixou que elas o vissem. E como um sujeito pragmático, ele se posiciona cautelosamente na busca de um melhor ângulo para que pudesse ver sem ser visto. Como o quarto de Marieta ficava no fundo do corredor, ele subiu esgueirando-se silenciosamente pelas escadas e pelo corredor para poder observá-las:

FLAGRANTE: *Não teve receio de ser surpreendido?*

ANTENOR: Começava a anoitecer, o corredor tinha sua luz apagada, um disco continuava a tocar na sala e eu permanecia colado à parede. Frederica parecia confiar totalmente em Marieta e, quanto a esta, talvez desejasse *ser espionada*, principalmente *fingindo que não se sabia espionada*. Como já disse, era um requinte típico de Marieta. (SANT’ANNA, 2004, p. 52) (grifos nossos)

Há figuras que se manifestam nessa cena que têm como núcleo isotopante “o espionar”. Cria-se um clima propício à observação das mulheres, operada por Antenor, de forma secreta, que se concretiza pelas figuras “colado à parede”. Soma-se a isso o fato de a luz do corredor estar apagada. Já a reiteração da figura “espionada” revela que o sujeito Marieta é regida pelo *querer ser* e pelo *saber poder ser, ou seja*, ela quer ser espionada, sabe poder ser espionada, mas simula não saber ser, o que se manifesta em “fingindo que não se sabia espionada”.

Nesse jogo, as regras são impostas pelo ator feminino Marieta, porque sabendo do poder que exercia sobre o amante, ela o manipula, produzindo espetáculos que seduzem Antenor. Assim Marieta desperta o desejo de Antenor por Frederica.

À distância, sem ser visto, Antenor observa as duas jovens e nada do que acontece com elas e entre elas lhe escapa. Mas, por sua vez, Marieta, mais próxima, inicialmente, senta-se num banco (posição confortável para espiar e, ao mesmo tempo, fingir-se de desinteressada, calma). Mesmo sabendo poder ser vista por Marieta, não se pode esquecer que Frederica era quase cega. Marieta, portanto, constitui-se, também, como uma *voyeur*.

Posteriormente, segue uma cena que manifesta o tema do exibicionismo. Marieta, com a finalidade de manipular Antenor por sedução, posiciona-se nua no banheiro. Assim, deixando a cortina aberta, tanto poderia ser vista por Antenor, como, dessa posição, ela poderia observar Frederica e o fazia com deslumbramento.

FLAGRANTE: *E o que estava se passando no interior do banheiro?*

ANTENOR: Aparentemente nada demais. 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. [...] 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. [...] Depois de enxugar Frederica, ofereceu-lhe um secador de cabelos, ligou-o na tomada, e foi só então que se despiu para entrar no banho. Uma parte da cortina permaneceu aberta e pude ver, de onde me encontrava, que Marieta observava Frederica com deslumbramento.” (SANT’ANNA, 2004, p. 52-53).

Nesse fragmento, revelam-se figuras que podem ser incluídas na isotopia do *voyeurismo*, tais como “observá-las... escondido”, “pude ouvir o que conversavam”, “pude ver que Marieta observava Frederica com deslumbramento”. Nesse sentido o texto faz alusão à condição de *voyeurs* do casal. É interessante observar, pois, que enquanto Frederica é deficiente visual, o casal de amantes é adepto do voyeurismo.

Antenor ainda afirma que correspondia bem ao estilo de Marieta lhe “proporcionar uma oportunidade erótica como se houvesse ocorrido por casualidade” (SANT’ANNA, 2004, p. 52).

Ressaltamos, a seguir, como foi construído um dos percursos figurativos que exemplificam esse jogo de sedução, e que se revela, ao mesmo tempo, como o ápice do *voyeurismo*.

A figura de Marieta envolvendo a moça com a toalha, enxugando-a carinhosamente, como se faz com as crianças, manifesta-se em uma cena onde se cruzam erotismo e delicadeza através de um jogo sensorial em que se mesclam o visual e o tátil. Há aqui o que Bertrand (2003, p. 340) diz ser um efeito de sentido que consiste em tornar sensível a realidade sensível, ou seja, a percepção do mundo exterior é feita articulando propriedades sensíveis.

Nesse sentido, convém salientar que a cena que leva Antenor a sentir desejo por Frederica, é, segundo ele, aquela em que prepondera a ordem sensorial da visão: ele a observa, enquanto ela seca os cabelos, nua. Tal cena é retomada por ele em outra ocasião, dizendo dela não poder se esquecer:

FLAGRANTE: *E como o senhor se sentiu observando a moça?*
 ANTENOR: 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 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*. (SANT'ANNA, 2004, p. 53) (grifos nossos)

A cegueira de Frederica, que se manifesta pela figura “problema de visão” parece se associar à temática da inocência. Essa deficiência física torna-a incompetente para se defender. No relato de Antenor, pode-se depreender, portanto, uma isotopia relacionada ao percurso da incapacidade visual de Frederica, que se torna alvo fácil para os amantes. Dessa isotopia faz parte também a figura: “extensão de sua deficiência”, observadas no excerto que citamos abaixo. Nesse sentido, o casal de amantes facilmente pode exercer o domínio sobre a jovem, sem que ela o perceba. É assim a imagem de Frederica, descrita pelo enunciador, no momento em que a viu pela primeira vez:

E, pelo simples modo dela tentar fixar os olhos de perto no meu rosto, apertar demoradamente a minha mão, como se quisesse conhecer-me com esse gesto, percebi que se tratava de alguém com algum problema de visão. [...] E foi só quando Frederica deu os primeiros passos na sala que percebi a extensão de sua deficiência. (SANT'ANNA, 2004, p. 49)

4.3.2 A violência

Mas como Marieta tinha uma voracidade “sem limites”, apenas o assistir à posse do objeto não lhe era suficiente. O assassinato de Frederica, sufocada com drogas, executado progressivamente pelos amantes, pode ser entendido como um gesto de eliminação do objeto, performance realizada pelo casal de amantes de forma violenta, não tendo Frederica, como objeto-valor, o direito de defesa.

FLAGRANTE: Não é curioso que Marieta tenha se utilizado de uma substância para estimular Frederica, como a cocaína, e, logo a seguir, de outra (éter) para entorpecê-la?

ANTENOR: Sim, quando refletimos sobre essas coisas, elas se tornam ilógicas. Mas, naquele momento, os atos obedeciam a uma outra espécie de lógica, a lógica da insensatez. (SANT'ANNA, 2004, p. 60)

As figuras da “cocaína”, para estimular Frederica, e do “éter” para acalmá-la, revelam que as ações operadas pelos casal de amantes eram insensatas, como Antenor conclui, no presente da enunciação, mas não deixam de tematizar a violência contra o outro e contra eles próprios, na medida em que, drogados, não tinham total consciência de seus atos, o que os levou à destruição do outro e à própria autodestruição.

Vejamos como o percurso temático da violência acontece numa seqüência de atos cada vez mais intensos:

Cheiramos mais um pouco de pó e Marieta tornou a aplicá-lo às narinas da moça. (SANT'ANNA, 2004, p. 60) (grifos nossos);

Foi quando Frederica começou a espirrar, engasgou-se e pôs-se a se debater, murmurando coisas. Marieta ergueu-se de um pulo, foi até o banheiro da parte de baixo da casa e trouxe um frasco com éter. Embebeu uma almofada e comprimiu-a contra o rosto de Frederica. Logo ela voltou a estar inerte. (SANT'ANNA, 2004, p. 60) (grifos nossos);

Marieta mantinha a almofada contra o rosto de Frederica. (SANT'ANNA, 2004, p. 61);

FLAGRANTE: Frederica morreu da inalação prolongada do éter. Segundo testemunho do senhor, o único que se pode ter sobre o crime, Marieta tornou a embeber a almofada com éter e a pressionou novamente contra o rosto da jovem. (SANT'ANNA, 2004, p. 63) (grifos nossos);

Marieta se encarregava de vesti-la e, enquanto isso, falou-me para tornar a embeber a almofada e aplicar éter às narinas da moça. [...] Marieta era uma

calculista de riscos, profissional. Já recuperara inteiramente a razão e devia saber que a única saída era essa. E com certeza fazia questão de que *eu participasse diretamente do crime*. Eu agia como um autômato. (SANT'ANNA, 2004, p. 64) (grifos nossos)

4.3.3 A monstruosidade

O monstro surge também da simbologia dos ritos de passagem: ele devora o homem velho para que nasça o homem novo. O mundo que ele guarda e ao qual ele introduz não é o mundo exterior dos tesouros fabulosos, mas o mundo interior do espírito, ao qual não se tem acesso a não ser por meio de uma transformação interior. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 615)

Muitas são as concepções atribuídas à palavra *monstro*. Citando Ferreira (s/d, p. 450), a palavra **monstro** pode ser entendida como: 1. Corpo organizado que apresenta, parcial ou totalmente, conformação anômala. 2. ser mitológico ou lendário de conformação extravagante. 3. indivíduo que causa pasmo. 4. Pessoa cruel ou horrenda.

Para Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 615), “o monstro é ainda o **símbolo da ressurreição**: ele devora o homem com o fim de provocar um novo nascimento. Todo ser atravessa o seu próprio caos antes de poder estruturar-se, a passagem pelas trevas precede a entrada na luz.”

Mas é sobre a figura do monstro, que dá título à obra, é que nos voltaremos para finalizar este capítulo.

Apenas duas vezes a figura “monstro” foi utilizada no texto. Primeiramente é ela atributo com que se referem a Antenor após ter ele confessado o assassinato:

FLAGRANTE: *E como o senhor vê aquela mesma qualificação atribuída ao senhor?*

ANTENOR: *A de monstro? Certo, há o crime monstruoso que cometi. Mas as pessoas dizem isso também por causa da suposta frieza com que confessei tudo. Talvez todos se sentissem menos confundidos se eu me desse o mesmo fim que Marieta ou me refugiasse em justificativas ou mentiras. Se eu me mostrasse desesperadamente arrependido. Mas isso, sim, seria escamotear a verdadeira face desse meu drama. (SANT'ANNA, 2004, p. 74) (grifos nossos)*

Logo, pode-se inferir que Antenor entende a razão de ser tachado de monstro: primeiro, pelo crime ter sido intensamente monstruoso, já que tirou a vida de uma jovem indefesa. Por outro lado, ele não se revela desesperadamente arrependido, como sugere em seu relato. Portanto, parece encarar com naturalidade a violência introjetada nas relações interpessoais e, nesse aspecto, parece, como sujeito cognitivo, conscientizar-se do drama, da tragédia que o envolveu.

O segundo emprego da figura “monstro”, no texto, manifesta-se na sua tentativa de explicar o modo de ser de Marieta:

ANTENOR: Talvez se achará risível o que vou dizer. *Marieta não passava de uma criança, sob certos aspectos, infantil até em sua crueldade e egoísmo. Muitas vezes ela dormia com um dedo enfiado na boca e eu podia me enternecer com isso. Havia uma espécie de pureza infantil em sua amoralidade. Marieta não suportava a frustração. 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, 2004, p. 73) (grifos nossos)

Como sujeito cognitivo, Antenor, no presente da enunciação, é, pois, capaz de associar a figura do monstro ao adulto que conserva a onipotência infantil. Os traços semânticos “crueldade”, “egoísmo”, “desconhecimento dos limites”, característicos da imaturidade emocional da criança, aliados ao poder físico do adulto, seriam responsáveis pela configuração da figura “monstruosa” do ator.

Logo, o monstro é aquele que tudo quer e pensa que tudo pode, ou seja, a tragédia de Antenor é que ele percebeu tardiamente não ter superado, na vida adulta, a onipotência e o narcisismo, característicos da criança. Assim, como Frederica:

“No fundo, porém, nunca deixamos de ser a criança que fomos, e quando a culpa me assalta agora, por causas mais do que objetivas, ela guarda um parentesco impressionante com aquela que eu sentia quando das minhas faltas inofensivas na infância. (SANT’ANNA, 2004, p. 79)

FLAGRANTE: *O senhor já pensou que pode estar louco?*

ANTENOR: Não, eu não estou louco. Estou certo de que o que se passa em minha mente, em toda mente humana, é natural a ela e passível de ser entendido por todas as mentes. (SANT’ANNA, 2004, p. 78)

Por outro lado, vale destacar novamente o seu comentário sobre a sanção da coletividade, que também o qualificara como monstro:

FLAGRANTE: E como o senhor vê aquela mesma qualificação atribuída ao senhor?

ANTENOR: A de monstro? Certo, há o crime monstruoso que cometi. Mas as pessoas dizem isso também por causa da suposta frieza com que confessei tudo. Talvez todos sentissem menos confundidos se eu me desse o mesmo fim que Marieta ou me refugiasse em justificativas ou mentiras. Se eu me mostrasse desesperadamente arrependido. Mas isso, sim, seria escamotear a verdadeira face desse drama. Não que eu me absolva do que cometi, muito pelo contrário. Simplesmente não quero dissociar-me dos meus atos. Da pessoa que fui, da que me tornei a partir daquilo que fiz. Do meu destino trágico. (SANT'ANNA, 2004, p. 74)

[...] procurei, quando possuí Frederica, fazê-lo da forma mais amorosa e delicada possível. Eu não queria magoá-la, feri-la. (SANT'ANNA, 2004, p. 62)

Reconhecendo seu ato como monstruoso, Antenor leva o enunciatário a refletir, portanto, sobre o seu “destino trágico”, o de um sujeito, cujo papel temático é ironicamente o de um “professor de filosofia” que não quer se dissociar de seus atos. Nesse sentido, quer fazer crer que a frieza, a ele atribuída de forma maniqueísta pela coletividade, só se dava ao nível do parecer. Revelando-se, pois, um sujeito modulado por emoções, no desenlace da história, tece o seguinte comentário:

O cristianismo vê também a dor dos assassinos como eu, a terrível singularidade de haver cometido uma ação odiosa. Há, então, o meu próprio e terrível sofrimento, a minha solidão que, espero ardentemente, construa o meu caminho pessoal para a transcendência. (SANT'ANNA, 2004, p. 80)

Aproximando-se, portanto, da postura do cristianismo, Antenor quer fazer crer na possibilidade da remissão da culpa pelo sofrimento e solidão dos quais se libertaria na esfera transcendental. Como podemos observar, como sujeito cognitivo, utiliza-se de seus conhecimentos de filosofia e de psicologia, para manipular o enunciatário, fazendo-o crer em seu discurso. É importante destacar que, hábil no relato dos fatos, ao assumir a culpa, iluminado pela razão, pela lógica, faz com que a sensação de horror, provocada pelo bárbaro crime, progressivamente vá sendo diluída com a narração de sua “verdade”. Assim, leva o enunciatário a relativizar o papel temático de “monstro” a ele atribuído de forma maniqueísta.

Desse modo, parece-nos que o sujeito da enunciação, ao tornar Antenor sujeito cognitivo, que nos relata a sua história dramática, por meio de debreagem enunciativa, aproxima-nos da tragédia por ele vivenciada, e faz-nos refletir, como

sujeitos enunciatários, na forma como os atores, que se concretizam em seu texto, simulam uma parcela da juventude contemporânea que, imersa numa sociedade violenta, não tem oportunidade de amadurecer e age como marionetes alienadas em busca do prazer, só se dando conta da tragédia de sua existência quando, refletindo especularmente a violência que recebe por meio de ações impensadas, recebe como sanção cognitiva o atributo de “monstro”.

5. “O MONSTRO”: UM DIÁLOGO ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O TEXTO JORNALÍSTICO

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos que existiram ou existem em redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis. (Roland Barthes, 1974, Apud BOLLELA, p.133)

“O Monstro” (1994) é um livro de Sérgio Sant’Anna composto de três contos intitulados: “Uma carta”, “O monstro” e “As cartas não mentem jamais”. Tem o livro como subtítulo “Três histórias de amor”, o que pode criar no enunciatário a expectativa de que irá encontrar nos textos histórias em que o amor se manifeste como paixão positiva. No entanto, nas três histórias, o que observamos é a manifestação de atores dominados por paixões negativas como o ciúme, o poder e a inveja.

Ao abrimos o livro, após as informações sobre os ilustradores da capa, deparamo-nos com o seguinte enunciado: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião” (SANT’ANNA, 2004, p. 5).

Curiosamente, a advertência atribui aos textos um caráter metadiscursivo, pois, ao fazer referência aos “personagens”, o enunciador nos fornece indícios de tratar-se de um texto narrativo ficcional em que há reflexão sobre o próprio fazer literário. Desse modo, objetiva criar a impressão de que as histórias a serem lidas só existem como criação, produto do imaginário. E se os personagens e situações “não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião”, pode-se afirmar que o enunciador quer sugerir que o seu texto não reproduz o real, mas cria “efeitos de realidade, pois se instala entre mundo e discurso a mediação da enunciação” (BARROS, 1988, p. 117) que, além disso, quer simular a impressão de neutralidade. Este é o primeiro procedimento usado por um enunciador, simulacro do escritor que, posteriormente, dá voz a outros narradores que ancoram seus discursos por meio de procedimentos que lhes conferem ilusão de referente e, portanto, de sujeito da enunciação. Paradoxalmente, ao negar no discurso seu caráter de reprodução do real,

utilizando estratégias que produzem tais efeitos, possibilita ao enunciatário observar a ironia como característica dos textos por ele enunciados.

O conto “O Monstro”, que constitui objeto deste trabalho, gira em torno do assassinato da jovem Frederica Stucker, operado por Antenor, sujeito responsável pelo crime, que teve como co-autora sua amante, Marieta de Castro.

Marieta, após conhecer a bela Frederica, uma jovem com grave problema visual, quando caminhava numa tarde pela orla da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro, leva-a para sua casa, onde está à sua espera o amante, Antenor. Revelando a cumplicidade que existia entre os amantes, que buscavam uma noite de prazer, sem que a jovem percebesse, os sujeitos do fazer objetivam sua sedução e posse, tornando-se, Frederica, o objeto de desejo de ambos. Para consegui-la, não hesitam em dar-lhe calmante, ao qual veio se juntar a bebida alcoólica ingerida pela jovem. Posteriormente, para atingir seus objetivos, como a jovem adormece, aplicam-lhe cocaína e depois éter, ao que se segue o estupro. E mais drogas. Não encontrando outra saída, por temerem a reação de Frederica quando voltasse a si, sufocam-na com éter. Para se livrarem do corpo, que se torna um anti-objeto, desovam-no em um terreno baldio no Recreio dos Bandeirantes. Doze dias depois, contrariando Marieta, Antenor entrega-se à polícia e a amante suicida-se.

O texto de Sant’Anna é estruturado como um simulacro de uma entrevista em que o ator Antenor Lott Marçal, após ter sido julgado e condenado, cumprindo pena na Penitenciária Lemos de Brito, RJ, distanciado no tempo, relata à revista *Flagrante* o crime que cometera.

Como texto literário, “O Monstro” é um texto ímpar em sua criação: tem na figurativização uma característica central, porque por meio dela surge aos nossos olhos a aparência do mundo sensível – um mundo em que os atores que nele se projetam, Antenor e Marieta, buscam o prazer, falam em amor, mas tentam obtê-lo movidos pela violência. Na arquitetura desse universo ficcional, um jogo é instalado, inteligentemente, entre o nível da enunciação e o nível do enunciado, merecendo, neste trabalho, maior atenção. Por isso, a leitura de “O Monstro” é um desafio para o enunciatário que se percebe envolvido nas teias de um discurso complexo, do ponto de vista estrutural, pelo seu caráter dialógico, em que o enunciador cria o texto literário, simulando ser ele um

texto jornalístico, uma entrevista. É o conto, pois, um simulacro de uma entrevista, cuja construção foi delegada pelo enunciador implícito a três atores da enunciação: inicialmente, o simulacro do editor da revista *Flagrante* que introduz a narrativa. Posteriormente, são dadas vozes a outros dois atores: a Alfredo Novalis, simulacro do jornalista que assume o papel de entrevistador; e ao ator Antenor Lott Marçal, estuprador e assassino confesso, simulacro do entrevistado.

O conto apresenta, portanto, um caráter interdiscursivo, simulacro da entrevista fornecida por Antenor à *Flagrante*. Essa entrevista é dividida em duas partes, resultantes de dois encontros do repórter com Antenor na penitenciária.

As duas partes da entrevista são iniciadas com um cabeçalho que indica, como nos periódicos, as datas das publicações: “Flagrante, 2 de junho de 1993” e “Flagrante, 9 de junho de 1993” (SANT’ANNA, 2004, p. 39 e 69).

Após os cabeçalhos, seguem-se os títulos “*O monstro*” e “*A vida depois da morte*”, que nomeiam, respectivamente, a primeira e a segunda partes do texto. Na primeira parte, vamos encontrar o ator Antenor, preocupado em revelar os motivos que o levaram a dar a entrevista, narrando os fatos que desencadearam a morte de Frederica Stucker, descrevendo os papéis desempenhados pelos atores nas ações que culminaram com o assassinato da jovem. Estrategicamente, na primeira parte da entrevista, denominada *O monstro*, houve uma preocupação, por parte do ator da Revista *Flagrante*, no simulacro de *lead*⁶, que antecede a entrevista, em criar a imagem do ator Antenor como monstro. Reconstituindo a história com mais detalhes, já na

6 Segundo Diogo Freitas (2008, p. 1) *jornalista*, especializado em Economia e Ciência Política, editor de notícias e coordenador do Núcleo de Mailing da Informe Comunicação e Marketing, os textos jornalísticos buscam apresentar o cume do fato logo nas primeiras linhas, descrevendo informações em ordem decrescente de importância, de modo que as principais estejam ali disponíveis. Dessa maneira, na abertura do texto estão os fatos mais interessantes, enquanto que os de menor relevância surgem seqüencialmente e são complementos das informações principais. Esse primeiro parágrafo é chamado de *lead* (expressão inglesa que significa “guia”, “condutor” ou “o que vem à frente”. Existe aqui no Brasil o termo aportuguesado *lide*), que é a primeira parte de uma notícia, responsável por fornecer ao leitor informações básicas acerca do tema proposto. Nas teorias jornalísticas, ele é composto de seis perguntas que devem ser respondidas: “O quê?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?” e “Por quê?”. Ao responder parcial ou totalmente a essas questões, o texto jornalístico evidencia o fato noticiado e as principais circunstâncias em que ele ocorre. Vale lembrar que, para Freitas (2008, p. 1), o *lead* tem como características essenciais objetividade, exatidão, coerência e linguagem clara e simples. Porém, quanto mais criativo ele for, melhor, uma vez que a intenção é fazer com que o leitor continue interessado no restante da matéria. No entanto, o *lead* em reportagens (que trazem gama maior de informações aprofundadas devido ao tempo mais dilatado) de jornais ou revistas não precisa responder imediatamente às seis perguntas.

segunda parte, Antenor explica os motivos que o levaram a apresentar-se à polícia, as conseqüências de seu ato e as mudanças interiores pelas quais passou, desde o crime até o momento presente em que se situa.

5.1 DESMONTANDO OS *LEADS*

É de responsabilidade da revista *Flagrante*, que se deixa traduzir pela voz do editor, a introdução do enunciatário no mundo ficcional, usando a 3ª pessoa, por meio do mecanismo da debreagem enunciativa. Tais enunciados projetam uma pessoa (ele), um tempo (não-agora (então) e um espaço (lá). Desse modo, SANT'ANNA cria a ilusão de objetividade em que o eu narrador teoricamente se ausenta do discurso, à semelhança dos textos jornalísticos. Finge-se o distanciamento da enunciação, que assim parece neutralizada. Tem-se a impressão de que a revista visa informar os enunciatários sobre o destino dos sujeitos Antenor e Marieta, responsáveis pelo crime em que Frederica foi estuprada e assassinada. Isso se evidencia no primeiro parágrafo, transcrito a seguir:

O monstro

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 do país, entre outras coisas porque a jovem e bela Frederica sofria de grave deficiência visual e, ainda drogada por seus algozes, teve reduzida a zero suas chances de defender-se. (SANT'ANNA, 2004, p. 39)

Nesse primeiro relato, o enunciador utiliza-se de debreagem enunciativa actorial com a finalidade de projetar um narrador no papel de “editor da Revista”, que fica pressuposto pelo texto enunciado em terceira pessoa. Ele relata o episódio da condenação de Antenor, criando, assim, a ilusão de objetividade por meio do distanciamento da enunciação. Para fazer crer, no texto enunciado, apóia-se em ancoragens também actanciais, em que são figurativizados os atores do enunciado e

seus papéis temáticos “Antenor Lott Marçal”, no papel temático de “professor universitário”, de 45 anos” e “juiz Irailton Catanhede”, ancorados num tempo “4 de março”, dia do julgamento, e num espaço, o “2º Tribunal do Júri no Rio de Janeiro”

No excerto acima temos ainda o relato a respeito do percurso da condenação, ou seja, da sanção negativa atribuída a Antenor, que se concretiza pelas figuras “foi julgado”, “condenado à pena de 30 anos de reclusão”. Tais figuras, somadas à ancoragem temporal relativas à cena do crime, fabricam a ilusão de verdade. Assim, há a concretização do tempo do crime, ocorrido na história enunciada no dia 18 de julho de 1992 e da vítima do assassinato, Frederica Stucker. O narrador observa ainda que ela foi drogada, não teve chances de defender-se, sendo estuprada e morta, todas ações que levaram a transformações de estado da vítima, da vida para a morte.

É importante destacar o recurso de ancoragem que afasta o tempo da enunciação da entrevista, junho de 1993, do tempo dos fatos ocorridos no enunciado: o julgamento de Antenor no dia 04 de março do mesmo ano, e do crime, situado no dia 12 de julho de 1992. Assim, o enunciador cria a impressão de distanciamento dos fatos, objetivando simular a ilusão de neutralidade e de objetividade perante eles.

Observa-se que o narrador, ao aludir ao fato de Frederica ter 20 anos, ser jovem e bela e portadora de grave deficiência visual, tem muita importância: tais figuras que recobrem o tema da *juventude* sugerem uma morte que tirara ao ser a possibilidade de uma vida que poderia ter sido longa. Como conseqüência, através do *querer fazer ser* conduz-se o enunciatário à sensibilização: ao apiedar-se da jovem, cada vez mais ele se coloca contra o assassino.

Como simulacros de referentes externos, para produzir efeito de sentido de realidade, foram, pois, usadas as figuras:

- espaciais: “tribunal do júri”, “Rio de Janeiro”, “do país”;
- e temporais: “sessão”, “4 de março passado”, “trinta anos de reclusão”, “no dia 18 de julho de 1992”.

Portanto, reconhecem-se os atores, o local e o tempo em que se empreendeu a performance do assassinato, pois esses elementos ancoram o texto na história, criando a ilusão de referente, fazendo com que a notícia simule ser verdadeira.

Analisemos agora o 2º parágrafo:

Nesta história macabra houve uma outra personagem não menos principal: Marieta de Castro, de 34 anos, amante de Antenor, que atraiu Frederica para aquela cilada fatal em seu apartamento, depois de conhecê-la enquanto caminhava pela margem da Lagoa Rodrigo de Freitas, na Zona Sul do Rio. Marieta não pôde ser presa e condenada como o seu cúmplice, porque suicidou-se com um tiro no coração, na tarde de 30 de julho de 1992, no banheiro da firma onde trabalhava como operadora do mercado de commodities, logo depois de Antenor tê-la avisado, pelo telefone, que se apresentaria à polícia. (SANT'ANNA, 2004, p. 39)

Neste parágrafo, após apresentar Marieta no papel temático de amante de Antenor: “Marieta de Castro, 34 anos, amante de Antenor”, “operadora do mercado de commodities”, cúmplice do assassinato de Frederica, o enunciador traça o seu percurso actancial: “caminhava pela margem da Lagoa Rodrigo de Freitas, na Zona Sul do Rio de Janeiro, conheceu Frederica e atraiu-a para a “cilada fatal”. Suicidou-se com um tiro no coração na tarde de 30 de julho de 1992, no banheiro da firma”. Nota-se, portanto, outra transformação na história em que o sujeito do fazer é o mesmo sujeito de estado que passou da conjunção para a disjunção com o objeto-valor “vida”.

Porém, ao mesmo tempo em que produz o efeito de verdade objetiva, o simulacro do editor de *Flagrante* evita arcar com a responsabilidade do que é dito. Assim, quer *fazer crer* ao enunciatário ser apenas um mero transmissor das informações. As assinaturas de Antenor nas folhas da entrevista enfatizam o processo de iconização: “O pouco de edição [...] obteve a concordância do entrevistado, que introduziu algumas alterações no texto final, [...] para depois colocar sua assinatura em todas as folhas originais” (SANT'ANNA, 2004, p. 40).

Tal assinatura pode ser figurativizada como algo que dá ao texto o valor de um documento, algo importante, que traz a marca do ser, a sua responsabilidade diante da sociedade em que está inserido.

Porém, o ator enunciador da revista *Flagrante*, que procura manter-se afastado de seu discurso e se fazer crer imparcial, deixa marcas de subjetividade que perpassam o texto e desfazem a ilusão de neutralidade, como comprovam as figuras utilizadas para se referir ao crime: “história macabra”, “cilada fatal”, “ocorrência brutal”, que revelam o juízo negativo do editor quanto ao sujeito Antenor. Somam-se a elas, compondo um percurso figurativo, figuras que remetem ao tema da *tiranía*, como

“algozes”, para qualificar os assassinos, e “reduzidas a zero sua chance de defesa”; “a zero” dá a idéia de negação ou ausência de defesa para Frederica.

É importante ressaltar, também, que o enunciador de *Flagrante* nega a temática isotopante do *sensacionalismo* de sua revista, querendo fazer o enunciatário crer na sua isenção, justificando a entrevista como uma contribuição. “[...] para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como este, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de ordem econômica e social” (SANT’ANNA, 2004, p. 40).

Essa justificativa, que sucede um juízo negativo a respeito da maneira sensacionalista como o crime foi tratado pela imprensa, interessada nos detalhes do caso, leva-nos, como enunciatário-leitor, a observar a ironia do enunciador quanto à pretensa atitude cientificista de *Flagrante*, que, além de tudo, divide a entrevista em duas partes, objetivando, na verdade, manter o interesse pelo assunto por duas edições da revista, visando logicamente ao interesse financeiro, ao lucro. Desse modo, o enunciador insinua que ao dividir o texto da entrevista em duas edições, a revista o faz com o objetivo de atrair o leitor, de forma que o trágico, como espetáculo, se torne ainda mais rentável para ela. Isso se confirma, posteriormente na entrevista, quando Antenor explicita essa postura de *Flagrante* que, aliás, não se defendeu da acusação, revelando que ela não é o que *quer parecer ser* e não difere de outros órgãos de comunicação:

[...] 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 outra a razão pela qual a sua revista está me ouvindo.*” (SANT’ANNA, 2004, p. 75) (grifos nossos)

O nome pelo qual a revista é conhecida, *Flagrante*, pode também ser considerado um procedimento irônico do sujeito da enunciação, que sugere ser ela sensacionalista, na medida em que seria aquela que dá sempre notícias em primeira mão.

Recorrendo a Ferreira (2001, p. 324), encontramos para flagrante os seguintes significados: “Flagrante: 1. Manifesto, patente. 2. Diz-se do ato que a pessoa

é surpreendida a praticar. 3. Ato flagrante. 4. Comprovação ou documentação de flagrante”. Podemos, então, observar que a escolha da revista para a entrevista revelou-a como aquela que, modalizada pelo *saber fazer*, conseguiu o “flagrante”; aquela que convenceu o assassino a relatar seu crime com todos os detalhes, inclusive novos, tendo tal estratégia o objetivo de atrair mais enunciatários.

Para conferir grandeza e importância ao que foi narrado, a entrevista foi colocada nas *Páginas Especiais de Flagrante* e, segundo o editor: “[...] surpreendeu até o jornalista habituado a conviver profissionalmente com os mais diferentes tipos de caráter humano, e acabou por se tornar uma outra peça de investigação sobre o caso Frederica Stucker” (SANT’ANNA, 2004, p. 40).

Nesse sentido, o narrador editor *quer fazer crer* que as declarações de Antenor ao repórter Alfredo Novalis não visavam ao sensacionalismo, mas poderiam se transformar em outra “peça” de investigação sobre o crime.

Diante do exposto, o que se vê nessa introdução confirma a presença de duas vozes em um mesmo segmento discursivo, identificado pela interdiscursividade, já que o discurso literário recria o discurso jornalístico. Portanto, temos aqui dois percursos: inicialmente, como se faz no jornalismo, a entrevista oral, com todos os passos que a possibilitaram, traduzidos em figuras grifadas no excerto abaixo

O resultado dos encontros do repórter Alfredo Novalis, de Flagrante, com Antenor, numa sala da administração da Penitenciária Lemos de Brito, no Rio, autorizados pelo juiz Olavo Bittencourt, da Vara de Execuções penais, surpreendeu até o jornalista habituado a conviver profissionalmente com os mais diferentes tipos de caráter humano [...] [a entrevista corresponde] às duas conversas que o repórter manteve com Antenor, espaçadas por cinco dias. (SANT’ANNA, 2004, p. 40) (grifos nossos)

e, em seguida, o percurso figurativo da metalinguagem jornalística, por meio do registro escrito da entrevista, em que se destacam as figuras: “edição”, “matéria”, “entrevistado”, “texto final”, “preocupações de ordem sintática e de clareza”, que revelam o caráter de metadiscorso do texto:

O pouco de edição que foi feito na matéria obedeceu a critérios de ordenamento da mesma e obteve a concordância do entrevistado, que introduziu algumas alterações no texto final, revelando sobretudo preocupações de ordem sintática e clareza, para depois colocar sua assinatura em todas as folhas originais. (SANT’ANNA, 2004, p. 40)

Voltando-nos agora para o segundo texto introdutório, feito em nome do simulacro da edição da revista *Flagrante*, observamos que ele retoma o primeiro texto, resumindo-o em um parágrafo, como acontece nos textos jornalísticos que são apresentados em periódicos.

A vida depois da morte

Na primeira parte desta entrevista, publicada em *Flagrante* na semana passada, o professor de filosofia Antenor Lott Marçal contou como ele e sua amante Marieta de Castro vieram a matar a jovem Frederica Stucker, depois de a terem narcotizado e submetido a abusos sexuais, que culminaram com o estupro de Frederica por Antenor. (SANT'ANNA, 2004, p. 69)

Tal procedimento visa a esclarecer sobre os fatos já narrados, resumindo-os para um possível enunciatório que estivesse em contato com apenas a segunda parte do texto, ou seja, com a edição de 9 de junho, apoiando-se nos atores e nas ações realizadas por eles, que “culminaram” com o assassinato de Frederica Stucker. As figuras que ganharam destaque no núcleo isotopante da violência – “narcotizado”, “submetido a abusos sexuais”, “estupro”, “matar”, reiteram o tema da perversidade e da violência das ações e a tirania dos sujeitos envolvidos no crime.

Posteriormente, no segundo parágrafo, o narrador, de uma forma engenhosa, trabalha o texto como se todo o acontecido correspondesse a uma peça teatral macabra. Assim, é como se fizesse uma releitura do espetáculo trágico, cujos atores - Marieta e Antenor - desempenham seus papéis de forma convincente:

Naquela oportunidade, além de rastrear todas as etapas da armadilha que foi se fechando em torno da vítima, numa cenografia e coreografia macabras, Antenor procurou traçar um perfil da personalidade de Marieta, da sua própria e ainda da soma de ambas formando o sinistro casal. (SANT' ANNA, 2004, p. 69).

Há, pois, um diálogo com a encenação teatral, que é outro recurso usado pelo narrador para atribuir a Antenor o papel de um ator teatral, que relata o crime de uma forma racional e distanciada.

As figuras relativas ao mundo sensível, redundantes na primeira parte de “O Monstro”, apresentam o percurso figurativo do assassinato, com muitos detalhes importantes que estavam presentes naquela introdução. A figura *rastrear* representa esse percurso retomado. Mas essa segunda introdução, diferentemente, figurativiza

esse percurso como um espetáculo teatral, num claro diálogo intertextual: “etapas da armadilha”, “foi se fechando em torno da vítima”, “cenografia e coreografia macabras”, executado pelos atores Antenor e Marieta, dos quais é descrito “o perfil das personalidades” como “sinistro casal”, corroborando a temática da perversidade das ações e a violência de seus actantes sujeitos.

Já no terceiro parágrafo o enunciador relata os motivos que levaram Antenor a apresentar-se à polícia, e aponta também “os desdobramentos do processo emocional por que passou, da data do crime aos dias de hoje, numa trajetória moral, e até espiritual, surpreendente” (SANT’ANNA, 2004, p. 69).

Desse modo, são os simulacros de *leads* que nos introduzem ao universo construído por Sérgio Sant’Anna-enunciador. E será por meio da entrevista concedida ao jornalista Alfredo Novalis por Antenor Marçal, que nós entraremos em contato com a construção da subjetividade do ator protagonista da história.

5.2 DESMONTANDO A ENTREVISTA

Fiorin (2005, p. 42) afirma que “quando o sujeito da enunciação põe a linguagem em funcionamento, ou seja, quando ele se designa como eu e se apropria da linguagem inteira, ele constrói o mundo enquanto objeto, ao mesmo tempo que constrói a si mesmo”. Vejamos como isso acontece na entrevista.

Na entrevista concedida ao jornalista de *Flagrante*, o ator Antenor Lott Marçal, o assassino e esturador confesso, se revela ao enunciatário. O diálogo entre os dois constitui uma debragem de 2º grau ou interna, por meio da qual o enunciador dá voz aos dois atores e cria a ilusão de verdade em relação ao que é dito:

FLAGRANTE: *É verdade que o senhor recebe cartas de mulheres com propostas amorosas?*

ANTENOR: Elas falam por si e não pretendo fazer qualquer comentário. O teor dessas cartas, em geral, era de que, com o amor de suas autoras, eu teria me tornado outro homem.

FLAGRANTE: *O senhor concorda com isso?*

ANTENOR: Já disse que não posso dissociar-me do meu destino. (SANT’ANNA, 2004, p. 74).

As informações sobre os fatos conferem uma posição confortável ao entrevistador, o ator Alfredo Novalis, podendo ele, com isso, interrogar, expor, insinuar, pedir esclarecimentos, fazer deduções, questionar, interferir enfim, para que as respostas sejam mais esclarecedoras, bombásticas e sensacionalistas.

Já o ator Antenor Marçal, cujo ponto de vista sobre o crime é relatado, revela e explica tudo o que aconteceu, viu e viveu, com muitos detalhes, acrescidos, muitas vezes, de julgamentos. Antenor Marçal, como interlocutário, é um sujeito cognitivo – um professor universitário – que quer fazer valer seus conhecimentos de filosofia e de psicologia para manipular os enunciatários, fazendo-os crer em seu discurso.

Ao apontar os motivos que o levaram a dar a entrevista, ele os relatou não em seqüência, e sim espaçadamente. Como estratégia enunciativa, surpreende o enunciatário quando vai encontrando-os e, mentalmente, vai seqüenciando-os para organizá-los. Em seguida, é feita a avaliação dos mesmos.

O primeiro motivo apontado por Antenor para a concessão da entrevista relaciona-se a seu desejo de buscar a verdade dos fatos. Assim, ele vai ganhando a confiança do enunciatário, já que ele se *faz crer* verdadeiro:

FLAFRANTE: [...] *Como o senhor mesmo explicaria que um homem considerado por todos como tímido, austero e, segundo alguns, até obscuro, de repente se veja cometendo crimes dessa natureza?*

ANTENOR: É necessária muita cautela para se chegar a alguma verdade quando se trata de atos humanos. Não acredito em causas isoladas ou muito precisas. Mas eu, mais do que todos, estou interessado, a respeito desse caso todo, em chegar a uma verdade pelo menos relativa. Essa é uma das razões por que concordei em ser entrevistado. (SANT'ANNA, 2004, p. 41).

O segundo motivo apontado por Antenor relaciona-se a seu desejo de revelar seus sentimentos mais profundos. Como o crime tinha sido brutal, e o tinham taxado de “monstro”, ele procurou criar efeitos de subjetividade, mostrando poder ser humano, apesar do crime que cometera:

Mas 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. Esta é outra razão por que me dispus a conceder entrevista tão meticulosa. (SANT'ANNA, 2004, p. 62)

Na seqüência, ele expõe outros motivos: limpar a imagem que a imprensa criava de Frederica, combater as versões mentirosas que o crime ganhara na imprensa e não deixar que outras pessoas fossem investigadas, desvinculando o caso de pessoas que nada tinham com ele. Aqui, os motivos são de ordem cognitiva e passional. Quer transmitir a imagem daquele que é verdadeiro e justo quando se coloca a favor de Frederica. Ao mesmo tempo, a justiça também será feita com ele, ao assumir a responsabilidade sobre os fatos. E mais: só ele tinha competência para falar do acontecido, por ser o autor do crime e a única testemunha viva. Portanto, as ações aqui são da ordem do saber, do poder, e do querer falar, confirmando sua competência.

Eu não me conformava com todas aquelas versões mentirosas infamando Frederica, vinculando-a a drogas, a uma vida dupla. E havia o fato de que pessoas que nada tinham a ver com a história estavam sendo investigadas. Eu queria pôr as coisas no seu devido lugar. (SANT'ANNA, 2004, p. 70)

Um último motivo foi assumir mais uma vez a responsabilidade de seus atos, assumir “existencialmente” o que fez e falar do seu “amor” por Frederica. Novamente, ele procura criar a impressão de verdade. Antenor, assim, revela-se um ator que ama. Um amor paradoxal: refere-se a ele como um amor absoluto, no plano dos sonhos, num futuro impreciso (amor espiritual), quando, na verdade, no plano real, como actante sujeito, possuiu e ajudou a matar o objeto de seu desejo: “E sonho que, diante de um amor assim tão absoluto, Frederica me estenda a mão para que eu me levante e nos abracemos apaixonadamente. Esta é uma outra razão por que concordei em falar. Para apregoar todo o meu amor por Frederica Stucker” (SANT'ANNA, 2004, p. 78).

Por todos esses procedimentos é que precisamos estar atentos ao discurso de Antenor. Ao assumir a culpa pelo assassinato da jovem indefesa, ele (re)constrói os fatos que culminaram no crime, não apenas objetivando persuadir sobre a sua verdade, mas induzindo o enunciatário a dessacralizar a imagem de “monstro”

que lhe impingiram. Assim, visa a diluir sua perversidade e violência, usadas para a conquista do objeto valor, objetivando levar-nos a adquirir uma certa simpatia pelo ator. Desse modo, uma de suas estratégias é criticar seu advogado de defesa quando, astutamente, critica sua defesa no júri:

FLAGRANTE: *O senhor não admite a possibilidade de que Frederica tivesse tendências homossexuais, como tentou insinuar o seu defensor?*

ANTENOR: Não, de modo algum. Eu mesmo me desincumbi de desacreditar essa insinuação da defesa. Uma defesa que, aliás, eu não queria, ainda mais vinda de um cretino como aquele. Mas a lei exigia e o juiz o nomeou. Não gosto de advogados. Eles vivem de mistificar os fatos e as palavras. (SANT'ANNA, 2004, p. 44)

Chegou até a afirmar que o papel de todo advogado é buscar uma verdade, mesmo que, para isso, seja preciso construí-la ou distorcê-la, fazê-la parecer verdade, tornando-a crível a seu favor, diferentemente do professor filósofo, porque a este interessa, pela própria formação profissional, como ele revelara anteriormente, a busca da verdade dos fatos, ainda que relativa.

Acrescenta Antenor que o interesse do leitor por algo trágico, como os atos macabros praticados por ele e Marieta, se justifica pela curiosidade mórbida desse leitor que deles tira prazer, como revela o final do excerto: “É verdade e não é outra a 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, 2004, p. 75).

Como sujeito cognitivo, apreende-os no momento presente sob uma nova ótica, que é gerada pelo distanciamento e pela própria reflexão que inexistiu no momento do enunciado, chegando a dizer que agia como “um autômato”, o que conferia a seus atos a impulsividade, o não discernimento sobre seus atos.

Mas, se por um lado o próprio enunciador começa a duvidar do poder da palavra impressa, por outro reconhece a concretude dos atos praticados e levanta dúvidas até mesmo a respeito de sua versão sobre os fatos:

É curioso o poder da palavra impressa. Eu mesmo tentei colocar em dúvida, intimamente, algumas coisas. Por exemplo, se Frederica não teria buscado conosco uma aventura amorosa. E se a sua morte não teria ocorrido por uma fatalidade. (SANT'ANNA, 2004, p. 71)

FLAGRANTE: Não foi possível ouvir Marieta a respeito de todas essas coisas. Como 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. No decorrer desta entrevista, pareceu-me, várias vezes, que enxergava os acontecimentos sob novos ângulos e que eu mesmo me transformava, falando deles. As coisas acontecem velozmente, não podemos fixá-las nos momentos em que as vivemos e, não fosse por suas conseqüências, eu chegaria a duvidar que tais coisas pudessem acontecer comigo. (SANT'ANNA, 2004, 77-78)

Nesse aspecto, vale esclarecer sobre o acordo fiduciário entre o enunciador e o enunciatário. Como texto literário, “O Monstro” é ficção literária e, ao utilizar o diálogo com o discurso jornalístico, o enunciador objetiva criar a ilusão de objetividade, mas, ao mesmo tempo, só temos o ponto de vista do interlocutário Antenor sobre os fatos, criando, assim, o efeito de sentido de subjetividade. Desse modo, o sujeito da enunciação parece querer levar o enunciatário a questionar os limites entre a verdade e a mentira, ou ainda levar-nos a refletir sobre a relatividade da “verdade”.

5.3 DESMONTANDO AS RUBRICAS

No desenrolar da entrevista, aparecem quatro rubricas entre parênteses e em itálico. Elas são feitas pelo repórter que, como um narrador observador, faz alusão aos sentimentos de Antenor. É um narrador cognitivo, a quem os sentimentos de Antenor não escapam. Assim, o ator Antenor Lott Marçal é flagrado em quatro momentos especiais, como observamos nas quatro rubricas a seguir:

1ª rubrica:

FLAGRANTE: *Não seriam tais atributos uma razão ainda maior para querer Frederica viva?*

ANTENOR: É claro que sim (*os olhos de Antenor se umedecem*). Mas os sentimentos humanos escapam às vezes de forma horrível do controle de qualquer razão. (SANT'ANNA, 2004, p. 45-46)

Antenor é modalizado por um sentimento que o perturba, uma perda agora consciente. Fugindo à lógica, há certos atos que não se pode e nem se consegue explicar. A idéia é paradoxal (oxímoro), porque é querer viva aquela que ele próprio matou.

2ª rubrica:

FLAGRANTE: *Mas ela (Marieta) manteve uma ligação mais duradoura com o senhor.*

ANTENOR: Penso que o que a ligava a mim, principalmente, um homem obscuro, como você mencionou (**Antenor ensaia um sorriso**), era a minha capacidade não digo de compreendê-la integralmente, mas de aceitá-la sem restrições, com todos os seus desejos e caprichos. (SANT'ANNA, 2004, p. 46)

Esse esboçar de um sorriso revela uma ponta de ironia de Antenor, que reside no *parecer ser*, que é o contrário do que ele realmente é.

3ª rubrica:

FLAGRANTE: *O senhor estaria de algum modo cioso de sua posse de Frederica?*

ANTENOR (*parecendo iluminar-se*): Sim, é bem isso. 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. (SANT'ANNA, 2004, p. 72)

“Iluminar-se” pode constituir-se numa figura de base metafórica porque dá a Antenor uma característica de luz, de brilho, algo de valor positivo, eufórico. Devemos observar que, para o repórter, isso se dá ao modo do parecer, o que revela a sua incerteza perante a verdade dos estados de alma de Antenor. Como manipulador, Antenor, jogando com a memória para reconstruir a história, *quer fazer crer* que se pudesse refazer a história, ele, de estuprador e assassino, passaria a protetor e conquistador. Protegendo Frederica de Marieta, era como se ele lhe desse o direito a si próprio de posse sobre Frederica.

4ª rubrica:

ANTENOR: [...] Mas de fato fui procurado por representantes de duas 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*). (SANT'ANNA, 2004, p. 75)

O sorriso de Antenor revela uma ironia amarga, porque só ele sabe de seu lado humano, já que a sociedade o vê como um sujeito monstruoso. Por mais que ele explicasse e se justificasse, como um ator cognitivo, ele sabe que a sanção da sociedade continuaria a mesma: ela não reconhecera o seu lado humano. A ele já havia sido atribuído o estereótipo de monstro e dele não se livraria.

5.4 DESMONTANDO DIÁLOGOS COM OUTROS DISCURSOS

5.4.1 O diálogo com o conto “A bela adormecida”

...procurei, quando possuí Frederica, fazê-lo da forma mais amorosa e delicada possível. Eu não queria magoá-la, feri-la. Vou-me permitir ser até ridículo. Frederica se encontrava diante de mim como uma bela adormecida, uma princesa, a namorada que o homem sombrio que sempre fui gostaria de ter tido. Cheguei verdadeiramente a fantasiar que ela gostava de mim, entregava-se por isso e que, de repente, poderia enlaçar-me em seus braços para sentir junto comigo. (SANT'ANNA, 2004, p. 62)

A imagem de Frederica criada por Antenor, no nível da enunciação, quando reconta os fatos ao entrevistador, no plano do desejar, dialoga com a figura da Bela Adormecida, dormindo seu sono de cem anos. Frágil, poderia despertar pelo desejo (e não pelo beijo) e “enlaçá-lo. A figura do enlace, na sua imaginação, em nível de enunciação, se associaria à comunhão física e espiritual, o que se reitera por meio da figura “para sentir junto comigo”. No entanto, suas ações, no plano do enunciado, remetem ao tema da irracionalidade da violência, devido à maneira como se deu a posse de Frederica. Assim, estabelece-se um paradoxo entre a “realidade” e o “sonho”, entre o “acontecido” e o “idealizado” e, ironicamente, a Bela Adormecida não

mais acordou. Antenor, o “príncipe”, eliminando violentamente com drogas a vida da “princesa”, não consegue revivê-la por não ter poderes especiais. Assim, é irônica nesse contexto, a alusão à temática do amor que tudo vence, e o diálogo com o texto ficcional do conto de fadas é a forma que Antenor, como narrador, utiliza para sugerir ser um sujeito sensível, humano, apesar da insensibilidade e do irracionalismo de sua ação pretérita.

5.4.2 O diálogo com o discurso cristão

Quando a entrevista caminha para o final, busca o entrevistador compreender Antenor quando ele lhe explica seu amor por Frederica, e sugere-lhe a hipótese de sua performance ter sido um ato insano, uma possível loucura, mas o entrevistado a descarta. O entrevistador levanta, nesse momento, outra hipótese: a de que o sacrifício de Frederica poderia ter sido um ato de magia negra. Antenor procura então enfatizar novamente seu lado humano, levando seu discurso a dialogar com o discurso religioso. Mesmo tendo explicado que não professava nenhuma religião (apesar de ter sido educado no catolicismo, que posteriormente renegou por achar a instituição “Igreja” detestável), observa: “Deus, para mim, sem que privilegie uma religião específica, é uma possibilidade e uma esperança” (SANT’ANNA, 2004, p. 79).

Ao utilizar a figura de Deus, associando-a a um estado de “esperança”, o enunciador possibilita-nos apreender no texto a temática da crença na existência divina, que seria professada por Antenor e sua própria esperança de perdão. Antenor, em sua resposta, não deixa, no entanto, de fazer uma ressalva, observando ser difícil a profissão da fé “na bondade ou mesmo na existência de Deus, vivendo no mundo em que vivemos”. Observa ainda que “muitas vezes, tentamos em vão compreender os desígnios de um princípio supremo” (SANT’ANNA, 2004, p. 79). Assim, sugere seu apego à religiosidade cristã como uma esperança de perdão, como se confirma em: *“Mas, na admissibilidade irrestrita do perdão para os que o desejarem, está implícita a certeza de que os seres humanos tanto podem cometer quanto padecer os atos mais terríveis”* (SANT’ANNA, 2004, p. 79) (grifos nossos).

A alusão à possibilidade de crença no perdão divino também se reitera nos excertos a seguir: “*figura radical do perdão, da bondade de Deus, fazendo com que um homem possa salvar-se ainda que tenha praticado os crimes mais nefandos*”. “O cristianismo vê também a dor dos assassinos como eu, a terrível singularidade de haver cometido uma ação tão odiosa” (SANT’ANNA, 2004, p. 79) (grifos nossos).

Desse modo, quando o enunciador dialoga com o discurso bíblico⁷, reafirma-o, sugerindo o arrependimento de Antenor no nível da enunciação. Assim, objetiva persuadir-nos de sua humildade de pecador, que se manifesta em “Enquanto atravesso aqui o meu calvário, procuro aceitá-lo e vivê-lo ilimitadamente” (SANT’ANNA, 2004, p. 80). Ao comparar, desse modo, o seu sofrimento ao calvário de Cristo, a figura do calvário remete ao tema do pecador que sabe ter que suportar humildemente a punição que recebeu, revelando-nos novamente seu traço de humanidade.

Porém, ao contrapor a figura divina à figura humana, confirmando a antítese de que o homem é um pecador, mas Deus é infinitamente bom na sua capacidade de perdão, mais que sugerir seu arrependimento, o enunciador quer persuadir-nos para que nós, enquanto enunciatários, entendamos a contradição que habita os corações humanos, e que o homem, figurativizado por Antenor, é capaz de ser movido não só por más, mas também por boas paixões.

No entanto, como os sujeitos do nível do enunciado deixaram-se levar pelas “más paixões”, vamos observar como duas delas se manifestam no texto de Sant’Anna no próximo capítulo.

7 O enunciador tece um diálogo intertextual com os textos dos **EVANGELHOS** do **NOVO TESTAMENTO**. Tanto **Mateus** (p. 893-897), quanto **Marcos** (p. 912-916), **Lucas** (p. 943-947) e **João** (p. 962-969) descrevem a **PAIXÃO E RESSURREIÇÃO DE JESUS**. Dentre eles destacamos a seguinte passagem retirada de Mateus, 27,27-34: “27 Então os soldados do governador, tomando a Jesus para o levarem ao pretório, fizeram formar à roda dele uma coorte: 28 e despindo-o, lhe vestiram um manto carmesim. 29 E tecendo uma coroa de espinhos, lha puseram sobre a cabeça, e na sua mão direita uma cana. E ajoelhando diante dele, o escarneciam, dizendo: Deus te salve, rei dos judeus. 30 E cuspiendo nele, tomaram uma cana, e lhe davam com ela na cabeça. 31 E depois que o escarneceram, despiram-no do manto, e vestiram-lhe os seus hábitos, e assim o levaram para o crucificarem.

32 E ao sair da cidade acharam um homem de Cirene, por nome Simão: A este constrangeram a que levasse a cruz dele padecente.

33 E vieram a um lugar que se chama Gólgota, que é o lugar do Calvário. 34 E lhe deram a beber vinho misturado com fel. E tendo-o provado não o quis beber” (*BÍBLIA SAGRADA*, 1979, p. 895-896).

6. AS PAIXÕES EM “O MONSTRO”

A paixão é um movimento na maneira de ser, uma modificação do comportamento que provoca alterações no corpo e no espírito. (Aristóteles)

Em “O Monstro”, Antenor, como sujeito projetado no presente da enunciação, distanciado do tempo em que praticara a performance do assassinato de Frederica, segundo ele mobilizado por Marieta, destaca-se como um sujeito cognitivo que revela seus estados de alma e os da amante ao relatar o percurso pretérito de ambos como sujeitos do enunciado.

Neste capítulo serão analisadas as paixões que se completam e se entrelaçam no conto. Inicialmente observaremos como a paixão do poder se manifesta no texto. Segundo Rallo Ditché (2005, p. 266), o poder é uma das mais nefastas paixões por ser um sentimento arbitrário e absoluto em si mesmo.

6. 1 ANTENOR E MARIETA: A PAIXÃO DO PODER

A natureza criou os homens de tal modo que podem desejar tudo, mas não podem obter tudo (Maquiavel) (Discursos I, 37).

Procuraremos analisar como o texto de Sant’Anna confirma o pensamento de Rallo Ditché (2005, p. 267), que afirma ser o poder uma paixão que devora o sujeito, que o leva ao excesso, à violência e à destruição do outro.

Primeiramente, convém destacar que, do ponto de vista de Antenor, Marieta exercia pleno domínio sobre ele: manipulava-o conforme as conveniências, porque sabia a intensidade da paixão amorosa que ele lhe devotava, e a deixava livre para viver como quisesse. As palavras de Antenor, nos excertos a seguir, indicam que tal domínio revela um sujeito perverso – Marieta – que se impõe ao outro – Antenor – de forma que este aceita ser-lhe submisso, exercendo, assim, o papel actancial de

objeto na sua relação com ela. Marieta, como tinha consciência de Antenor ser-lhe um sujeito devoto, ela desejava manter esse domínio usando a força para atingir seu objetivo:

Penso que o que a ligava a mim, principalmente, um homem obscuro [...] era a minha capacidade não digo de compreendê-la integralmente, mas de aceitá-la sem restrições, com todos os seus desejos e caprichos. A minha devoção silenciosa por ela. (SANT'ANNA, 2004, p. 46)

FLAGRANTE: *O senhor amava Marieta?*

ANTENOR: Apaixonadamente. Obsessivamente. Eu me sentia como uma espécie de escravo seu e não me rebelava contra isso. (SANT'ANNA, 2004, p. 47)

Enfatizaremos o percurso de Marieta e Antenor observando como eles revelam a seqüência canônica da paixão do poder.

No momento em que ambos se encontram com Frederica, ela se torna o alvo maior dos dois, um objeto-valor que o casal de amantes estava manipulando para conquistar. Assim, vai-se instalando a primeira fase da seqüência canônica do percurso passional do poder, que é o **despertar da paixão**.

Como Marieta se sentira atraída por Frederica, ao tentar seduzi-la, ela passa a utilizar o amante como seu coadjuvante para tentar manipulá-la por sedução. Sedução dissimulada, é verdade, como era próprio de Marieta. Tal dissimulação pode ser ilustrada quando Marieta sobe para o banho com a nova amiga e deixa a porta do banheiro aberta. O repórter pergunta a Antenor se essa atitude fora intencional por parte da amante, e Antenor responde:

É possível que sim, pois correspondia bem ao seu estilo proporcionar uma oportunidade erótica como se houvesse ocorrido por casualidade. O tempo todo ela parecia estar muito orgulhosa da possível conquista de uma moça tão invulgar e talvez quisesse exibi-la a mim, espicaçar-me. (SANT'ANNA, 2004, p. 52)

É importante ressaltar que Frederica era bela, mas, principalmente, era quase cega, sendo este o motivo maior da atração que exercia sobre Marieta: o diferente, o inusitado, o novo, como se nota na observação que Antenor faz ao repórter no excerto a seguir, eram sempre objeto do interesse de sua amante.

Porém uma mulher que possuísse determinadas características marcantes de personalidade ou mesmo físicas, que constituíssem num desafio ou enigma para Marieta, como era o caso de Frederica, essa mulher podia também constituir-se para ela em alvo de intenso desejo. (SANT'ANNA, 2004, p. 44)

Do ponto de vista de Antenor, portanto, Marieta quis ganhar inicialmente a confiança de Frederica, para depois agir. Vejamos como acontece esse percurso. Inicialmente, ela quis criar a imagem de que eram um casal feliz e abraçou Antenor de uma forma mais carinhosa que o habitual, segundo Antenor, para impressionar Frederica. Queria transmitir a idéia de que havia harmonia entre eles. Pediu que ele providenciasse salgadinhos e vinho enquanto elas iriam tomar banho. A seguir, levou Frederica para o andar de cima. Conversaram; ofereceu-se para ajudá-la no banho; enrolou-a na toalha e enxugou-a; deu-lhe o secador para que Frederica secasse os cabelos.

Depois de visivelmente encantados por Frederica, e de terem eles despertado a confiança da jovem, puderam dar início ao segundo momento do percurso canônico da paixão do poder: a **ação**.

Notam-se os atos de Marieta, marcados pela obstinação, objetivando a posse de Frederica. De acordo com Bertrand (2003, p. 371), a obstinação “caracteriza o sujeito que não somente quer fazer, mas quer ser aquele que faz”, mesmo sabendo que a conjunção a que ele visa pode não se confirmar. A resistência aos obstáculos alimenta a vontade do sujeito, aparecendo a tensividade ao modo da duratividade (aquele que se apega de modo duradouro à mesma forma de agir).

Marieta quer a posse de Frederica. Assim, usando o domínio que exerce sobre Antenor, leva-o a desejar Frederica igualmente como seu objeto-valor, de forma a querer possuí-la. O objeto-valor Frederica, transformado em vítima, é manipulado e subjugado, desse modo, pelo casal que quer, sabe e pode fazê-lo, ou seja, é competente para isso.

O exercício de posse inicia-se no espaço inferior da casa, quando as duas descem. Temendo que a conjunção a que eles visavam não se confirmasse, Antenor e Marieta colocaram calmante na bebida para que Frederica o ingerisse sem saber, numa clara demonstração de abuso do poder: “... o senhor dissolveu um comprimido de Valium, de cinco miligramas, no refrigerante para Frederica” (Sant’Anna, 2004, p. 55),

disse o repórter de *Flagrante*, baseando-se no relato de Antenor. Assim, as ações prosseguem, como um jogo em que o casal objetiva a posse do objeto-valor: beberam, ouviram música, conversaram. Essas ações realizaram-se, inicialmente, com o consentimento de Frederica, até que começaram a dançar. Primeiramente, as duas mulheres. Depois, Antenor tira Frederica dos braços de Marieta: “E eu ali com duas mulheres muito atraentes, o que me dava a sensação de que a vida me permitia tudo. Tanto é que me levantei e roubei Frederica dos braços de Marieta, para que dançasse comigo, coisa que eu nunca fazia, por timidez e porque danço mal” (SANT’ANNA, 2004, p. 56-57).

O conector de isotopias “*permitir tudo*” garante a relação entre dois campos semânticos, em princípio, distintos: “*roubar*” e “*dançar*”. A aproximação é possível por serem ambas atitudes que, até então, Antenor não se permitia: “roubar”, porque implica subtrair para si, apropriar-se de algo que pertence ao outro e “dançar”, por não saber fazê-lo. Portanto, Antenor é modalizado pelo poder-fazer, sente-se nesse momento onipotente, quando vence as barreiras internas geradas pela timidez.

Ao mesmo tempo, a tensão de Marieta vai se instaurando aos poucos, vai se estendendo e, também, progressivamente se intensificando porque ela não aceita ser preterida. Acrescente-se a isso, o fato de que ela tenta, mas sabendo que não podia competir com Antenor, e manifesta cada vez mais seu desejo:

[...] Mas não demorou muito para que Marieta se aproximasse de nós e enlaçasse Frederica pelas costas, para que dançássemos os três assim colados. Ela tentava sorrir, mas o seu sorriso era forçado. E ela estava mesmo forçando a barra, esquecendo-se de qualquer cautela. (SANT’ANNA, 2004, p. 57)

Marieta se sente, de certo modo, enciumada. As figuras “enlaçasse Frederica pelas costas”, “dançássemos os três colados” sugerem o desejo de Marieta de participar do enlevo do casal. As figuras “sorriso forçado”, “forçando a barra”, “esquecendo-se de qualquer cautela” confirmam a irrupção do ciúme, sugerindo também a tentativa de Marieta de continuar a exercer o domínio sobre o casal, misturando obsessão e perversidade.

Em seguida, houve resistência por parte de Frederica que, na verdade, foi delicada, afinal estava embriagada e sonolenta, mas era um sinal claro de que

percebera algo estranho na forma como estava sendo envolvida pelo casal. Na seqüência, Marieta sai de cena: “Pela primeira vez Frederica demonstra perceber que alguma coisa errada estava acontecendo e tentou libertar-se, apesar de tudo gentilmente. [...] Marieta largou-a comigo, abandonou a sala e subiu a escada” (SANT’ANNA, 2004, p. 58).

Portanto, à ação de Marieta se contrapõe uma reação de incômodo do objeto de desejo, que se concretiza pela figura “tentou libertar-se”. Essa tentativa de libertação, a percepção de que algo errado estava acontecendo, desencadeia nova reação de Marieta: não conseguindo a conjunção, pára de dançar e sai da sala.

A partir daí a tensão vai se acentuando e chegamos, assim, ao terceiro momento da seqüência canônica da paixão do poder, fase que é denominada como **ódio e domínio**. Rallo Ditché (2005, p. 269) define o ódio como a impotência de amar, de compreender o outro e de escutá-lo. Atinge, no excesso de poder, a perversão, imperando a falta de medida, numa imagem do excesso dos excessos, por conhecer apenas a sua lei, a lei do desejo. Daí, os atos fora dos padrões, dos limites, em que a moral não é cumprida.

Tudo isso se confirma na cena descrita abaixo, marcada pela crueldade, em que Marieta revela essa paixão desmedida, por conhecer apenas a lei de seu desejo, de acordo com o ponto de vista de Antenor. Ao voltar ao espaço inferior da casa, Marieta tenta novamente subjugar Frederica, agora por meio do uso da cocaína. O percurso que ela faz para conseguir a posse do objeto é cada vez mais intenso e mais extensivo: começa por acusar Antenor, falando muito baixo, dizendo que ele estava se aproveitando da moça. Ele explica que ela usou palavras bem mais fortes, mas não as citou. Observa apenas “pelo modo como fungava, estava evidente que cheirara cocaína” (SANT’ANNA, 2004, p. 58).

Marieta, então, torna-se mais ousada nas carícias que faz em Frederica:

Marieta ajoelhou-se junto ao sofá e a pretexto de sentir o coração de Frederica, pôs-se a fazer carícias mais ostensivas nela, sob a manta. Disse para mim, com raiva, mas sempre baixo, que se era isso o que eu queria, era isso o que eu ia ter. (SANT’ANNA, 2004, p. 58)

O mesmo acontece com Antenor, como ele próprio explica: “E, a essa altura, estava muito excitado, também perdera qualquer sensatez e acariciava os seios

de Frederica. E confesso que também cheirei um pouco de pó” (SANT’ANNA, 2004, p. 59).

Em seguida, a ação é dos amantes em cumplicidade. Constituem-se claramente, dois sujeitos dominadores, que se completam ou que praticam ações complementares:

[...] as carícias no corpo de Frederica prosseguiram num crescendo e, depois de retirarmos sua roupa, começamos nós mesmos a nos despir. [...] ao mesmo tempo que Frederica era objeto de nosso desejo e de nossas carícias, também fazíamos coisas um com o outro, exasperadamente, eu e Marieta. (SANT’ANNA, 2004, p. 60)

Assim, as ações de Marieta são intercaladas pelas de Antenor, ou feitas pelos dois juntos: despem Frederica, cheiram mais um pouco de cocaína, Marieta coloca mais pó nas narinas da moça; acariciam-na e também se acariciam reciprocamente. Frederica engasga e debate-se; Marieta comprime uma almofada embebida em éter no rosto de Frederica; continua a manter a almofada contra o rosto da moça e ordena que Antenor possua a jovem:

FLAGRANTE: *O que aconteceu em seguida?*

ANTENOR: Marieta mantinha a almofada contra o rosto de Frederica e gritou para mim: “O que você está esperando?”

FLAGRANTE: *O que ela queria dizer com isso?*

ANTENOR: O que eu estava esperando para possuir Frederica.

FLAGRANTE: *Ela deixou isso bem claro?*

ANTENOR: Sim, pois eu ainda hesitava e ela disse, impaciente: “Vem cá e come ela de uma vez”. (SANT’ANNA, 2004, p. 61)

Desse modo, ocorre a posse de Frederica por Antenor e Marieta parece se realizar por meio da conjunção de seu amante com o objeto-valor.

Aqui, temos o ponto de maior tensão, quando Marieta parece ser a dona do poder, que exerce com requintes de crueldade, de tirania. Sua força é destruidora, o que se revela pela figura “comer”, que é pluriisotópica por apresentar mais de uma possibilidade de significação: possuir sexualmente; no sentido de devorar, deglutir, aproveitando do outro aquilo que ele tem de bom; pode-se entender, também, o comer como o apelo à destruição do outro:

Porém uma mulher que possuísse determinadas características marcantes de personalidade ou mesmo físicas, que se constituíssem num desafio ou enigma para Marieta, como era o caso de Frederica, essa mulher podia também constituir-se para ela em alvo de intenso desejo, que nem de longe deve ser reduzido ao sexual. Inclusive porque o sexo, como é sabido, pode ser instrumento de um desejo ainda maior, de poder. O certo é que Marieta podia enamorar-se de uma forma terrível, destruidora. (SANT'ANNA, 2004, p. 44)

Antenor relata que o desejo de Marieta era onipotente, inclusive queria exercer seu domínio sobre as pessoas por quem se interessava e que a atraíam. Mas aquilo que Marieta não podia possuir a exasperava. Portanto, como não podia obter a posse do objeto naturalmente, usou as drogas e Antenor, como objetos modais que lhe proporcionaram o poder-fazer, tornando-a competente para isso. Como consequência, como fazia com todos os que possuía, Marieta transformava-os em despojos, como fez com um psicanalista. Com Frederica quis mais ainda: quis destruí-la:

“Talvez Marieta tenha percebido que o único modo de dominar Frederica, apossar-se dela e não o contrário, seria aviltando-a para igualá-la, ou destruindo-a. Ela também deve ter percebido a impressão fortíssima que a jovem causou em mim” (SANT'ANNA, 2004, p. 46).

Nesse fragmento revela-se que o ódio, depois de exercido o domínio e a destruição do outro, deve-se também ao ciúme que ela nutria por Antenor, já que a amante percebeu que ele se sentiu também atraído por Frederica. Interessante, com relação ao ciúme de Antenor, porque é ela, Marieta, quem provoca Antenor para que ele se sinta atraído pela jovem e, em seguida, paradoxalmente, o interesse do amante pela moça quase cega a incomoda.

O fragmento abaixo, que dá seqüência ao anterior, revela que é por meio de Antenor que Marieta exerce seu duplo poder:

FLAGRANTE: Marieta manifestara, anteriormente, um forte ciúme de Frederica com o senhor. Como se explicaria a sua nova atitude? (Marieta ordenara que Antenor possuísse Frederica)

ANTENOR: Ela já recuperara o comando da situação e fizera de mim o seu cúmplice. E não sendo, estritamente, uma homossexual, a única forma de consumir a posse completa de Frederica, satisfazer uma voracidade sem limites, era através de um homem, através de mim. Enquanto isso acontecia, ela nos rondava, nos tocava, ao mesmo tempo que satisfazia a si própria, avidamente. (SANT'ANNA, 2004, p. 61)

A figura do “comando” revela o domínio de Marieta sobre o que se passava; o seu exercício de poder sobre Antenor também se manifesta na figura “fizera de mim o seu cúmplice”. Dessa forma, ela subjuga tanto Frederica quanto Antenor, submetidos à lei do seu desejo.

Como Marieta não consegue apoderar-se de Frederica, sua posse se faz por meio de Antenor, quando este possui sexualmente Frederica. Aqui reconhecemos que o sujeito que quer ser, ou seja, Marieta, entra em conjunção com o objeto-valor Frederica, por meio da performance do sujeito do fazer, Antenor. Assim, é como se o cumprimento do contrato existente entre eles se efetivasse, mas Antenor, de acordo com seu relato, ao mesmo tempo em que se deixa manipular por Marieta, se sente também seduzido por Frederica:

Então, apesar de toda a agressividade, violência, que uma ação dessas (estupro) implica, procurei, quando possuí Frederica, fazê-lo da forma mais amorosa e delicada possível. Eu não queria magoá-la, feri-la. Vou me permitir ser até ridículo. Frederica se encontrava diante de mim como uma bela adormecida, uma princesa, a namorada que o homem sombrio que sempre fui gostaria de ter tido. (SANT’ANNA, 2004, p. 62)

Depois da posse, Frederica parece voltar à consciência, e Marieta, para evitar que ela despertasse, aplica mais éter em suas narinas e, pela última vez, enquanto a vestiam, pede a Antenor que embeba mais éter na almofada e aplique-o nas narinas da moça. Conforme ele deduz, a amante nesse momento já teria intenção de matá-la: “E, com certeza fazia questão de que eu participasse diretamente do crime. Eu agia como um autômato” (SANT’ANNA, 2004, p. 64).

Para finalizar, resolvem desovar o corpo em um espaço aberto e ermo, no Recreio dos Bandeirantes. Convém lembrar que, após a posse do objeto-valor, este deixa de sê-lo, sendo preciso dele se desfazer: Frederica passa, portanto, a ser apenas um corpo que se transforma em um anti-objeto, já que para ambos torna-se um obstáculo.

Chegamos, assim, à última parte do percurso canônico da paixão do poder: a **avaliação e julgamento**. Nesta, se avalia a sanção qualitativamente (boa ou má), ligando-se às formas culturais. Após a posse de Frederica, Marieta exigia que tudo fosse esquecido, ou mesmo, sugeriu que nada tivesse acontecido: “Segurou-me a

mão e disse-me que “ela”, referindo-se a Frederica, “não existia mais”. “Nunca existiu, entendeu?”, ela disse. Fiz um sinal de assentimento” (SANT’ANNA, 2004, p. 68).

A partir desse momento da história, os percursos dos sujeitos Antenor e Marieta, que se mantiveram próximos, de repente começam a tomar rumos diferentes, até que o contrato que existia entre eles, alguns dias depois, foi rompido por Antenor que resolveu se entregar à polícia. Inconformada com a atitude de Antenor, Marieta, suicidando-se, auto-avalia-se, como se fosse incompetente para lidar com as conseqüências de seu ato.

Vejamos o excerto abaixo:

FLAGRANTE: Como se explicaria o suicídio de uma pessoa assim?

ANTENOR: Como uma coisa que tinha de acontecer, necessariamente, quando o seu crime ia ser revelado. Marieta era uma força selvagem da natureza. Humanamente, era como um bárbaro cultivado, que podia transformar-se em uma fera abocanhando o que lhe despertasse o apetite. Quando isso se tornou impossível e ela teria de se defrontar com forças da sociedade muito maiores do que as suas, só lhe restava matar-se. Tenho certeza de que o fez sem hesitação. Foi determinada até nisso. (SANT’ANNA, 2004, p. 76)

Antenor, por sua vez, também se auto-avalia negativamente ao entregar-se à polícia, porque é incapaz de conviver em silêncio com a sua consciência: “Daí a poucos dias as aulas recomeçariam e eu não me sentia capaz de encarar os alunos, falar de filosofia, etc” (SANT’ANNA, 2004, p. 76).

Para o crime, houve a avaliação negativa de Antenor também pela sociedade, já que ele foi julgado e condenado de acordo com os valores morais dessa mesma sociedade. A violência das ações praticadas e a maneira como as narrou - com os mínimos detalhes - à polícia e depois ao interlocutário “repórter”, fez com que ele fosse considerado monstro. Por outro lado, o enunciatário “sociedade”, simulacro do leitor, entra em contato com sua versão do fato por meio do simulacro de entrevista que é o conto.

6.2 A EXPLOSÃO DO CIÚME EM “O MONSTRO”

[...] os ciumentos não precisam de causa para o ciúme: têm ciúme, nada mais. O ciúme é um monstro que se gera em si mesmo e de si nasce. (William Shakespeare) (fala de Emília)

Sebastião Elyseu Júnior (2003, p. 9), no texto *Complexo Fraternal: a fonte do ciúme e da inveja*, observa que a tendência instintiva de posse constitui a fonte primária da manifestação do ciúme, na medida em que nele se vivencia a ameaça de perda da figura de posse para o outro.

Na narrativa de Sérgio Sant’Anna, o sujeito ciumento “Marieta” imagina que pode perder o objeto do ciúme “Frederica” para Antenor e, ao mesmo tempo, pode perder o objeto de posse Antenor” para Frederica, pelo fascínio percebido por ela que, moça, passa a exercer sobre seu amante.

Para melhor direcionarmos nossa análise, recorreremos à descrição feita por Greimas e Fontanille (1993, p. 133-134) das variedades do ciúme que, segundo os semioticistas, decorrem de mudanças de perspectivas em relação ao desenvolvimento de um processo considerado linear e orientado: “o ciumento possuiu anteriormente ou possui atualmente ou espera possuir no futuro; o rival possuiu anteriormente, possui atualmente ou pode esperar possuir no futuro. Segundo a perspectiva adotada em relação a essas fases sucessivas do processo, o ciúme é um puro sofrimento retrospectivo, uma dor atual, ou um receio pelo futuro”.

Em “O Monstro” Marieta parecia esperar possuir Frederica no futuro. Nesse aspecto, vamos observar como as fases da seqüência canônica do ciúme se manifestam no texto. Sabe-se, como destacamos anteriormente, que a primeira fase dessa seqüência consiste na *constituição do sujeito apaixonado*. Nessa fase, a relação com o objeto começa a se comprometer, já que se instala a sombra de um rival potencial. Assim, no momento em que Marieta percebe a atração que Frederica causara em Antenor, instala-se a sombra do rival e ela se torna um sujeito enciumado. Isso se torna perceptível no relato de Antenor a respeito da amante: “também deve ter percebido a impressão fortíssima que a jovem causou em mim” (SANT’ANNA, 2004, p.

46). Ao que o repórter de *Flagrante* questiona: “Ela teria sentido ciúmes, então?” E Antenor responde a ele: “Sim, se se quiser reduzir as coisas a esse nome” (SANT’ANNA, 2004, p. 46).

Na segunda fase, a *disposição*, define-se a competência do ciumento, instala-se a suspeita e a competição aberta com o rival. Tem-se, nesse momento, a inquietação como uma preocupação obsessiva do ciumento, porque o desafio e o receio são transformados em certeza, em sombra, daí a competição com o rival ser aberta. Por ser a suspeição uma figura cognitiva, mesmo estando ela ligada à inquietude, ela já engaja em um percurso cognitivo da busca. Se um menor detalhe é sintoma de tudo, aqui há a acumulação de detalhes e o enciumado se lança na busca da verdade.

Tal fase se revela quando Antenor, ao ver as duas mulheres dançando na sala, “rouba” Frederica dos braços de Marieta. Inicia-se aqui a fase de disjunção entre o sujeito “Marieta” e o objeto “Frederica”, instalando-se, por sua vez, o início da conjunção do sujeito “Antenor” com o objeto “Frederica”.

Como ele nunca dançava, nem mesmo com a amante Marieta, por não saber fazê-lo, ela se sente enciumada. Soma-se a isso o modo como se comportavam, como se nota no excerto abaixo:

FLAGRANTE: *E como foi dançando com Frederica?*

ANTENOR: Uma sensação maravilhosa. Porque a moça, apesar de apoiar-se inteiramente no meu corpo, deitar a cabeça em meu ombro, como se estivesse tonta ou com sono, ainda assim me guiava, era uma dançarina perfeita, fazendo um homem sentir-se muito leve, embora dançássemos quase parados. Era uma música lenta. (SANT’ANNA, 2004, p. 57)

Nesse momento, o sujeito Marieta torna-se espectadora da cena, que se desenrola sob seu olhar, sentindo-se dela excluída.

Na seqüência, de uma forma rápida e crescente, observa-se a terceira etapa do percurso canônico, quando acontece a **patemização**, que é o pivô passional propriamente dito. Aqui a exclusividade coloca o rival e o objeto dentro, e o sujeito enciumado fora. Não há incertezas: a dor é certa, pois é decorrente do espetáculo da disjunção e da traição. É o lugar de todas as manipulações que pode funcionar como uma provocação, uma confissão ou uma tortura moral premeditada. Daí a cena poder

ser imaginária ou efetiva, verdadeira ou mentirosa, encenada ou surpresa. É quando ocorre o que Greimas e Fontanille (1993, p. 217) descrevem como “a imagem” ou a “cena”, que corresponde ao “simulacro passional figurativizado, isto é, espacializado, temporalizado, actorializado e semantizado”.

Enfim, Marieta sente-se traída, mesmo que inconscientemente. E à felicidade de Antenor se opõe a dupla dor de Marieta. Ela percebe a atração que Antenor sentia por Frederica, como ele relata em: “estava apenas dançando com um jovem que me atraía muito” (SANT’ANNA, 2004, p. 57). Ele também afirma que acreditava que Frederica da mesma forma parecia sentir-se bem em seus braços: “também parecia sentir prazer de estar em meus braços” (SANT’ANNA, 2004, p. 46). E Antenor completa, respondendo ao repórter sobre o ciúme da amante:

FLAGRANTE: *Ela já estaria com ciúmes?*

ANTENOR: Sim, ciúmes de Frederica, por abandonar-se em meus braços, e ciúme de mim, por revelar um enlevo tão grande com a moça. Eu nunca dançava com Marieta. Nem com qualquer outra pessoa. (SANT’ANNA, 2004, p. 57)

Nesse momento, temos uma manifestação de duplo ciúme, e, portanto, dupla dor, de Marieta, que pode ser assim descrita: tomando Frederica como objeto valor, o papel de Antenor é o do rival; e, sendo Antenor o objeto do ciúme, Frederica assume o papel do actante rival. Portanto, ocorre uma troca e/ou mistura de papéis actanciais, em que Frederica e Antenor assumem os papéis de anti-sujeito (rival) e objeto do ciúme ao mesmo tempo. Portanto, Marieta sente ciúmes de Antenor quando percebe seu interesse por Frederica e, paradoxalmente, sente ciúmes da frágil moça quando a vê nos braços do amante. Então, segue-se a reação de Marieta que se junta ao casal:

Mas não demorou muito para que Marieta se aproximasse de nós e enlaçasse Frederica pelas costas para que dançássemos os três assim colados. Ela tentava sorrir, mas o seu sorriso era um tanto forçado. E ela estava mesmo forçando a barra, esquecendo-se de qualquer cautela. (SANT’ANNA, 2004, p. 57)

Marieta procura intervir para evitar a concretização da junção, ou mesmo interrompê-la, tentando o controle da situação, através da manipulação dos

sujeitos/objetos. Manipulação por intimidação: “estava mesmo forçando a barra, esquecendo-se de qualquer cautela”. Nesse aspecto, oferece a Marieta um objeto-valor negativo, na medida em que passa a tatear seu corpo, como sugere a figura “estava mesmo forçando a barra” que remete ao tema da bissexualidade.

Essa tentativa é frustrada, pois Frederica, mesmo sonolenta pela bebida, passa a reagir, sentindo que algo estranho acontecia: “Pela primeira vez [Frederica] demonstrou perceber que alguma coisa errada estava acontecendo e tentou libertar-se, apesar de tudo gentilmente. Balbuciava alguma coisa sobre ir embora, sobre telefonar para casa” (SANT’ANNA, 2004, p. 58).

Isso aumenta o sentimento de exclusão por parte de Marieta, o que se relaciona à quarta etapa do percurso canônico do ciúme quando se instala a **emoção**, que é a manifestação pública do estado afetivo induzido. Marieta sai de cena, e sobe as escadas dirigindo-se para seu quarto, reação aparentemente normal para uma pessoa que não estava sendo aceita. A Antenor coube “cuidar” de Frederica, como qualquer pessoa faria com alguém que não estivesse passando bem:

Conduzi Frederica até o sofá e procurei acalmá-la. Fiz com que se deitasse, convencendo-a de que estava tudo bem, de que ela só estava um pouco tonta, e cobri-a com uma manta. Ela se mostrava tão fraca que não esboçou qualquer reação. (SANT’ANNA, 2004, p. 58)

No entanto, depois de certo tempo, Marieta volta e passa a acusar Antenor, o que revela a intensidade de seu estado de *emoção*:

Disse que eu estava me aproveitando da moça. Na verdade, usou palavras muito mais fortes do que essas e, pelo modo como fungava, era evidente que cheirara cocaína enquanto estivera lá em cima. (SANT’ANNA, 2004, p. 58)

Na fase da emoção, em que se sentiu rejeitada, o ciúme de Marieta instala o estado passional de raiva, deixando implícitas as sensações de desconforto, frustração e descontentamento: “Marieta largou-a comigo, abandonou a sala e subiu a escada. *Percebi que ela estava com raiva*” (SANT’ANNA, 2004, p. 58). (grifo nosso). Na visão de Antenor, deve ter sido naquele momento “que se formou em sua mente a idéia

de submeter Frederica a seus caprichos a qualquer custo” (SANT’ANNA, 2004, p. 58), o que vai culminar com a destruição da rival.

É interessante notar que o estado patêmico de raiva se concretiza novamente quando Marieta sugere a Antenor que, como ele desejava Frederica, ele iria tê-la e, para isso, passa a drogá-la:

FLAGRANTE: *O senhor de fato se aproveitava de Frederica?*

ANTENOR: Eu me sentara ao lado dela no sofá e a acariciava lentamente, nos cabelos, no rosto, e um pouco mais do que isso, depois que percebi que ela não despertava. Mas o tempo todo sentia ternura por ela. Sentia também desejo, mas não via ainda como realizá-lo. Marieta ajoelhou-se junto ao sofá e a pretexto de sentir o coração de Frederica, pôs-se a fazer carícias mais ostensivas nela, sob a manta. Disse para mim, com raiva, mas sempre baixo, que se era isso o que eu queria, era isso o que eu devia ter. (SANT’ANNA, 2004, p. 58)

Por isso, o ciúme gera em Marieta um estado de agressividade em que ela mostra sua força através do poder-fazer. A presença do dêitico “isso” remete à fase final da seqüência canônica da raiva: a **explosão**, entendida como a ação maior que poderia afetar o anti-sujeito, ferindo-o.

Para uma melhor explicação, recorremos a Fiorin (2005, p. 269) que descreve os demonstrativos neutros: *isto, isso, aquilo*, que não se prestam bem à função de remeter a um elemento específico do contexto. Por isso, são usados para reportar-se a todo um segmento do texto, que comporta vários lexemas, ou a uma situação complexa.

“Isso” refere-se, pois, ao contexto de violência contra Frederica que chega ao ápice, como se observa no excerto a seguir: “Marieta tirou do bolso da túnica um embrulho de celofane, com cocaína bem refinada, e introduziu um pouco de pó nas narinas da moça” (SANT’ANNA, 2004, p. 58).

No instante da explosão emocional, Marieta resolve suas tensões acumuladas de uma forma brutal, sem avaliar os danos que seus atos provocariam em Frederica.

a dor (do sujeito) é representada através do encontro do rival e do objeto, e a alegria (do rival e do objeto) é provada (pelo sujeito). Essa combinação indissolúvel, ambivalente, entre a alegria e o sofrimento, entre colocar em cena e provar (entre a representação e a presentificação) é

sem dúvida a chave da fascinação que exerce a cena proibida no ciúme. (FONTANILLE, 2005, p. 132)

No conto de Sant'Anna, como Marieta não conseguia a posse de Frederica, ela sofre por isso; no entanto, a alegria do casal é provada por ela. Não apenas viu os dois. Ela os tocou e tocou em si própria, sofrendo duplamente.

O que se nota, nesse momento, é que a narrativa caminha para a destruição de Frederica. Assim, Marieta, ao atribuir maior valor a Antenor, elimina progressivamente o objeto "Frederica", desfazendo-se, assim, o triângulo. É a fase de **moralização**, por meio da qual o sujeito apaixonado restabelece o espaço social que se dá com a destruição do anti-objeto "Frederica", que morre drogada, ocorrendo, pois, a eliminação do rival.

Ironicamente, no entanto, esse ato irá levar à destruição do casal de amantes pois Antenor, não conseguindo lidar com a culpa, resolve confessar o crime, o que leva Marieta à própria autodestruição por meio do suicídio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

...o leitor, ao ler, atualiza o texto e seu sentido, de acordo ou não com suas expectativas e previsões advindas de sua competência lingüística e cultural. Mas o texto também procura e cria seu leitor: ele o inventa o mais próximo possível da linguagem, na sua substância e nas suas formas, suscitando a dúvida, a inquietude e a surpresa. Por meio da diversidade dos modos de crença que a leitura propõe, eis que se reencontram, invertidas, a experiência sensível da língua e a experiência cultural do mundo. (Denis Bertrand, 2003, p. 413)

A pesquisa de nosso Mestrado objetivou observar a arquitetura enunciativa do conto “O Monstro”, de Sérgio Sant’Anna, por meio do referencial teórico da Semiótica francesa, como propusemos na introdução desta dissertação.

Assim, focalizamos no universo literário construído pelo sujeito da enunciação, a construção do ator protagonista “Antenor”, alguns de seus percursos temáticos e figurativos, seus estados de alma, e o modo como ele constrói seu ponto de vista sobre si mesmo e sobre os atores femininos “Marieta” e “Frederica”. Desse modo, a partir do relacionamento estabelecido entre tais sujeitos em “O Monstro”, Sérgio Sant’Anna proporciona-nos apreender aspectos interessantes da dimensão pragmática, cognitiva e passional de seu texto.

Tematizando a violência nas relações humanas, o sujeito da enunciação revela que ela pode advir da busca do prazer, uma busca desmesurada que percorre caminhos para os quais pode não haver volta quando neles se empreendem ações que vão, progressivamente, conduzindo os atores rumo a um fim inexoravelmente destruidor. Destruidor do objeto e, conseqüentemente, dos sujeitos envolvidos em tais ações.

Assim, o texto de Sant’Anna possibilita-nos desvendar uma dimensão narrativa complexa e rica, no qual as paixões que vão se relacionando na composição da trama, revelando-nos os estados de alma dos atores, vão, ao mesmo tempo, engendrando também o seu sentido. Daí podermos confirmar a importância da dimensão passional no discurso estudado.

Também procuramos descrever as relações estabelecidas entre enunciador e enunciatário para fazer crer verdadeiro o discurso e as relações entre o plano da enunciação e o plano do enunciado no texto, objeto de nossa análise.

Iniciamos nossa análise com dois capítulos teóricos para que nossa pesquisa tivesse um suporte sólido dos princípios da semiótica francesa, o primeiro deles voltado para a semiótica da ação, e o segundo, para a semiótica das paixões.

No terceiro capítulo, procuramos nos voltar para a crítica que se voltou para o texto de Sant'Anna com o objetivo de poder refletir sobre como ela entende a construção das significações do conto e, a partir dela, podermos construir nossa leitura.

O quarto capítulo, que denominamos *Aspectos da narratividade e da discursividade em "O Monstro"*, objetivou descrever os percursos narrativos dos actantes do texto para apreendermos o texto de Sant'Anna, tal como o concebe a teoria da narrativa: um espetáculo que simula o percurso do homem em busca de valores que dão sentido à existência. Observamos, nesse aspecto, que o texto manifesta o tema da violência, introjetada nas relações interpessoais, e onde os atores alienados e narcisistas encontram apenas o caminho da auto-destruição. Nesse aspecto, procuramos descrever os atores, os temas e as figuras que os revestem no texto, buscando na trama discursiva apreender os sentidos do texto.

O quinto capítulo voltou-se para os processos intertextuais e interdiscursivos do texto. É o literário que se apropria do jornalístico, de sua forma, de sua linguagem, reconstruindo-o esteticamente, o que confere ao texto o efeito de sentido de verdade humana. Além disso, por trás da ilusão de objetividade que o texto visa a construir ao se propor como simulacro de uma entrevista jornalística, observamos o olhar da enunciação a ironizar o tema do sensacionalismo da imprensa frente à tragédia humana.

E, finalmente, no sexto capítulo observamos que somente as denominadas más paixões se manifestam no conto, como o ciúme, a vingança e o poder, refletindo a visão negativista do sujeito da enunciação a respeito do ser humano, de que seus atores são o simulacro.

Ao final de nosso percurso devemos nos referir à densidade literária do texto de Sant'Anna, que, de forma singular e convincente, engendra uma narrativa que

nos convoca a um olhar inquiridor que se deixa fascinar pelo jogo estabelecido entre o discurso literário e o jornalístico. Assim, sua essência eclode a nossos olhos por meio da reelaboração estética e metadiscursiva do caos e do horror que afligem o homem contemporâneo. Nesse aspecto, voltemos nossa atenção para a última fala do ator Antenor Lott Marçal: “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, 2004, p. 80).

Tal hipótese ironicamente joga com os efeitos de sentido de verdade e de ficcionalidade. Na verdade, para usar as palavras de Saramago (1994, p. 13): “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada”. No entanto, essas considerações metadiscursivas levam-nos a entender que é a ficção literária que, ao recriar o real, tingem-o com as tintas da verdade humana, possibilitando-nos entendê-lo com mais profundidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, T. *Nas Asas dos contos de Sérgio Sant'Anna*. Goiânia (GO). 25/2/2007. Disponível em: www.overmundo.com.br/overblog/nas-asas-dos-contos-de-sergio-santanna. Acesso em 11 de fevereiro de 2009.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. e FIORIN, J. L. *Dialogismo, Polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp.

BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Tradução de Ivan Carlos Lopes et al. Bauru: EDUSC, 2003. Título original: Précis de sémiotique littéraire.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora Paumape, 1979.

Bollela, M. F. F. P. *A intertextualidade no texto bíblico*. Coleção Mestrado em Lingüística.

BONATO, L. *Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo*. Ciênc. Let, Porto Alegre, n34, 181-182, jul/ dez, 2003. Disponível em: <http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art15.pdf>. Acesso em 14 de dezembro de 2008.

CARMO, C. do. *Poética da Representação Contemporânea: o Monstro de Sérgio Sant'Anna*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/64/1553.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2008.

CHAUI, M. "Laços do desejo." In.: *O Desejo*. São Paulo. Cia. Das Letras, 1993.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DICIONÁRIO BARSA DA LÍNGUA PORTUGUESA. Vol. 2. São Paulo. Companhia Melhoramentos de São Paulo.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do Texto. Prolegômenos e teoria da narrativa*. Vol. 1. São Paulo: Ática, 1999.

ELIZEU JÚNIOR, S. *Complexo fraternal: a fonte do ciúme e da inveja*. *Psicologia; teoria e prática* 2003, 5(2): 55-66. ISSN 1516 – 3687 versão impressa <http://pepsic.bvs-psi.org.br/pdf/ptp/v5n2/v5n2a06.pdf>

FERREIRA, A. B de H. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna*. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/n1/download/29_02_08_artigo_VeraFollain.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2008.

FIORIN, J. L. *Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Elementos da Análise do Discurso*. São Paulo: CONTEXTO: 1992.

_____. *Paixões, afetos, emoções e sentimentos*. Cadernos de Semiótica Aplicada, vol.5. n2, dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V5n2/CASA2007-v5n2-Art-Fiorin.pdf> Acesso em 08 de maio de 2008.

_____. *Semiótica das paixões: o ressentimento*. Alfa, São Paulo, 51 (1): 9-22, 2007. Disponível em: <http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2008.

FREITAS, D. *Construção básica de um texto jornalístico: pirâmide invertida e lead*. Disponível em www.textualonline.com.br/index.php?option=com_content&view=id...texto-jornalístico...lead... Acesso em 17 de abril de 2009.

GONGORA, A. P. *Ficção e Violência: as Narrativas de Sérgio Sant'Anna e Leituras Sufocantes*. In: *X Congresso Internacional Abralic*. 2006. X Anais- Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ. 2006. ISBN: 978-85-98 402- 04-8. Disponível em: <http://pessoal.educacional.com.br/up/50280001/2902237/Fic%C3%A7%C3%A3o%20e%20Viol%C3%Aancia.pdf>. Acesso em 13 de setembro de 2008.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d. Título do original: *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

_____. A. J. e FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: Dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de M. José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993. Título do original: *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*.

_____. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

JENNY, L. *A Estratégia da Forma*. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* nº 27. Lisboa: Almedina, 1979.

KLEIN, M. *Inveja e Gratidão*. Obras Completas. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

LEMOS, C. *O Monstro - de Sérgio Sant'Anna e os Mundos Construídos pelo Jornalismo*. S.d. Disponível em: www.eduquenet.net/todosartigos.htm. Acesso em: 12 de outubro de 2008.

LEMOS, M. T. C. *A Barbárie e as Razões do Discurso em Sérgio Sant'Anna*. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 8 (2006) – 21-29. ISSN 1678-2050 Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_3.pdf. Acesso em: 13 de setembro de 2008.

LOPES, C. H. *Estado de Minas*, Caderno Cultura, p. 04, de 06/06/2008), Sérgio Sant'Anna. Disponível em: [HTTP://virtualbooks.terra.com.br/os_melhoresautores/biografias/Sergio_SantAnna.htm](http://virtualbooks.terra.com.br/os_melhoresautores/biografias/Sergio_SantAnna.htm). Acesso em: 09 de fevereiro de 2009.

MAQUIAVEL, N. *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*. Trad. de MF. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NASCIMENTO, E. M. F. S. e ABRIATA, V. L. R. *Um copo de cólera: a afirmação de si e a destruição do outro*. Franca/SP: UNIFRAN

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SAVIOLI, F. P. e FIORIN, J. L. *Lições de Texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2002.

SHAKESPEARE, W. *Otelo*. Rio de Janeiro: Ediouro. Clássicos de Bolso, s/d.

SANT' ANNA, S. *O Monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Um Crime Delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo; Companhia das Letras, 1994.

SIMON, L. C. S. *Ficção Obscena, Obscenidade Fictícia: a Obra de Sérgio Sant'Anna*. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 1 (2002) – 3-14. ISSN 1678-2054 Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol1/V1a_LCSS.PDF. Acesso em 14 de julho de 2008.

TRIGO, L. *O monstro com face humana*. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro:Ed. Globo, em 13-02-1994, p. 9.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)