
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A BARBÁRIE E AS RAZÕES DO DISCURSO EM SÉRGIO SANT'ANNA

Maria Tereza Carneiro Lemos
(PUC - RJ)

RESUMO: Este ensaio discute a questão da representação do mal na cultura e nas artes contemporâneas, particularmente através da ficção de Sérgio Sant'Anna em que são consideradas as relações entre a barbárie, o testemunho, o discurso e o leitor. A experiência do choque, a insensibilidade, a solidariedade e o pacto de leitura são questões trazidas à luz através dos contos “O monstro” e “O embrulho da carne”.

PALAVRAS-CHAVE: ficção - representação – barbárie – discurso

Um pensamento que tem dominado os estudos sobre as artes e a cultura do homem contemporâneo fala sobre “um novo realismo” ou uma “crise da referencialidade”. Pode-se dizer que uma nova “vertigem” marca a experiência do homem de hoje, comparando este fenômeno, nas devidas proporções, à experiência que marcou a transição do século XIX para o XX, causada pelas profundas transformações tecnológicas na vida cotidiana. A “crise da referencialidade” que experimentamos nos últimos tempos, surge a partir de um questionamento radical da realidade. Esse questionamento tem sido feito através de um excesso de exposição do real pelos meios de comunicação de massa, principalmente, através de imagens e simulações. Essa superexposição acaba por eliminar a existência do mistério, do sonho, da utopia, trazendo um novo conceito de representação da realidade.

Como sugere Hal Foster em *The Return of the Real*, o real entendido como efeito de representação transforma-se no real como um evento do trauma. O autor lembra que a modernidade partiu de uma experiência fundamental de *choque*, e o homem volta a ela, na contemporaneidade, procurando reproduzir este efeito inaugural através da experiência vicária de trauma que pode apenas ser evocada, já que articula um limite intransponível da representação, um lugar do silêncio, do invisível e do inarticulável. Essa nova experiência do real é vivida na arte contemporânea de modo que “a obra se torna ‘referencial’ ou real na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão.” (Schollhammer 2002: 82).

Hal Foster propõe que uma importante parte da arte moderna e contemporânea caracteriza-se por não acolher o mandato representativo de pacificar o olhar, unindo o imaginário e o simbólico contra o real. Esta arte acaba acentuando os extremos da interpelação sensual sobre a consciência do espectador e tenta reproduzir o choque produzido pelo contato traumático com o real. E neste ponto 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.

Parece inquestionável hoje, a banalização da morte e da violência através da televisão, dos *games*, dos jornais. Esta cultura do horror, nas artes ou na mídia, brota num terreno árido e perigoso. O mal sempre foi representado pelo homem, em toda a sua história, através das artes e da religião que se uniam numa representação simbólica, ritualística, com um sentido catártico, principalmente. Neste tipo de representação havia uma clara intenção de se expurgar o mal. Mas hoje, longe do mistério, alicerçado pela razão e pela ciência, o homem muitas vezes parece ter perdido a capacidade de se sensibilizar diante do horror, e ainda que, produtor e participante de uma cultura obcecada pela violência, parece não saber aonde quer chegar quando representa o mal que o assola, transformando a arte e a cultura do trauma muitas vezes numa manifestação estéril, despropositada e gratuita que, ao (super)expor a própria realidade, acaba por criar, paradoxalmente, um sentido de irrealidade, algo fantástico, um mundo ao qual não pertencemos. E o ideal da atitude crítica e solidária, que deveria emergir destas experiências, parece perder-se em grande parte diante do excesso a que estamos expostos, e transformar-se em anuência passiva ou anestesia moral.

Muitos desses artistas contemporâneos, explorando a miséria ou fatos brutais da história, dizem estar procurando – ou provocando a reflexão sobre – a esperança, a dignidade, a resistência, a humanidade. Lembro aqui o conceito freudiano de trauma que se define como os esforços do sistema psíquico em preparar-se para o choque, que já aconteceu no passado, numa tentativa de alcançá-lo e dominá-lo. O problema surge quando a superexposição da morte e do sofrimento causa uma reação em forma de “trauma secundário” e o efeito estético, que poderia inicialmente provocar no espectador uma atitude ética - como a assunção de uma atitude crítica e de desejo ou compromisso de se transformar essa realidade - acaba causando insensibilidade diante desta representação. A própria veiculação das notícias na televisão colabora para essa anestesia moral: as notícias de guerras e catástrofes se misturam de forma disparatada a amenidades e trivialidades como anúncios de cosméticos e cartões de crédito. A supervalorização do espaço televisivo que gera o ritmo acelerado das notícias cria outros critérios que não permitem espaços de reflexão e acabam muitas vezes nivelando as notícias num mesmo grau de importância, diluindo assim o impacto inerente a determinados fatos e a possibilidade de reflexão do telespectador sobre eles.

Desde o início da Era Moderna, a literatura vem assumindo um importante papel em relação à representação do mal. No período de constituição da sociedade burguesa e da cultura moderna, esse espaço do ritual e do mistério, que se esvazia, foi sendo preenchido pelo simbólico da literatura. Janine Ribeiro em artigo para a *Folha de São Paulo*, sobre *Madame Bovary* propõe: “Na vida tornada prosaica do século XIX, a literatura toma a seu encargo a expressão das dimensões reprimidas pelas exigências sociais”, em outras palavras, o erotismo, a violência, as paixões, a morbidez serão temas obrigatórios do romance moderno. Bataille, em *A literatura e o mal*, também desenvolve a idéia da literatura como uma forma de violência simbólica. As formas ritualísticas coletivas de exorcizar o mal são substituídas, nas sociedades

modernas, pela experiência individual da literatura. É completa que o mal, representado na literatura, é a memória do que a vida civilizada nos obrigou a deixar para trás, e de que não devemos esquecer.

Chegando ao ponto que nos interessa aqui, devemos lembrar o tipo de experiência que vem dominando a literatura brasileira no último século. Acompanhando o processo de modernização a que fomos submetidos desde o início do século XX, a nossa literatura vem tematizando os diversos graus de impacto diante desta experiência. Na transição dos séculos XIX-XX, alguns de nossos grandes escritores – como Lima Barreto e Euclides da Cunha – discutiam a formação do Estado-Nação brasileiro, empenhados na proposta de um grande projeto construtivo que vai se perdendo no decorrer do século, paralelamente ao enfraquecimento do poder nacional, em todo o mundo a caminho da globalização. Hoje, situados em outra transição de séculos, temos um quadro bem diferente.

É o que podemos observar através da experiência urbana que domina a ficção brasileira contemporânea e que acaba por mostrar a falta de sentido dessa realidade. O escritor não pode deixar de falar da própria realidade em que está imerso: não há projetos, a experiência não é mais subjetiva e completa, a experiência é a fragmentação do cotidiano, da confusão urbana e da própria mente. Cria-se a imagem de um homem suspenso sobre um 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* (1994), de Sérgio Sant'Anna, em que as personagens mostram-se presas ao mundo das palavras, este mundo que poderá lhes dar o sentido perdido.

Em “O monstro”, o conto que dá nome à obra, temos um exemplo muito particular de relato do horror contemporâneo. A narrativa é uma entrevista, veiculada pela revista *Flagrante*, a um assassino e estuproador confesso, que nada tem a ver com os padrões de marginalidade que marcam este tipo de criminoso: Antenor, o protagonista, é um professor de filosofia, culto, que vive confortavelmente na zona sul do Rio de Janeiro, e namora uma mulher rica e atraente que o acompanha na experiência limite do assassinato de Frederica, uma jovem de vinte anos, bonita e com uma grave deficiência visual. A vítima, depois de um encontro casual com a namorada de Antenor, Marieta, foi atraída por ela até seu apartamento, e morre, depois de ser drogada com éter, álcool e cocaína pelos seus assassinos.

A narrativa-confissão torna-se uma habilíssima “defesa” em que paradoxalmente o assassino assume a sua integral culpa pelo crime, e através da palavra acaba construindo um outro nível de argumentação. O entrevistador da revista *Flagrante* comenta sobre a surpreendente atitude do entrevistado:

No decorrer do processo, até o seu desfecho, a extrema lucidez e articulação verbal com que Antenor narrou os fatos e assumiu suas responsabilidades dentro deles surpreenderam os policiais e juizes que o interrogaram e a todos que estiveram presentes ao julgamento. (Sant'Anna 1997: 606)

O conto é a própria voz do protagonista que vai abrindo o seu caminho narrativo iluminado pela lógica e pela razão. O sentimento de horror, que deveria ser provocado pelo crime, é diluído pela retórica bem elaborada através da qual Antenor conquista a autoridade de falar “a verdade”.

Flagrante (...) considerou oportuno ouvir Antenor, pela certeza de contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de origem econômica e social. (Sant'Anna 1997: 607)

Antenor conquista a autoridade de falar sobre os “mecanismos psicológicos” que atuam neste tipo de crime, legitimado pelo conhecimento adquirido na sua própria formação filosófica e acadêmica. Ciente da importância do seu relato como única testemunha viva, Antenor usa sua habilidade retórica para garantir que a única defesa que pode ser considerada “verdadeira” é a sua própria, e só ele, Antenor, poderia ser seu próprio advogado. A personagem narcisista que incorpora, mostra que seu discurso não poderia ser “ofuscado” pela retórica de um outro e acaba desautorizando os advogados em geral e o seu particularmente, que perde o direito de falar por ele:

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 1997: 610)

Da mesma forma desautoriza a imprensa:

Mas realçar a questão das drogas num crime como esse, como fez a imprensa, é reduzi-lo a causas e efeitos elementares, ao gosto de um moralismo simplista. É fugir de um poder de discernimento do qual é preciso não se afastar no presente caso. (Sant'Anna 1997: 609)

O discurso de Antenor assume o estatuto da “verdade”, através de uma espantosa racionalidade em que o domínio da palavra torna-se o grande poder. Antenor, o único “sobrevivente” da tragédia, a única testemunha, eleva esta sua 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.

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. (...) Sim, é bem isso. Ela [Frederica] 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 1997: 633)

Ao conquistar o estatuto de único testemunho que pode falar em nome das mulheres mortas, Antenor refaz a história, descrevendo e se apossando de duas personagens “reais”, através do seu discurso. A forma da entrevista coloca a nós, leitores, no mesmo nível do entrevistador que faz as perguntas de maneira que as respostas esclareçam - ou tentem esclarecer – a parte obscura dos fatos. O autor nos força a ocupar o lugar de espectadores passivos de uma história habilmente conduzida e concluída, mas estamos diante de um veículo da mídia, e a questão da imagem, da “pose” do protagonista – através da sua habilidade retórica e da sua astúcia – que, depois de confessar o crime, recebia “cartas de mulheres com propostas amorosas” e que depois da entrevista, “introduziu algumas alterações no texto final, revelando sobretudo preocupações de ordem sintática e de clareza, para depois colocar sua assinatura em todas as folhas originais” nos faz crer que se trata de um narrador que quer ser mais importante que a sua história. Um dado fundamental para que nós leitores, nos recusemos a ocupar o lugar que o autor nos reservou.

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 1997: 625)

Ele próprio tem consciência do “poder da palavra impressa” quando lê nos jornais a notícia do crime: “É curioso o poder da palavra impressa. Eu mesmo tentei colocar em dúvida, intimamente, algumas coisas” (Sant'Anna 1997: 633). E sabe da importância da “história” que tem nas mãos:

Mas, de fato, fui procurado por representantes de duas grandes editoras e despachei os dois. (...) O outro, pelo menos, não procurou escamotear os objetivos comerciais da proposta e disse-me, apenas, que minha história com Marieta, Frederica seria de grande interesse para os leitores. É verdade e não é outra 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 1997: 636)

Antenor, ou seu criador Sérgio Sant'Anna, subverte assim o estatuto do testemunho, em outras palavras, põe à prova a sua credibilidade, criando em nós leitores, a desconfiança de estarmos sendo cooptados por uma mentira muito bem construída. 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. Esse tecido é tão bem “tramado” e “apertado” na lógica do seu ponto que, fechado em si mesmo, não quer deixar nenhuma brecha para nós leitores concluirmos

ou criarmos também nossos pontos. 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.

“O monstro” é um texto que sufoca qualquer tentativa de sensibilizar o leitor diante do crime hediondo. O ato bárbaro se dilui na racionalidade, na frieza, e na própria “asepsia” do crime: não houve derramamento de sangue, não houve agonia, não houve violência física. E a barbárie, “a lógica conturbada da insensatez”, nas palavras do protagonista, torna-se científica.

Se o relato do crime representa uma experiência real ou é fruto de uma construção do narrador, não importa, o conto de Sérgio Sant'Anna nos leva a uma outra dimensão da barbárie: a barbárie da razão. Revela antes de tudo que há homens que só conhecem a razão que aprisiona, desconhecem a razão libertária, e na falta de um sistema para explicar a vida, acessam o pensamento científico que se exauriu, transbordou, e sem o místico, o mistério que o fazia em outros tempos um ser em harmonia, transforma-se em “monstro” de racionalidade. O texto a princípio não convida, mas tenta sufocar as reflexões que poderiam surgir em nós leitores. Porém resistentes a esse fechamento, recusando o jogo e o papel que o autor nos oferece, abrimos a nossa brecha para entrarmos no texto de Sérgio Sant'Anna, construindo nosso próprio discurso e desconstruindo a onipotência do monstro.

De forma diferente, o conto “O embrulho da carne” do livro *O vôo da madrugada* de 2003, do mesmo autor, tematiza a violência contemporânea e abre um importante espaço de indagações. Trata-se também de uma “entrevista” ou um diálogo entre a paciente Teresa e seu psicanalista. Ao contrário do Monstro, Teresa compartilha com seu analista e conosco, leitores, suas dúvidas e angústias diante da barbárie moderna. Sua história convida os ouvintes: analista e leitor escutam e tornam-se parceiros do conhecimento, como sugere Hartman: “Aquele que escuta (...) é um parceiro na criação, de novo, do conhecimento.” (Hartman 2000: 210)

Teresa se depara com seus próprios “monstros” através da palavra. A sessão psicanalítica é um discurso que também sugere construções prévias e artimanhas da linguagem numa elaboração psíquica que concretiza experiências passadas no momento presente do relato, e dessa forma Teresa tenta compreender a si mesma e o mundo em que vive. A crise da narradora é desencadeada pelas notícias e fotos traumáticas sobre o assassinato de uma moça estuprada e enforcada. A partir da visão que teve da fotografia no jornal, vêm à tona uma série de questões.

Parece que aquela mulher tinha mesmo que entrar na minha vida, para detonar tudo. Como se tivesse um encontro marcado comigo (...) e não sei por quê, num determinado instante, talvez porque o jornal se mexesse enquanto eu cortava a carne pensando naquelas coisas todas, olhei para lá e não pude deixar de ver. A mulher enforcada no vagão do trem. Ela foi enforcada com a própria saia. Amarraram a saia no pescoço dela e a puxaram pelas pernas. (...) Aí eu me fixei na foto da mulher e não consegui mais me desligar. Foi como se ela me atraísse, me obrigasse a olhá-la. (Sant'Anna 2003: 60)

O analista lembra que já havia ocorrido uma outra situação semelhante que é agora relembrada por Teresa:

Havia um grupinho de pessoas em frente à banca e fiquei curiosa. Algumas estavam rindo e a manchete não deixava mesmo de ser engraçada: ACHARAMA A CABEÇA. (*Ela ri nervosamente, e parece sentir um prazer compulsivo ao recontar a história*). E ali estava aquela cabeça, na vertical, em cima de uma mesa de sinuca. Os matadores haviam esquartejado o homem e espalharam os pedaços dele em locais diferentes, deixando bilhetinhos gozando a polícia. Na hora eu cheguei a rir um pouco, porque, de fato, havia um amor sinistro, quer dizer, um humor sinistro naquilo. Mas, depois, quanto mais eu queria afastar aquela cabeça do meu pensamento, mais ela se grudava nele. Você sabe o que eu passei. Não gosto nem de lembrar. (Sant'Anna 2003: 61).

As cenas violentas pareciam exercer uma irresistível atração sobre Teresa. Recontar a cena da cabeça decepada, com os detalhes descritivos, davam à personagem um certo prazer compulsivo que se revela também através da palavra, no ato falho “amor sinistro” ao invés de “humor sinistro”. Lembro aqui as palavras de William Hazlitt quando analisa a personagem Iago de Shakespeare, “o amor à crueldade é tão natural aos seres humanos quanto a solidariedade”.

Nas duas situações experimentadas por Teresa, ela se identifica com a vítima suscitando assim o processo de análise onde desponta um certo sentimento de “solidariedade” em que o mundo lá fora acaba sendo o reflexo do seu mundo interior. Essa “solidariedade” parece, antes de tudo, uma compaixão por ela mesma que passa pelo outro no seu processo de identificações. Nesse sentido, o caso de Teresa parece representar um tipo de solidariedade “benigna”, em outras palavras uma solidariedade pacificada e inoperante já que ela é atraída pelo outro para chegar a ela mesma. E suas indagações se diluem no discurso psicanalítico que começa e termina dentro de quatro paredes.

Já tendo visto a mulher, eu não podia ignorá-la, fingir que tudo ia no melhor dos mundos (...) Mas a outra verdade mesmo, eu acho – é que eu tinha visto a fotografia e passado os olhos na reportagem e precisava ler aquela notícia, do princípio ao fim, como se fosse covardia, ou uma traição à moça morta, se eu não lesse. É isso. Se a moça tinha passado por aquilo tudo, eu tinha, no mínimo, obrigação de saber tudo, saber como são as coisas. (Sant'Anna 2003: 61,62)

A atração mórbida que as reportagens exercem sobre a personagem tem como mote “a carne” – palavra insistentemente repetida no decorrer da história – e todos os sentidos que dela possam derivar. A carne é o sexo que desperta a malícia de Ivan, o possível namorado; é a carne dos animais pendurados no açougue como cadáveres de seres como nós e Teresa; as mãos de Teresa pareciam estar engorduradas da carne da moça morta; e por fim, Teresa não teve filhos porque não queria uma criatura dentro do seu corpo rasgando as suas carnes. A carne assume assim os medos do próprio corpo, ou da própria vida encarnada, num misto de sexo, morte e prazer. Como sugere o próprio título: o que embrulha a carne? Ou, nas palavras de Teresa: “Então o verdadeiro problema não foi o Ivan, nem meu marido, nem a carne, foi o embrulho

da carne”. Da primeira pergunta “o que embrulha a carne?”, surgem possíveis respostas que se tornam também perguntas: a culpa? O egoísmo? A solidariedade? A prepotência? A maldade? Ou será que não somos realmente mais do que pedaços de carne como os cadáveres pendurados no açougue, incapazes de sentir? Enfim, como carne apenas, somos facilmente devorados, como são os animais. E para vivermos humanamente, precisamos ter certeza de que somos mais do que carne.

Teresa precisava ler a reportagem para ser solidária à moça morta, mesmo que fosse através de um testemunho tardio, numa cumplicidade que a faria se sentir mais humana, “menos carne”, fato que carrega uma ironia que reforça a inoperância da sua “solidariedade”. Faz indagações que são também nossas, sobre a insensibilidade diante da dor dos outros. E talvez para que ela sinta ainda que está viva e é capaz de se sensibilizar, necessite resgatar as memórias de suas vivências intensas, através de traumas ou experiências de choque. Hartman define bem a questão:

Será nossa capacidade para a simpatia, finita e rapidamente exaurível? Nesse caso, poderia ser, de fato, importante manter as primeiras impressões, mesmo as dolorosas e chocantes. Elas se tornam talismânicas: idéias fixas de nossa capacidade passada e futura de sentir, de experimentar *alguma coisa*. É na busca de tais memórias que abandonamos a questão dos limites representacionais para buscar nos “cortar”, como os psicóticos que se asseguram desta maneira que existem. Como se apenas um trauma pessoal ou histórico (sangro, logo existo) pudesse nos vincular à vida. (Hartman 2000: 210)

Trata-se de uma forma de anularmos - ou tentarmos anular – o sentimento de anestesia psíquica e moral que nos faz sentir mortos. A atração pelo horror neste sentido, pode ser uma pulsão de vida, mesmo que neurótica. Neste caso encontramos-nos numa cruel encruzilhada em que há muito em jogo e onde nossas perdas são certas. Será que temos que pagar um preço tão alto – com a neurose, a loucura - para cultivarmos nossa pulsão de vida? Isso talvez diga respeito a um estado psíquico coletivo do nosso momento histórico, a necessidade de se experimentar o choque para que nos sintamos vivos. E poderíamos dessa forma compreender melhor como a cultura e a estética do choque se formaram na nossa época até o ponto de a brutalidade física perder seu poder de chocar para tornar-se um entretenimento ou um jogo discursivo.

Hartman lembra que “levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir”(Hartman 2000: 208). Em “O monstro” o discurso assume um claro “cinismo” ao racionalizar e “estetizar” o relato do horror. Seria uma falta de seriedade do autor diante da representação do mal ou uma indicação da síndrome da insensibilidade que nos assola? Ou ambas? De qualquer forma, ainda há muita gente neste mundo que procura compreender e experimentar solidariamente a dor do outro, fazendo crer que nós podemos ainda responder negativamente à pergunta de Teresa: “Será que não é melhor morrer do que viver num mundo assim?”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BATAILLE, Jorge. 1977. *A literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
FIGUEIREDO, Vera Follain de. O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant'Anna.

- FOSTER, Hal. 1994. *The Return of the real*. Cambridge, London: October.
- HARTMAN, Geoffrey H. 2000. Holocausto, testemunho, arte e trauma. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- KEHL, Maria Rita. 2000. O sexo, a morte, a mãe e o mal. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta.
- SANT'ANNA, Sérgio. 2003. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Cia. das Letras.
- _____. 1997. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. 2002. À procura de um novo realismo. *Literatura e mídia*. São Paulo: Ed. Loyola.
- SELIGMANN-SILVA, Mário. 2003. *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp.

THE BARBARISM AND THE SENSES OF DISCOURSE IN SERGIO
SANT'ANNA'S FICTION

ABSTRACT: This essay discusses the notion of evil's representation in the contemporary culture and arts, particularly through Sérgio Sant'Anna's fiction where are considered the relations between barbarism, testimony, discourse and lector. The shock experience, the insensibility, the solidarity, and the pact of reading are brought into light through the short stories "The monster" and "The meat packet".

KEYWORDS: fiction – representation – barbarism – discourse

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.